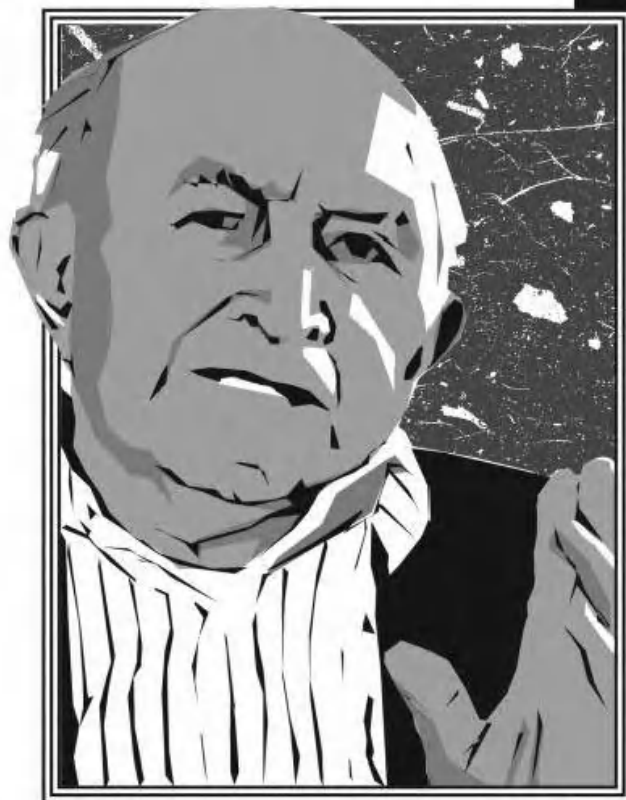


НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

И.З. Серман



СВОБОДНЫЕ  
РАЗМЫШЛЕНИЯ

Воспоминания, статьи

Научное приложение. Вып. СХХ

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ



И.З. СЕРМАН

**СВОБОДНЫЕ  
РАЗМЫШЛЕНИЯ**

Воспоминания  
Статьи

Москва  
Новое литературное обозрение  
2013

УДК 821.161.1.09  
ББК 83.3(2=411.2)  
С32

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. СХХ

Редактор-составитель и автор предисловия  
*Марк Серман*

### **Серман, И.З.**

С32 Свободные размышления: Воспоминания, статьи / Илья Захарович Серман; предисл. М. Сермана. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 368 с.

**ISBN 978-5-4448-0099-7**

За 97 лет, которые прожил И.З. Серман, всемирно известный историк русской литературы XVIII века, ему неоднократно приходилось начинать жизнь сначала: после Отечественной войны, куда он пошел рядовым солдатом, после возвращения из ГУЛАГа, после изгнания из Пушкинского дома и отъезда в Израиль. Но никакие жизненные катастрофы не могли заставить ученого не заниматься любимым делом — историей русской литературы. Результаты научной деятельности на протяжении трех четвертей века частично отражены в предлагаемом сборнике, составленном И.З. Серманом еще при жизни. Наряду с работами о влиянии одического стиля Державина на поэзию Маяковского и метаморфозах восприятия пьес Фонвизина мы читаем о литературных интересах Петра Первого, о «театре» Сергея Довлатова, о борьбе между славянофилами и западниками и многом другом. Разные по содержанию и стилю работы создают мозаичную картину трех столетий русской литературы, способную удивить и заинтересовать даже искушенного читателя.

УДК 821.161.1.09  
ББК 83.3(2=411.2)

© Наследники / М. Серман. 2013

© М. Серман, сост., предисл., фото на контртитule, 2013

© Оформление. ООО «Новое литературное обозрение», 2013

М. Серман  
О МОЕМ ОТЦЕ

On doit des égards aux vivants, on ne doit aux  
morts que la vérité.

*Voltaire*

Мой отец, Илья Захарович Серман, прожил почти целый век — он умер в 97 лет. Большую часть своей жизни он посвятил истории русской литературы. Известный ученый, автор целого ряда фундаментальных работ, он безусловно был и прекрасным преподавателем, и скрупулезным и внимательным исследователем, и, конечно, глубоко и разносторонне образованным человеком. Но главное, что, на мой взгляд, отличало его от большинства людей, — это необыкновенная работоспособность. Работать он мог в любых условиях. На холодной даче в Зеленогорске, когда писать приходилось на углу кухонного стола, надев пальто, или в душном бунгало в Катскильских горах. Не имело значения, в какой стране или по дороге в какие страны это делалось. Россия, Израиль, Америка, Франция, Италия, снова открывшиеся для него Россия, Ленинград (ставший Петербургом) и Пушкинский Дом — все это выполняло лишь функцию декораций. Главное было — служение науке, что он и делал, порой наперекор тяжелым обстоятельствам, всю свою жизнь, и прекратил лишь однажды, но уже навсегда, на девяносто восьмом году жизни.

22 сентября 2013 года исполняется 100 лет со дня его рождения. Жизнь и судьба моего отца, И.З. Сермана, как и многих его ровесников и коллег — представителей второго поколения советской интеллигенции, повторяла путь, пройденный страной за все это нелегкое время. Его детство, во многих деталях до сих пор неясное даже для его близких, проходило в водоворотах Первой мировой войны, революции и хаосе первых лет советской власти. Довольно неустойчивым было и состояние семьи — родители разводились, а двенадцатилетнего сына пересылали из одного дома в другой: «Отец привез меня на зимние каникулы 1925/26 учебного года из Киева в Москву с тем, чтобы я вернулся к нему. Уехав в Киев, он оттуда написал маме, что не хочет моего возвращения. Не помню точно, чем это мотивировалось, меня это не занимало, я привык к смене родительских домов и городов» (Первые тридцать лет. С. 21). В других воспоминаниях он пишет более откровенно: «Родители перекидывались мной, как футбольным мячом...»

В школе, вернее в нескольких школах, в зависимости от того, с кем из родителей он находился в данный момент, тоже не все было ладно. Шли постоянные школьные реформы, вводился, например, как рассказывал мне он сам, бригадный метод, когда за приготовление домашних заданий отвечал не каждый ученик, а вся бригада (класс). Естественно, что при таком методе отдельным ученикам делать уроки было необязательно, что не способствовало успешному обучению предметам.

Относительно более стабильное юношество отца, когда проявились и развились его интересы к литературе и поэзии, тоже было не безоблачным. Его мать, Генриетта Яковлевна Аронсон (в замужестве Векслер), известная революционерка, член Бунда, в страхе перед царящим в стране террором вышла из партии. При этом она лишилась партийных льгот, а самое главное, принадлежности к правящему сословию. После того как она вновь вышла замуж, отчимом Ильи стал Иван Иванович Векслер, литературовед, впоследствии профессор русской литературы, специалист по А.Н. Толстому. Генриетта Яковлевна в это время была заведующей секретариатом в «Литературном современнике». При такой семейной ситуации мой отец автоматически становился сыном служащих, а значит, должен был пройти трудовую школу (то есть поработать 3 года на заводе), прежде чем поступать в вуз. Без этой трудовой школы в вузы принимали только детей рабочих и крестьян. В течение трех лет отец проработал слесарем на заводе «Знамя труда». Подробности его недолгой заводской карьеры описаны у него в очерке «Первые тридцать лет».

С первых лет студенчества в ЛИФЛИ<sup>1</sup> отцу удалось стать частью той общности студентов, преподавателей и ученых, которой суждено было занять значительное место в культуре и истории Ленинграда 1950—1960-х годов. В эту группу входили такие значительные фигуры, как П.Н. Берков, Г.А. Бялый, Д.С. Лихачев, В.М. Жирмунский, Л.М. Лотман, Я.С. Лурье, Г.П. Макогоненко, В.И. Малышев, Б.М. Эйхенбаум, лингвисты и переводчики Е.Г. Эткинд, А.Г. Левинтон, Г.В. Степанов, В.Е. Шор и другие — о многих из них читатель узнает из главы «Первые тридцать лет» и очерка «Из воспоминаний о себе самом». Научное направление выпускника ЛГУ Ильи Сермана — история литературы — было определено в разговоре с блестящим и «незабываемым»<sup>2</sup> (по словам моей матери Р. Зевинной, учившейся там же) — профессором Г.А. Гуковским<sup>3</sup>. Сложный и очень важный процесс определения места ученика в науке его наставником виден из следующей сцены, описанной в воспоминаниях отца: «В студенческие годы, вероятно в 1935 году, прочитав мою дипломную работу о Батюш-

кове, Григорий Александрович Гуковский мне сказал: «Вы — историк». Тогда я обиделся, мне показалось, что он отводил мне второстепенную роль по сравнению с теми, кто может анализировать стилистику и поэтику... Мне понадобилось два десятка лет, чтобы понять, в какой мере история входит в самую сердцевину моей историко-литературной работы и какой методики анализа она требует».

Отец вновь повторил слова Гуковского о своей задаче как ученого в интервью 1990-х годов, данном Сергею Довлатову для «Радио Свобода»: «Вы называете меня литературоведом, а я не литературовед, я — историк литературы!»

В момент, когда отцу стало ясно, чем он будет заниматься как ученый, началась война. Во время блокады отец поступил работать на Ленинградское радио, где в то время уже работали его друг и сокурсник Юра (Георгий Пантелеймонович) Макогоненко, впоследствии видный ученый — исследователь русской литературы, и Ольга Берггольц — уже тогда известная поэтесса. Отца поразило, что на радио блокадного города не было цензуры — на нем иногда выступали просто люди с улицы или солдаты с передовой, случайно попавшие в город, говорившие о том, что у них наболело: о голоде и холоде, отсутствии дров. И никто из начальства на это не реагировал — было не до того.

Блокада началась 8 сентября 1941 года, а в декабре того же года отец пошел добровольцем на фронт. Как имевший высшее образование и техническую подготовку — все-таки три года был слесарем, — получил звание лейтенанта, командовал минометным расчетом. О войне рассказывал мне, десятилетнему, жаждущему узнать побольше о боевых подвигах отца, очень неинтересно: «Мы сидели в окопах, и немцы сидели в окопах. Они на нас смотрели в бинокль, а мы на них».

После контузии в августе 1942-го отец был отправлен в эвакогоспиталь в Череповец, а затем в Ташкент, где был уволен в запас. В эвакуации он познакомился с приехавшей из Испании переводчицей, тоже бывшей студенткой филфака — Р.А. Зевинной, ставшей потом писательницей Р. Зерновой, и женился на ней. Там же в 1944 году родилась их дочь и моя сестра Нина. О жизни в эвакуации у нас в семье сохранился смутно запомнившийся мне рассказ о том, как в их крошечной комнате кому-то приходилось спать на столе, а кому-то — под столом. Мне эти рассказы в детстве очень нравились, и они меня очень смешили, хотя какое-то время спустя мне стало ясно, что участникам такого размещения на ночь было не до смеха.

После окончания войны уже втроем Серманы вернулись в Ленинград, где в 1946 году родился я, их сын Марк. В Ленингра-



де, в квартире, принадлежавшей прежде его отчиму профессору И.И. Векслеру, которая к этому моменту стала коммунальной, отец с новыми силами принимается за свое любимое дело — пишет исследовательские работы, редактирует издания русских классиков и преподает в Ленинградском педагогическом институте. Мирная жизнь моих родителей продолжалась, однако, недолго.

В 1949 году, в разгар антисемитской кампании по «борьбе с космополитизмом», мои родители были арестованы и осуждены на долгие годы заключения в исправительно-трудовых лагерях по статье 58, пункт 10 — за антисоветскую пропаганду и агитацию. Основанием для их посадки были разговоры между супругами, записанные подслушивающим устройством. Но это все нам стало известно потом, много лет спустя, а тогда моей сестре и мне грозил детский дом и перемена фамилии, гарантировавшие лагерное будущее и для нас. Нам повезло, меня взяли одесские бабушка и дедушка — родители матери, а Нина осталась у бабушки в Ленинграде.

Смерть Сталина и последующая амнистия спасли родителей и дали им возможность вернуться домой. Это не означало, однако, что можно было начать жизнь с того момента, где арест ее оборвал. Пять прошедших в разлуке лет не могли не сказаться на всех четверых, а особенно на детях, для которых эти пять лет были очень важны для развития и формирования характера. Сложная семейная ситуация, жизнь в коммунальной квартире и отсутствие работы — вот то, с чем пришлось иметь дело отцу по возвращению домой. Надо было искать и браться за любую работу, но и это было нелегко — тем, кто возвращался, не доверяли, да и не было прямых указаний сверху, а страх оставался. Вот довольно типичная сцена из того времени, какой ее передает отец в воспоминаниях о Пушкинском Доме: «...одна из моих сокурсниц по университету, теперь сотрудница сектора <Пушкинского дома>, сказала мне: “Вы, Ильюша, не садитесь со мной рядом на заседаниях сектора”. Такова была <...> атмосфера страха, несмотря на прошедший в феврале 1956 года XX съезд со знаменитым докладом Хрущева о сталинских преступлениях».

Через два года такой жизни наступил знаменательный момент — И.З. Серман был принят на должность младшего научного сотрудника в ИРЛИ Пушкинский Дом. Вот как он его описывает сам: «В 1954 году, вернувшись из дальних странствий, я при помощи друзей и доброжелателей получал литературную работу... Так продолжалось до весны 1956 года, когда, проходя мимо Пушкинского Дома, я встретил Юру Фридлиндера<sup>4</sup>, которого знал еще по университету. “Илья, — сказал он, — вы идиот, у нас в инсти-

туте конкурс. Почему вы не подаете, вы ведь ничем не рискуете!” Я тут же направился в канцелярию, где секретарша меня хорошо знала. Она объяснила, какие нужны документы, срок подачи истекал через два дня, но она меня обнадежила — подадите, остальные потом. Как я полагаю, она считала, что никаких шансов пройти у меня нету и потому нехватка документов не будет иметь значения <...> старики проголосовали за меня <...>. Так я совершенно неожиданно стал м.н.с. — младшим научным сотрудником сектора новой литературы...»

И.З. Серману, моему отцу, было тогда сорок три года.

Это там, в Пушкинском Доме, им были написаны и опубликованы фундаментальные работы и бесчисленные статьи, там произошла защита докторской диссертации. В 1976 году, после отъезда дочери за границу, в ИРЛИ прошло разбирательство, и за политическую неблагонадежность отец был изгнан из Пушкинского Дома.

Вечером того же дня, когда произошло судилище в Пушкинском Доме, мать обнаружила в почтовом ящике вызов в Израиль. По странному совпадению точно такой же вызов оказался в тот же вечер и в нашем с женой почтовом ящике — на другом конце города. Такой ход событий предопределил наше решение: всей семьей мы подали заявление на выезд. Разрешение на выезд родителям (но не нам с женой) было дано в самый короткий срок. Мать потом мне говорила: «Видишь, они нас выталкивают!»

И их вытолкнули, после некоторого количества мелких, но очень болезненных и психологически точных унижений. Запомнился такой эпизод: во время лихорадочных сборов перед отъездом, когда на все давали две недели, и родители, и мы целыми днями метались по всему городу, собирая справки, подписи, открепления, разрешения, ставя никому не нужные печати на никому не нужные бумаги и переводя дух лишь к вечеру. В один из таких вечеров отец пришел домой и стоял, не снимая пальто, бледный и абсолютно потерянный. После длинной паузы он поднял на нас глаза и сказал: «Они не разрешили мне взять ни одной книги Григория Александровича!»

Таким потерянным и убитым я его никогда не видел, даже в день изгнания из Пушкинского Дома. Оказалось, что он представлял в специальную комиссию при Публичной библиотеке список книг, которые собирался взять с собой, и из этого списка вычеркнули все без исключения книги его учителя и наставника Г.А. Гуковского. То есть опять ему был нанесен удар в левую точку. Самым последним и каким-то цинично-ироническим унижением был обязательный «добровольный» отказ от

гражданства, за который еще надо было и заплатить немалые по тому времени деньги: по 500 рублей каждому отъезжающему — две месячные зарплаты доктора наук и бывшего старшего научного сотрудника.

В двадцатую годовщину поступления в Пушкинский Дом мой отец — ученый с именем и званиями, но разжалованный Пушкинским Домом в пенсионеры, в 63 года едет в Израиль. Отец выбрал страну, языка и культуры которой он не знал: «... такого плохого представления о том, какая это страна, у нас не было ни об одном уголке земного шара, разве что о Северном полюсе, да и то мы знали, что там лежит лед, а надо льдом вода!» — уже из Иерусалима писал он Е.Г. Эткинду. Однако эта страна была готова предоставить ему тот самый угол кухонного стола, на котором он мог бы работать.

Мы — моя жена и наша пятилетняя дочь — остались. Нам было отказано в выезде, и мы фактически стали заложниками. Несколько месяцев спустя после отъезда родителей моя жена поехала в Москву добиваться пересмотра нашего дела в центральном ОВИРе, и какой-то генерал или полковник злобно шипел на нее, стуча по столу костяшкой согнутого указательного пальца: «Запомните: сгноим, но не выпустим!»

Сгноить не вышло, мы выехали через год, по списку Сайруса Вэнса<sup>5</sup>, а Наташа, воспользовавшись тем, что у нее другая фамилия, пошла в ту самую комиссию в Публичной библиотеке с книгами, запрещенными к вывозу отцу. Чиновница в Публичке посмотрела на корешки книг и, ставя штампы «Разрешено к вывозу», сказала: «Очень странно, мы все эти книги год назад запретили. Уезжал тут такой профессор, Серман». Наташа без лишних слов забрала книги, и через две недели, после нашего приезда в Израиль, отец получил то, с чем он, наверное, распрощался навсегда.

По приезде в Иерусалим мы увидели, что состояние отца, за которого мы побаивались, резко улучшилось по сравнению с тем, что было перед отъездом. (В дни отъезда он напоминал мне себя же в день смерти его матери, нашей с Ниной бабушки. Он тогда все время что-то делал, суетился, бесцельно ходил по комнатам с абсолютно застывшим, покрасневшим лицом и воспаленными, как он говорил: «от конъюнктивита», глазами.) Отец похудел, загорел и был полон оптимизма. Это правда, что он приехал в Израиль абсолютно без денег, без работы, да и в почтенном возрасте. Однако его встретили друзья и коллеги, их усилиями для него была открыта должность на русской кафедре языковедческого факультета Иерусалимского университета. Конечно, и ему, и матери, как и всем, было тяжело приспособиваться к незнако-

мому образу жизни, языку и климату, и, безусловно, его и мать мучили мысли о нас, тревоги за оставшихся за железным занавесом детей и внучку: «Главная новость — у Марика и Наташи взяли документы! И, может быть, они приедут к нам через месяца два-три. Главная тревога была из-за них» — так пишет отец в письме Е.Г. Эткинду. Но, несмотря ни на что, отец на втором дыхании с присущей ему энергией взялся за работу. Вопреки мрачным прогнозам, отец получил не угол стола на кухне, а кабинет, положение профессора, а самое главное — возможность работы, преподавания, международных связей. За тридцать лет работы в Израиле он написал больше, чем за все предыдущие годы. Он читал лекции в университетах многих стран мира, издавался в Италии, Франции, Канаде, Америке, а потом и снова в России. Там же, в Иерусалиме, отец подготовил этот сборник, собираясь его издать, но не успел, отца не стало, и этот его последний труд стал для всех нас его творческим завещанием. Отсюда и цель издания: выполнить его последнюю волю и постараться сохранить содержание сборника и форму такими, какими он хотел. Чтобы не выходить за рамки композиции авторского сборника, добавлены были только две его статьи: «Первые тридцать лет» и «Из воспоминаний о себе самом», в надежде на то, что этими дополнениями не только не нарушится общий характер издания, но и подкрепится и упрочится замысел автора. Оба биографических фрагмента печатаются в том виде, в каком они были получены. Они, по-видимому, им не были отредактированы, и поэтому заметна некоторая шероховатость прозы.

«Первые тридцать лет» — одна из глав оставшихся незаконченными «Окололитературных мемуаров» отца. Она была написана в Нью-Йорке ближе к концу жизни, то есть когда все минувшее рассматривается на некотором удалении, в перспективе прошедших лет. Она писалась на Западе в условиях, давших ему большую свободу выражения и естественное освобождение от некоторых внутренних запретов.

«Из воспоминаний о себе самом» — часть этих же мемуаров, дающая трезвую самооценку своего творческого метода, что довольно большая редкость в научных работах.

В основе сборника, как мне кажется, лежит естественное желание ученого в конце жизни дать читателю наиболее полное представление о проделанной за семьдесят лет работе, что-то вроде финального творческого отчета.

С другой стороны, при чтении сборника создается впечатление, что автор этой книгой хотел выйти за пределы истории литературы не только в область литературной критики, которая естественно сосуществует с историей литературы, но и в публицистику,

современную политику и, что немаловажно, в область чувств и переживаний.

Мой отец был одним из тех людей, чье прошлое было несомненно богато событиями. Но его внутренняя жизнь была скрыта от окружающих за его уравновешенностью и спокойной и невозмутимой внешностью. В ответах на вопросы личного характера краткость и сдержанность его ответов заводили любопытствующего в тупик и пресекали все последующие попытки это сделать.

На вопрос одного из его коллег о том, как повлияло на него пребывание в исправительно-трудовых лагерях, он отвечал: «Лагерь основательно укрепил мое здоровье. Физическая работа на открытом воздухе — лучшая закалка для организма».

Когда в детстве после урока географии, на котором упоминалась Колыма и климат Заполярья, я с ужасом ребенка, выросшего в Одессе, спросил, было ли ему холодно на Колыме, он сказал: «Да, было холодно, но потом нам выдали трофейное японское обмундирование, куда входили настоящие меховые шапки, закрывающие все лицо до самых глаз».

В сборнике, для которого мой отец неспроста выбрал название «Свободные размышления», мне видится желание выйти за рамки чисто научного подхода и рассказать о «себе самом».

История появления сборника сама по себе интересна, поскольку в его создании участвовало несколько разных людей в разных странах, а также потому, что, как и во всех литературных историях, здесь налицо и детективный элемент, о котором ниже. Однако прежде всего мне бы хотелось выразить глубокую благодарность главному редактору издательства «Новое литературное обозрение» Ирине Дмитриевне Прохоровой за проявленные ею интерес и энтузиазм по поводу будущего издания.

Список, а вернее, несколько списков, составленных и несколько раз переработанных отцом, были найдены и сохранены после смерти отца моей сестрой Н.И. Ставиской. Ею же было найдено большинство работ, а некоторые статьи были ею лично целиком перепечатаны с часто слепых, плохо сохранившихся оригиналов.

Моя жена, Н.К. Новохацкая, проделала огромную работу по организации, сканированию и редактированию сборника, подготовке примечаний и прочего аппарата издания. Она же сохранила рукопись «Первых тридцати лет», посланную ей автором после написания.

В работе над сборником большая поддержка и неоценимая помощь были оказаны мне Еленой Довлатовой.

Теперь о детективном элементе. Наступил момент, когда почти все работы были собраны, но не хватало лишь одной, очень важной и интересной, о которой много писал отец в эссе «Из

воспоминаний о себе самом», — «Язык мысли и язык жизни в комедиях Фонвизина». Этой статьи не было нигде: ни у меня, ни у моей сестры, ни у оставшихся в живых коллег отца. Она была и в списке отца, и в библиографии<sup>6</sup>, но номера страниц издания, приведенные в библиографии, указывали на совсем другую статью на английском языке. Единственный человек, которому удалось разгадать загадку «Фонвизина», была Ирина Роскина. Во время очередного поиска она неожиданно наткнулась на «Фонвизина», который по какой-то причине был сверстан вместе с другой статьей на английском языке.

Нельзя также не упомянуть и находку Ирины Казовской — докторантки отца, которая предоставила нам ни больше ни меньше как главу «Из воспоминаний о себе самом», о которой написано выше.

Вклад всех этих людей в создание сборника заслуживает глубокой благодарности и признания.

Судя по тому, в каком состоянии находились незаконченные мемуары и заметки с анализом его собственных работ, мой отец планировал продолжать работать и дальше.

Я надеюсь, что этот сборник, его содержание и сам факт его публикации будут ответом на желание отца высказать свои мысли широкому читателю, а также действием, которое продлит если не его жизнь, то память о нем.

Нью-Йорк, 2013 год

---

<sup>1</sup> ЛИФЛИ — Ленинградский институт философии, литературы и истории, впоследствии филологический факультет Ленинградского государственного университета (ЛГУ).

<sup>2</sup> «Незабываемый» — название очерка Р. Зерновой о Гуковском (Новое литературное обозрение. 2002. № 3 (55)).

<sup>3</sup> Григорий Александрович Гуковский (1902—1950) — советский литературовед, филолог, критик, крупнейший специалист по русской литературе XVIII века; умер в заключении.

<sup>4</sup> Георгий Михайлович Фридендер (1915—1995) — литературовед, сотрудник Пушкинского Дома.

<sup>5</sup> Сайрус Вэнс — государственный секретарь США в правительстве президента Картера, во время приезда в Москву в 1977 г. привез список отказников, за которых просил Госдепартамент. Мои родители передали наши имена в Госдепартамент через знакомых американцев.

<sup>6</sup> Алексеева Н.Ю. Библиография трудов И.З. Сермана (к 90-летию со дня рождения) // XVIII век. СПб., 2004. Сб. 23. С. 371—397.



# **ВОСПОМИНАНИЯ**





## ПЕРВЫЕ ТРИДЦАТЬ ЛЕТ (воспоминания)

Я сам не помню о своем первом преступлении, но тетя Муся (Мария Яковлевна)<sup>1</sup> долго не могла забыть его. Я еще не говорил, видимо, зубы у меня прорезывались. А у тети был кошелек из тонкой телячьей кожи. Он ей очень нравился. Как-то он мне попался, и я его съел, конечно, не целиком, но так изгрыз, что пришлось его выбросить. Тетя мне долго не могла простить такого варварства. Значит, это происходило где-то зимой 1913—1914 годов.

В столовой зачем-то передвигали большой буфет. Я, конечно, вертелся под ногами у рабочих, и тут сверху слетела увесистая часть верхней отделки и прямо упала мне на голову, да не плоскостью, а гвоздем, на котором она держалась. Мне было очень больно, с головы капала кровь, но я заплакал тихо и пошел к себе, пока меня не заметил кто-то и не помог. С тех пор я буфет обходил.

А вообще я столовую любил. Это была самая большая и светлая комната в дедушкиной квартире на втором этаже на Румянцевской улице (переименованной в Советскую) в городе Гомеле. Во главе стола сидел дедушка и читал газету, а я сидел на противоположной стороне стола на высоком стуле и пил какао.

Была еще [пра]бабушка Песя, дедушкина мама. Она меня не любила и не пускала к себе в комнату, дверь которой выходила в столовую, а мне туда очень хотелось зайти именно потому, что она не пускала. Дедушка, Яков Львович Аронсон, был бухгалтером, не знаю, как тогда это называлось, Гомельского отделения Средне-Азиатского банка. Внизу, в первом этаже, помещалась контора банка, а во втором мы жили. В 1917 году дедушку перевели в такую же контору банка в Кишинев, тогда российский город. С дедушкой уехала тетя Муся и мой старший брат Тема<sup>2</sup>, которому тогда было 11 лет.

Никто не предполагал, что скоро Кишинев окажется «за границей» и что с бабушкой и дедушкой мы никогда уже не увидимся. Дедушка еще из Кишинева присылал маме свои статьи на французском языке, но я их тогда не мог прочесть и потому знаю только, что они были философского содержания. В Израиле дедушка выпустил книжку, опять-таки философского содержания, на иврите.

С тетей Мусей и Темой увиделись мы, когда они сначала переехали в Берлин, к дяде Грише<sup>3</sup>, и только оттуда к нам — сначала

ла, в 1922 году, тетя Муся в Гомель, а потом, в 1924 или 1925 году, — Тема, уже в Москву. Тогда, когда надо было, как я сейчас понимаю, менять румынский или немецкий паспорт Темы на какое-нибудь советское удостоверение личности (паспортов тогда еще не было!), ему вместо Лейпцига как места рождения поставили Москву, чем спасли от вполне возможных неприятностей.

Возвращаюсь к разрозненным воспоминаниям моего вполне «буржуазного» детства, до 1917 года. Еще есть бабушка Ольга, которую я плохо помню. Она, по-видимому, вела хозяйство. По рассказам ее уже взрослых детей, она отличалась красотой и глупостью. Пыталась заниматься торговлей в Варшаве, но прогорела. Все это поздние и смутные рассказы старших. Что же касается красоты, то она видна и на фотографиях.

Что же я помню: мне два или три года. У меня бонна Эвочка, очень милая молодая женщина, как меня позднее уверяли, я ей говорил: «Эвочка, какая вы прелестная». Не знаю, не было ли это придумано взрослыми.

С Эвочкой мы ходили гулять в недалекий Лермонтовский садик (так он почему-то назывался). У меня есть сабля, ей я разрубаю пополам дождевого червя, который мне кажется большой змеею.

Мамы<sup>4</sup> я в это время не помню, наверно, она была, но как естественное содержание жизни не запомнилась. Зато папин<sup>5</sup> приезд запомнился (очевидно, с фронта), он где-то под Ригой служил и позднее так рассказывал о конце войны: «Мы сдали Ригу и разъехались по домам».

Разумеется, я тогда этого не мог бы понять, но семейное предание сохранило будто бы сказанное мною; когда я вошел утром в спальню родителей, то первый мой вопрос к совсем незнакомому мужчине (а это был папа) был таков: «Это ваши сапоги?» Было мне тогда года три, и я вполне мог это сказать, увидев высокие папины сапоги.

Из моих игрушек того времени я помню только большой строгительный ящик и саблю, о которой уже писал.

Далее начинаются крепко засевшие в память, но сомнительные по своей временной прикрепленности воспоминания. Так, например, мне кажется, что я помню живого городского на углу Румянцевской и пересекающей ее улицы... Другое воспоминание: по Румянцевской движется толпа, впереди которой идут люди с портретами в руках. Думаю, что это была патриотическая манифестация в связи с началом войны 1914 года, а может быть, с какими-то победами? Не знаю, а расспросить не пришлось.

Видимо, уже 1918 год, мы живем в деревне Иванец под Минском: мама, папа и я. Папа здесь врачует, и платят ему за лечение

натурой — птицей и другой живностью, однажды папа в санях привез черного баранчика.

С деревенскими ребятами я дружу, и они подговорили меня отрезать с папиного дождевика блестящие перламутровые пуговицы. Когда это обнаружилось, был большой скандал. Иванец сохраняется в моих воспоминаниях только зимним.

Тут место действия меняется, по-видимому, папу мобилизуют в армию, а мама со мной уезжает в Гомель, где сначала работает в Бунде, а потом вместе с левой частью Бунда вступает в 1920 году в РКП(б). Я тогда этого не понимал, но сообщаю для относительной стройности повествования.

Где-то в это время, но летом я хожу в парк Паскевича<sup>6</sup>, где в прудах плавают лебеди, а возле дворца стоит конная статуя, которой я очень боялся, так как смотреть на нее я мог только снизу. Как я узнал позднее, это был памятник Понятовскому<sup>7</sup>, переданный Польше по Рижскому мирному договору<sup>8</sup> в 1920 году. Я хожу в детский сад, именно хожу, потому что никакого транспорта в городе нету, а детский сад расположен на Замковой улице, далеко от нас.

Мне шесть лет, у меня валенки с прохуdivшимися подметками. Чтобы я не так страдал от холода, мама ведет меня за руку в детский сад через весь город и читает мне «Крокодила» Чуковского; а в детском саду кормят очень вкусной маисовой кашей. И я знаю, что эту кашу дает нам Ара<sup>9</sup> — расшифровки я не знаю, но знаю, что это какая-то американская организация. А каша очень вкусная и долго помнится, как и само название — маис.

Не помню, как и почему, но мы втроем в Киеве — папа, мама и я. Папа — главный врач военного госпиталя, идет война с поляками. Тут я впервые увидел на улице танки. Живем мы на Фундуклеевской, в гостинице, недалеко от оперного театра, [куда] папа меня брал с собой, но очень мало запомнилось. Понравилась только «Вальпургиева ночь». И тут, по-видимому, мама уехала в Гомель, а мне папа сказал, что она нас бросила. Я огорчился и заплакал...

Потом помню, что мы плывем из Киева на барже к Чернигову, где пересаживаемся в поезд и едем в Ромны, там живем в вагоне на станции. Там я уже умею читать. Читаю сказки Пушкина и рисую. На большом листе плотной ватмановской бумаги я нарисовал различные виды средневекового оружия и послал маме с таким заголовком: «Разное оружие для мамы». Потом мне часто припоминали это название.

Еще помню, что у меня была шинель под мой рост и буденовка, которой я особенно гордился. Есть фотография — я с папой, оба в шинелях и в буденовках. Буденовки — это шапки особого образца. Их каждый может увидеть в кино, в фильмах о Граждан-

ской войне. В Ромнах мы жили недели две в вагоне, где было очень удобно, а до этого, по приезде, мы жили в станционном помещении, и я спал на большом столе, покрытом чем-то зеленым, вероятно, сукном. Я в Ромнах не скучал, хотя папы не видал весь день и практически был один. Но так как наш поезд стоял на станции, то непрерывно двигались составы, раздавались сигнальные гудки — словом, шла своя, очень мне интересная жизнь. Поэтому я не скучал. Сколько мы там прожили и как вернулись в Киев, а может быть, меня переправили в Гомель к маме, — не помню. Тут в моих воспоминаниях неизбежная путаница из-за того, что родители мною перебрасывались, как мячом.

Почему-то Киев мне помнится только летним. Я живу с папой на самой окраине города, куда даже трамвай не доходит. Это Лукьяновка, а живем мы в первой городской больнице, бывшей Еврейской, построенной Бродским<sup>10</sup>. Огромная территория, множество корпусов, все в зелени, роскошный простор для игр, особенно в сыщиков и разбойников.

Мы живем с папой, которого я почти не вижу; сначала он главный врач, потом присылают главврачом коммуниста — Вельского, а папа становится заместителем. У Вельского — дочка, мы с ней дружим, а вообще в играх участвует огромное количество детей медперсонала. Одно из мест наших игр — зады больницы. Они выходят к Бабьему Яру<sup>11</sup> — тому самому, который стал знаменит в войну 1941 года.

Рядом с домом, где я живу с папой, — огород, где так приятно рвать еще теплые помидоры, а возле кухни стоит бочка, в которой плавают малосольные огурцы. Мне 10—11 лет, и я влюблен, но не в девочку, а во взрослого мальчика, ему 14 лет, его зовут Женя, а фамилия у него Рута. Мать его — санитарка. Чем он меня обаял, не знаю, только помню, что я замирал от счастья, когда его видел, а он принимал мое обожание спокойно.

Возраст детворы, участвовавшей в играх, простирался от 10 до 15, но никаких элементов эротизма не наблюдалось в отношениях, хотя девочки попроще не носили нижнего белья и, шутя, говорили: «Ты что, у меня кино увидал?»

В «город», то есть в центр, я попадал редко и знал его плохо. Правда, у меня появились знакомые мальчишки по школе, некоторые жили в центре, и я помню здание горсовета (бывшей городской Думы), с балкона которой говорил о чем-то речь Гамарник<sup>12</sup>; может быть, это был первомайский праздник. Речь я не запомнил, но удивил он меня большой бородой.

До того события (о котором расскажу позднее) я был вполне советским ребенком, без каких-либо сомнений политического содержания. В январе 1924 года, когда мама, бывшая тогда дирек-

тором школы в Гомеле, где я учился, нам, собранным в актовом зале, объявила о смерти Ленина, я искренне заплакал, хотя вообще-то не был плаксивым ребенком.

Помню приезд тети Муси (Марии Яковлевны) из Германии, где она изголодалась и приехала страшно исхудавшей. Помню, что меня удивили ее рассказы о том, что «gute Butter», то есть нормальное масло, было совершенно недоступно. Опять-таки я не заинтересовался, почему немцы голодают, хотя помнил рассказы мамы о Германии 1906—1912 годов. Она жаловалась, что еда немецкая невкусна, суп, например, делали сладкий... Но никакого намека на голод не было.

Тогда же по дороге из школы я прочел на стенде в «Рабочей газете» «Соль» Бабеля, был поражен силой таланта и совершенно не усомнился в правомерности поведения героя рассказа.

Не могу сказать, что всем лучшим в себе я обязан анекдоту, но я убежден, что именно анекдот был моей школой скептицизма и свободомыслия. Первое знакомство с политическими анекдотами началось в 1926—1927 годах. Отец привез меня на зимние каникулы 1925/26 учебного года из Киева в Москву с тем, чтобы я вернулся к нему. Уехав в Киев, он оттуда написал маме, что не хочет моего возвращения. Не помню точно, чем это мотивировалось, меня это не занимало, я привык к смене родительских домов и городов, а Москва мне была интересна.

В Москве, во всяком случае, партийная или околопартийная интеллигенция жила в это время той борьбой, которая шла в партии и отголоски которой я помню — например, номера «Ленинградской правды» в газетных киосках Москвы 1927 года, так как «Ленинградская правда» оказалась рупором т.н. Ленинградской оппозиции (Зиновьев—Каменев). 7 ноября 1927 года я не ходил на демонстрацию, но бродил по городу и в середине дня попал на Моховую, где под одним из балконов толклись прохожие и кто-то объяснял, что с балкона говорили речи и ораторов закидали калошами. Уже дома мне сказали, что будто бы это были троцкисты, пытавшиеся устроить свою контрдемонстрацию. Эти внешние и как будто разрозненные факты прекрасно укладывались в разговоры взрослых, которые не считали нужным при мне молчать о внутрипартийной борьбе. Она тогда еще частично отражалась и в газетах, то есть была вполне легальной темой. О том, что происходило в Московском университете и других учебных заведениях, рассказывал мой старший брат Тема. Он учился на киноотделении этнологического факультета, то есть изучал историю и теорию кино, которое к этому времени уже потребовало теоретического осмысления. Брат не жил дома, и потому каждый его приход приносил информацию о листовках, дискуссиях, голосованиях и,

конечно, анекдоты. Все это кипение внутривластных страстей мне было интересно, но не очень понятно, и потому в подробностях не запомнилось. Зато анекдоты запомнились, поскольку они циклизировались вокруг хорошо известных имен, главным образом Сталина и Троцкого. Некоторые из них я сохранил в своей памяти и не старался забыть тогда, когда политический анекдот был официально объявлен «антисоветской пропагандой». Вот один из них: Сталин и Троцкий спорят. Каждый из них обвиняет другого в том, что тот «не согласен с Лениным». Наконец, Троцкий прекращает спор, выходит из кабинета и за дверью говорит: «Действительно, в одном я не согласен с Лениным, не каждая кухарка может управлять государством».

А вот другой анекдот, видимо более старый, но приуроченный к ситуации: в Москву из Бердичева или Орши, то есть из городов с преобладанием евреев, приезжает очень старый и очень мудрый ребе. Узнав о его приезде, советское правительство приглашает его в Кремль на заседание Совнаркома, где его просят указать выход из того трудного положения, в котором оно, правительство, находится. Ребе отвечает: «По-моему, есть три выхода — Троицкие, Спасские и Боровицкие ворота». То есть мудрый ребе предлагал совсем уйти из Кремля — отказаться от власти.

Были и другие анекдоты, не так непосредственно отражающие внутривластную борьбу, но в них чувствуется еще не унифицированное сознание. Таков анекдот о конгрессах Коминтерна. Вопрос: «Почему на очередном конгрессе не было представителей от папуасов Новой Гвинеи?» Ответ: «Какой еврей согласится продеть себе в нос кольцо?»

Были анекдоты, в которых фигурировала Н.К. Крупская, пытавшаяся играть какую-то роль (примирительную) во внутривластной борьбе: Сталин вызывает к себе Крупскую и говорит ей: «Если вы не перестанете вмешиваться в то, что вас не касается, я назначу вдовой Ленина Землячку<sup>13</sup>». Дополнительная ирония этого анекдота в том, что если Крупская никогда не обладала привлекательной внешностью, то Землячка славилась своим безобразием.

Эпоха расцвета политического анекдота, так мне кажется, кончилась где-то к 1929 году, когда один за другим последовали большие политические процессы — Шахтинское дело<sup>14</sup>, процесс Промпартии<sup>15</sup>, Московского бюро большевиков<sup>16</sup>. Последний процесс происходил уже в 1930 году, и вдруг оказалось, что на нем обвиняемые — это мои знакомые! Вернее, родители моих соучеников по 44-й школе БОНО (Бауманского района Москвы). Раньше школа эта называлась 14-й Центросоюзской, так как Центро-

союз давал на нее деньги и в ней учились дети его служащих. Одна девочка, Ева Басова, училась со мной в 6-м и 7-м классах, ее отец был в числе обвиняемых. Был там и Петрунин — отец Оли Петруниной, которая училась в параллельном классе.

Отчеты о политических процессах, о которых я говорю, печатались тогда в газетах, а я начал читать газеты в 1923 году и долго не мог отстать от этой привычки. Евы Басовой в 1930 году у нас уже не было, она после 7-го класса куда-то ушла. Я был у нее раза два дома (они жили в Замоскворечье, на Пятницкой) и видел издали ее отца, который со мной поздоровался и ушел в свою комнату, может быть, он сидел за общим столом с нами. Во всяком случае, у них была отдельная квартира.

Увидеть знакомую фамилию в судебном отчете было очень странно. Из текста этого отчета трудно было понять, обвиняются ли подсудимые в том, что чем-то или в чем-то вредили, или вся их вина в том, что они сохранили какие-то связи с меньшевиками в эмиграции. Центральной фигурой на процессе был Громан<sup>17</sup>, видный экономист, в прошлом — меньшевик. С его фамилией, которую до процесса я не знал, связана перемена моего отношения к политическим процессам.

Я часто бывал в доме маминых знакомых, Вайнбергов, иногда ночевал у них. Глава семьи, юрист, где-то служил юрисконсультom и был копией карикатурных буржуев: высокий, с большим животом, лысый и потому бритоголовый. За общим ужиным столом глава семьи, Абрам Нилович, сказал своему собеседнику: *«Ставят процесс Громана»*. Нажима на слово «ставят» не было никакого; может быть, поэтому оно меня так поразило своей деловитостью, будничностью. Глагол «ставить» в переносном смысле обычно употреблялся (тогда, да и сейчас) применительно к театральным «постановкам». Ироническое его употребление как-то вдруг объяснило мне, зачем нужен этот процесс и для чего его затеяли.

Тогда, в этом процессе 1930 года, была хотя бы видимость правдоподобия: меньшевики ведь действительно были врагами советского строя, и можно было предположить, что они эту борьбу продолжают... Но из самого процесса, то есть из стенографического отчета, ничего этого видно не было, а тут еще это словечко «ставят» и знакомые мне по школе имена центросоюзовских работников...

В отличие от старших, основное, что нас интересовало, была литература, вернее поэзия. В ней была наша — тех, кого она занимала, — внутренняя жизнь, а политика была чем-то внешним, делом старших, нас не касающимся. Поэтому я и назвал свои отрывочные воспоминания околотитературными. Дело в том, что я был читателем, и заинтересованным читателем. Сам я стихов никогда



не писал, но живые, только что появившиеся стихи входили в сознание и переживались очень интенсивно.

Началось мое активное участие в литературе по двум направлениям. Об одном вспоминаю не без стыда — я сделал у нас, в седьмом классе, нечто вроде изложения — реферата книги Переверзева<sup>18</sup> «Творчество Гоголя», в которой автор, как тогда казалось не только мне, с блеском доказал мелкопоместную природу творчества Гоголя.

Не знаю, как терпела эту схоластику наша любимая словесница Анна Ивановна. Знаю только, что года через два она от работы в школе отказалась: «Я воспитана на Блоке, — говорила она, — а то, что происходит в школьных программах, мне не нравится». Анна Ивановна была старинная московская жительница, замужем никогда не была. Жила она с братом и сестрой в уютном небольшом особнячке, которых в 1920-е годы еще много сохранялось в Москве. Позднее, в 1930-е годы, этот особнячок понравился какому-то важному чину из НКВД, и всех его обитателей выслали из Москвы куда-то далеко, слава Богу, не в лагерь. Потом они вернулись, но уже в другую квартиру.

У нас, в седьмых классах, где в основном учились 14—15-летние, возникла идея литературного кружка для обсуждения новинок литературы. Такой новинкой оказалась комедия Безыменского «Выстрел»<sup>19</sup>, где, как запомнилось, было две удачных фигуры, две партийные тети, одна из которых так и называлась: парттетя Мотя. Больше ничего об этой пьесе не помню.

Теперь перехожу к поэтическим впечатлениям: подосновой отношения к современной поэзии был Есенин. Почему-то то, что сейчас кажется несколько не трогаящим и даже слабым, тогда находило самый глубокий, самый сердечный отклик. И ведь до сих пор помню: «по тому ль по утреннему свею, по тому ль песку, поведут меня с веревкою на шее полюбить тоску»...

Может быть, помогала официальная борьба с «есенинщиной», в которой особенно усердствовала «Комсомольская правда», где — не совсем кстати, но вспомнилось — совершенно всерьез писалось, что совместное спанье супругов в одной кровати понижает производительность труда на 8 %! Практически этот рецепт нас не касался, но запомнился своей неожиданностью.

Есенинство поддерживалось дружбой с Сережей Сверченко, красивым и очень под Есенина себя державшим. Опять-таки не-кстати вспомнился рассказ Сережин — его родной дядя, будучи в командировке в Берлине (от кого и зачем — как-то это не спрашивалось), увидел в витрине книжного магазина книгу о расстреле царской семьи и себя на одной из фотографий...

Дома был четырехтомник Есенина с белой обложкой, на которой были нарисованы изящные березки. До сих пор помню эти березки. С Есениным и связано мое первое знакомство с поэзией, «презревшей печать». Сеня Скоблов, мой друг и соученик, показал мне переписанное от руки фиолетовыми чернилами на листке бумаги, вырванном из клетчатой школьной тетрадки, стихотворное «Письмо к Демьяну Бедному». В этом «Письме», в довольно посредственных стихах, Демьян осуждали за оскорбление Христа в его антирелигиозных поэмах. «Письмо к Демьяну Бедному» мне не понравилось и не запомнилось, не знаю, принадлежало ли оно действительно Есенину. Уже в шестидесятых годах, когда Есенин получил, наконец, официальное признание, я спрашивал у специалистов об этом «Письме». Они отрицали его принадлежность Есенину, но сомнения у меня остались до сих пор, ибо Демьян сейчас тоже вполне официально признан, гонения на него давно забыты, и признание этого «Письма» есенинским очень осложнило бы работу составителей собрания сочинений. Так мне казалось в семидесятые годы.

Началось увлечение Багрицким, его книжкой «Юго-Запад». Эта поэзия открывала другой мир — мир веселья, красоты, героики, хотя бы и контрабандистской. «От черного хлеба...» внушало какое-то не вполне осознанное чувство тревоги, непрочности жизни и на фоне Жаровых и Безыменских звучало торжественно и мажорно. А Жаров со своим первым томом «Собрания сочинений» просто смешил.

Вслед за Багрицким, как бы устремляясь за новизной, увлекся я конструктивизмом, и особенно Сельвинским, его стихами, а не поэмами, над которыми я откровенно скучал, но относился уважительно. А нравилась мне «Песня о ветре» Луговского, менее конструктивная, но чем-то, каким-то лиризмом, в ней скрытым, действовавшая больше, чем невыносимо длинный «Пушторг». Вечер конструктивистов в 1929 году в Политехническом кончился скандалом. Сначала все было очень хорошо: выступали Сельвинский со своими полустихами-полупеснями, затем Луговской с «Песней о ветре», затем кто-то еще, но когда Адуев стал читать «Письмо Маяковскому», где кроме всяческих пасквильных строк была и такая: «а вы хотите, чтоб вам приплатили», — на сцену из зала бросились агрессивные настроенные молодые люди, завязалась нешуточная драка, и вечер Сельвинский прекратил. Я тогда был очень возмущен поведением сторонников Маяковского.

Много десятков лет спустя, когда мне понадобилось писать для файяровской истории литературы<sup>20</sup> 1930 год, я стал просматривать «Литературную газету» за 1929 год. В скупой хронике об этом вечере — ни слова о скандале и срыве...

Предупреждаю, что с трудом буду держаться хронологии событий, а буду излагать так, как они остались в памяти.

Зима 1930 года была лютая. Во время зимних каникул, то есть в феврале, я прочел в «Литературной газете» о том, что РАПП<sup>21</sup>, в который в то время вошли и Маяковский, и Багрицкий, проводит поэтическую конференцию. Поскольку делать было особенно нечего, а вход был как будто объявлен свободным, я и отправился на улицу Воровского, 22, где это происходило. К моему удивлению, под заседание была отведена небольшая комната, и было, как мне показалось, вопреки ожиданиям, мало народу. Я больше смотрел, чем слушал. В первый и последний раз увидел Авербаха<sup>22</sup>, который меня удивил своей полувоенной одеждой (позднее я узнал, что она называлась «вождевкой») и неприятным скрипучим голосом. Смотрел я с интересом на Сельвинского: меня удивило, что он был в валенках. Но больше всего меня обрадовало появление Багрицкого, любимого с «Юго-Запада» (1928) поэта, читанного и перечитанного неоднократно. Как сейчас помню «Контрабандистов», «От черного хлеба...», «Птицелова». Эти стихи погружали в прекрасный и веселый мир, которого не хватало в жизни.

Жилось трудно, маму уволили из Наркомпроса по сокращению штатов. С 1929 года все стало по карточкам. Только соевую колбасу (!) можно было (и то не уверен) купить без карточек. Мама как-то ухитрилась ее жарить на постном масле, и она становилась съедобной.

Так вот, в перерыв, а я сидел недалеко от Багрицкого, он меня спросил: «Вы пишете?» Я сказал: «Нет», и тогда он спросил, зачем я пришел на это совещание. Я сказал, что мне просто было интересно. Он удивился, но промолчал. А по поводу чьих-то прочитанных стихов повторил, видимо, привычную шутку: «Это уже поэзия».

14 апреля 1930 года на одной из школьных перемен мы узнали о самоубийстве Маяковского — и не поверили... Решились поехать на Воровского, 22 (бывшая Поварская), чтобы проверить. Поехали, кажется, втроем. Там, конечно, эту новость нам подтвердили. Прощаться с телом мы пошли, но на похоронах не были. Незадолго до этой страшной и непостижимой новости я был на выставке Маяковского (в феврале 1930-го) «Двадцать лет работы», было довольно много посетителей. Появился Маяковский, с виду чем-то недовольный. Его просили читать, он нехотя согласился и прочел «Во весь голос». Скажу честно, что я не готов был со слуха понять и оценить эти стихи. Само же самоубийство Маяковского, как и тогда, остается именно непостижимым и необъяснимым.

В восьмом классе (1929/30 учебный год) я стал жертвой школьной реформы, о которой сейчас немногие помнят. По инициати-

ве ЦК комсомола, которой долго, но успешно сопротивлялся до своей отставки в 1929 году Луначарский, было решено старшие классы, начиная с восьмого, превратить в спецкурсы с различным, предпочтительно с математико-техническим, уклоном. Наша школа на некоторое время спаслась: для нее выбрали книжный, вернее книготорговый, уклон. Нам читали историю книги — и это было интересно, но, что уже мне совсем не понравилось, надо было проходить практику в книжных магазинах. Занятие скучное и почему-то неприятное.

И тут я совершил первое в своей жизни, как это тогда называлось, «правонарушение». В витрине магазина была выставлена очень заманчивая книга — «Мандельштам. Стихотворения. 1928». Они долго стояли, никто их не спрашивал, да и цена была очень большая по тому времени — 2 рубля! Мы жили на 50 рублей в месяц. Купить не было никакой возможности, и я украл — и не раскаиваюсь, столько радости на всю жизнь! Я взял тот экземпляр, который был на полке. В витрине еще долго стояла невостребованная книжка...

С неудовольствием вспоминаю, как нас послали в ноябрьские праздники 1930 года торговать на улице какими-то пропагандистскими книжками. Я чувствовал себя так неловко, так неумело, что не продал ни одной брошюры, пришел с ними домой, и мама помогла что-то продать среди соседей... До сих пор с конфузом вспоминаю это первое поражение в мире практики, а не литературы.

Где-то в седьмом классе я познакомился с Фридой Вигдоровой<sup>23</sup>. Тогда это знакомство не перешло в дружбу, но, в свою очередь, познакомило меня с Мироном Бендером, очень тогда стопроцентным комсомольцем. Позднее, когда я сдружился с Шурой Раскиным<sup>24</sup>, он был влюблен в Беллу Левандовскую, приезжую из Сибири, с литературными интересами. Белле негде было жить, и тогда Мирон предложил ей фиктивный брак и совместное жилье, которое он получил в ФЗУ. Естественно, что фиктивный брак стал фактическим, а Белла оказалась беременной. По слухам, ребенок был от Севы Иорданского, о котором расскажу уже теперь, хотя все это происходило уже после моего отъезда из Москвы. Сева был очень хорош собой, имел большой успех у девочек, был способным журналистом. Через него Шура познакомился с Морисом Слободским<sup>25</sup>, тогда только начинавшим журналистскую карьеру под руководством Севы. Но об этом скажу позже.

В это время наш девятый класс (1930/31 учебный год) решили слить с книготорговым, в просторечии «книжным» техникумом. Не помню, где он помещался, но предметы там были интересны и слушатели живые, так что эту перемену я принял спокойно.

Однажды, чуть ли не в середине лекции, открылась дверь и преподаватель ввел юношу в черной толстовке (такой тогда был

ходовой наряд), в очках, немножко птичьей внешности, и сказал: «Это будет ваш товарищ, Шура Раскин». На перемене я как-то легко разговорился с новичком и выяснил, что он вместо того, чтобы ходить на занятия, играет в пинг-понг (тогда началось повальное увлечение этой новой игрой), но не просто играет, развлекается домашним образом, а играет вторым номером за команду журнала «Огонек». Журнал тогда редактировал Михаил Кольцов<sup>26</sup>, редактор талантливый и изобретательный. Он ввел впервые на страницах журнала «Викторину» — серию вопросов, ответы на которые печатались в следующем номере. Я каждый понедельник покупал новый журнал, и мы в седьмом классе соединенными усилиями искали ответов. Не помню, конечно, вопросов, кроме одного, почему-то особенно нас затруднившего: «Какого цвета новорожденный негр?» По смыслу вопроса было ясно, что не черного, но какого, мы, то есть наш класс, так и не решили.

Так вот, за команду этого прославленного журнала играл Шура, с которым мы подружились не на почве пинг-понга, а на любви к поэзии. Пленил меня Шура своим замечательным и непосредственным остроумием. Остроты у него появлялись мгновенно и всегда к делу. Запомнилась почему-то одна из оброненных им острот при взгляде на пару полных людей, явление тогда редкое: «родство туш», — сказал про них Шура. Я привел его к нам домой, он очень понравился маме, которая быстро поняла, что у него семейная неурядица, и сделала то, что она делала всю жизнь, — прежде всего его накормила!

Я побывал дома у Шуры, познакомился с его мамой, Ольгой Львовной, вторично разведенной и соответственно недовольной жизнью и поведением Шуры, которому она справедливо ставила в пример его младшего брата, отличника, дядю Витю<sup>27</sup>, как он позднее фигурировал в общесемейных воспоминаниях. Дружба с Шурой стала одной из магистральных линий наших отношений, несмотря на отъезд из Москвы в Ленинград весной 1931 года.

Причиной отъезда был переход отчима<sup>28</sup> из инспекторов Наркомпроса в аспирантуру Пушкинского Дома, которую тогда возглавлял Луначарский, раз в месяц приезжавший в Ленинград и беседовавший со своими многочисленными аспирантами.

Так кончилось мое пятилетие московской жизни. Театральные воспоминания — это то немногое, что сохранилось в памяти, но что очень трудно передать. Родителям я завидовал, так как они видели больше меня. Они восторгались «Горячим сердцем»<sup>29</sup> во МХАТе с Москвиным<sup>30</sup>, и с особенным восторгом пришли после «Багрового острова»<sup>31</sup> в Камерном. Часто они ходили в Еврейский театр<sup>32</sup>, куда меня взяли на спектакль «Колдунья»<sup>33</sup>. Из него запомнился мужчина, очень весело игравший главную роль<sup>34</sup>.

Мне родители купили абонемент на утренники, и я ходил на все эти абонементные спектакли один, поскольку дело было днем — в воскресенье. В Малом театре я видел только «Любовь Яровую»<sup>35</sup>, где запомнился актер, кажется, Кузнецов<sup>36</sup>, игравший матроса Швандю — характерную, комическую роль.

Были исключения: в театр Вахтангова я попал на вечерние спектакли, уже не помню, как и почему. Я видел «Турандот»<sup>37</sup> во всем блеске тогда еще сравнительно свежего спектакля. Поразило начало — когда на глазах у зрителей под негромкую музыку вся труппа из каких-то цветных тряпочек и шарфов создает себе замечательные и очень убедительные условно-восточные костюмы. Это не был танец в полном смысле, но какое-то ритмизированное общее движение. Запомнилась Мансурова<sup>38</sup> со своим глубоким голосом и Завадский<sup>39</sup> — Калаф — строгий красавец, сбрасывавший в самый патетический момент какую-то обувь.

Другой спектакль у вахтанговцев был «Коварство и любовь»<sup>40</sup> — все происходило на фоне поставленного с наклоном серебряного пола. Было необыкновенно красиво, но как-то безжизненно, высокопарно, и никакого сочувствия к страданиям персонажей не вызывало, хотя решетка дворца помнится до сих пор — ведь все это сделал Акимов<sup>41</sup>. И леди Мильфорд — коварная англичанка (постоянный персонаж немецкой драмы того времени) была очень эффектна...

Больше всего я перевидал в театре Мейерхольда<sup>42</sup>. Понравился «Лес», особенно когда Аркашка-Ильинский<sup>43</sup> ловил воображаемую рыбу... Не понял, честно скажу, и потому не запомнил мейерхольдовского «Ревизора», а из «Горя уму» (так переименовал грибоедовскую комедию режиссер) запомнились два эпизода: разговор на равных Гарина<sup>44</sup> (Чацкий) и Царева<sup>45</sup> (Молчалин). Оба во фраках, оба говорили, опираясь небрежно на створки калитки. Но главное — это был спор, а не высокомерное отношение одного к другому. Что больше всего поразило — это идея посадить всех, кроме Чацкого, за длинный стол параллельно рампе и заставить перебрасываться репликами клеветы через головы сидящих рядом. Много позднее я предположил, что Мейерхольд, много раз бывавший в Италии, воспроизвел в этой сцене «Тайную вечерю» Леонардо, но как-то руки не дошли проверить это предположение.

Понравился «Клоп», особенно Ильинский-Присыпкин, в тех действиях, которые происходили в современности. Очень удивило «будущее», то есть 1979 год, его изображали не то двадцать, не то тридцать молодых девушек в униформах, что-то отплясывавших...

Но, конечно, главное, оставшееся на всю жизнь впечатлительное, — это «Дни Турбиных», где-то в сезон 1926/27 года. Как я на них попал? Я дружил в седьмом классе с очень живым, веселым и

приятным мальчиком Арнольдом Шапиро (погиб на войне!). У его отца была частная фотография, потом превращенная в кооперативную. Дом был веселый, а по вечерам можно было собираться в главном салоне, когда он пустовал. В этой фотографии снимался пожарник из МХАТа. Старший Шапиро попросил пожарника, и он провел двух мальчиков, уже когда спектакль начался, и велел нам посидеть на ступеньках. Так мы все видели и многое запомнили. Особенно Лариосика. И когда позднее я видел Яншина<sup>46</sup>, то не мог ему простить его непомерной толщины.

В «Днях Турбиных» поражала полная достоверность того, что происходило на сцене. Вернее, это происходило не на сцене, а в жизни и иначе быть не могло. Запомнился Шервинский, немецкие офицеры, гетман со своей импозантной фигурой, сцена в штабе петлюровцев: как один из них, приблизив сапоги к телефону, кричал собеседнику: «Бачь, яки сапоги!»

Во втором МХАТе<sup>47</sup> я видел «Блоху»<sup>48</sup> по Лескову — чудное условно-кукольное представление; «Сверчок на печи»<sup>49</sup>, от которого осталось только впечатление чего-то необыкновенно милого и утешительного. Зато «Петр I»<sup>50</sup> в том же театре, еще не переработанный по высочайшему указанию, был интересен и страшен. Актер, игравший Петра, кажется, Горюнов<sup>51</sup>, так появлялся, что всегда оказывался на голову выше всех остальных актеров. Очень запомнилась сцена всешутейшего пьяного собора и особенно финальная сцена: Петр — один, волны наводнения подкатываются к его ногам, и впечатление неминуемой гибели города.

Особое впечатление на меня произвела Бабанова<sup>52</sup>. У Мейерхольда она играла в драме Третьякова<sup>53</sup> «Рычи Китай» мальчика-китайчонка, который, уж не помню почему, решает повеситься и делает это на глазах у зрителей, но предварительно поет песенку, такую трогательную, такую щемящую... Это все, что запомнилось, а многое уже стерлось из памяти, видимо, ничем не задело. Так, ничего не помню из драмы Сельвинского «Командарм-2», а из пьесы Вишневского «Последний решительный» помню только пулемет, который стрелял (холостыми) в зал.

Еще, пожалуй, запомнилась Зинаида Райх<sup>54</sup> в костюме Гамлета в «Списке благодеев» Олеси, как запомнилась идея пьесы — героиня ведет два списка: один — список преступлений советской власти, другой — список ее благодеев. По тогдашнему времени все это было еще возможно, поскольку героиня, актриса Гончарова, едет на Запад и там находит только профанацию искусства и коварных белогвардейцев-эмигрантов. Олешу я любил, Олеше я удивлялся и был очень разочарован, когда уже в Ленинграде прочел его сценарий «Строгий юноша». Но все же в Олешу я верил, и эту веру в его талант поддерживали небольшие статейки-рассуж-

дения, которые время от времени появлялись в журналах. От Олеси в целом веяло какой-то свежестью и очарованием осязаемого на вкус и крепость слова.

Вспомнился позабытый было спектакль (так тогда говорилось, а не постановка!) в театре Революции: «Человек с портфелем» Файко<sup>55</sup>, где главную роль, злостного агента белогвардейцев-эмигрантов, играл Астангов<sup>56</sup>, а мальчика, его жертву, — какая-то молоденькая актриса. Впечатление от мелодраматического сюжета было сильное, хотя подробностей я уже не помню.

И совсем смутное впечатление оставил «Воздушный пирог» Ромашева<sup>57</sup>. Что-то о нэпманах, их проделках и крахе.

Еще вспомнились «Рельсы гудят»<sup>58</sup> Киршона в театре МГСПС<sup>59</sup> (не знаю, как расшифровывалось), сюжет был — борьба красного директора железнодорожного депо и инженера из старорежимных, консерватора и рутинера. Побеждал, конечно, при поддержке рабочих «красный директор» — выдвигенец.

Не помню, но как-то по сюжету возникала нэповская квартира, и жена нэпмана, комический персонаж, делала вид, что читает Маркса!

Кажется, видел «Шторм» Билль-Белоцерковского — кажется потому, что полной уверенности у меня нет. В одной из пьес тогдашнего репертуара был постоянный персонаж — матрос-братишка, фигура героико-комическая, может быть, он появлялся в «Шторме», а может быть, в «Любови Яровой» Тренева в Малом театре.

Помню только, что долго интриговала меня афиша этой пьесы, которую я понимал буквально и не мог совместить эпитет «яровая» с существительным «любовь»...

Должен признаться, что чтение газет не всегда у меня складывалось удачно. Так, я очень увлекался фельетонами Сосновского<sup>60</sup> в «Правде». Они действительно были хороши в своем жанре. Он очень увлеченно писал о всяких достижениях крестьян-единоличников (еще не было идеи коллективизации!). Так вот, название одного из его фельетонов я прочел вслух, чем очень рассмешил родителей. Назывался он «Пафос сепаратора», а я прочел: «Пафос серпаптора».

Не знаю, кому принадлежала идея осуществить у нас в школе свою театральную постановку. Был приглашен, как позднее я понял, замечательный характерный актер МХАТа — Таскин<sup>61</sup>. Выбор текста был не очень удачен: решили поставить сцену из «Мятежа» Фурманова. Долго репетировали и сыграли на общешкольном вечере с приглашением родителей. Таскин, который потратил много сил, чтобы создать на сцене «настроение», был недоволен, но зрителям очень понравилось.



Позднее, уже в 1950-е годы, я увидел Таскина в акимовской постановке «Дела» Сухова-Кобылина<sup>62</sup>. Он играл «Очень значительное лицо», и играл прекрасно. Видимо, его ценили в театральных кругах.

Из московских музеев я любил Третьяковку и ходил туда часто, один или с кем-нибудь из школьных приятелей, но с особенной любовью я ходил в Музей новой живописи<sup>63</sup>, собранный из шукинского и морозовского собраний. Тогда там не толпились туристы, и можно было спокойно смотреть, спокойно любоваться хорошими знакомыми. Так же, как в Третьяковке я любил Серова и Нестерова, так в Музее новой живописи мне почему-то полюбился Матисс, особенно его «Танец». Не знаю почему, эту любовь я долго хранил и тогда, когда Музей был закрыт, и картины из него перевезены в Ленинград и помещены на третьем этаже в Эрмитаже. Теперь я к Матиссу охладел и не чувствую той радости, какую он мне дарил в былые годы. Любил я тогда и мадмуазель Самари, а роскошные женщины Ренуара художественно к себе не располагали. К Сезанну я был равнодушен и в этой позиции так и остался, хотя Музей, весь как был, тоже, наверно, казался окном в Европу, [хотя] позднейшего ощущения духоты еще не было в воздухе.

Теперь вне хронологии хочу вспомнить, как я стремился прикоснуться к историческим личностям, прямо или косвенно, и что из этого выходило.

Насколько я помню, в 1926 году приезжали в Москву Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс. Ее я так и не видал, а Дугласа видел в кино в двух фильмах, которые покорили меня, со всеми мальчишками страны, в «Робин Гуде» и особенно в «Знаке Зорро». В этих фильмах не было кровавых убийств и бессмысленных драк, а была красивая ловкость и очаровательная мужественность главного героя.

Я не пошел к Белорусскому вокзалу, на который они приехали, а пошел к отелю «Савой», но только издали увидел машину, которая их привезла.

Неудачно я «встречал» Горького. Тут я поехал к Белорусскому вокзалу, но опоздал — Горького уже увезли.

Более удачно, чем я, съездила мама в 1927 году в Ясную Поляну. В Москву приехал французский министр просвещения и захотел побывать в Ясной. Тогда не было ВОКСа<sup>64</sup>, специально для культурных связей и для агентурного наблюдения за приезжими иностранцами. Мама легко болтала по-французски (сказалось гимназическое воспитание!), и ее послали вместе с министром в Ясную. Из маминого рассказа о поездке я запомнил только финал: отвозила их на станцию дочь Льва Николаевича, Татьяна Львовна. Когда экипаж или сани были поданы, лошадь что-то заартачи-

лась, и тогда Татьяна Львовна так на нее гаркнула, что мама не выдержала и восхитилась: «Ну и графинюшка!» — чем совершенно Татьяну Львовну не смутила.

Самой интересной для меня и вполне состоявшейся встречей со знаменитостью было посещение Радека<sup>65</sup>... Тут необходимо некоторое историческое отступление. Мама с 1906 до 1912 года жила в Лейпциге, там, будучи молодой и красивой, вращалась она в кругу немецких социал-демократов, была знакома с супругами Каутскими<sup>66</sup> и с более молодыми деятелями этого круга — Карлом Либкнехтом<sup>67</sup> и Карлом Радеком. Когда в 1910 или 1911 году был изобретен сальварсан под № 666 и повсеместно рекламировался как панацея от сифилиса, то, как рассказывала мама, встретившись на улице, оба названных деятеля радостно обнялись.

С Радеком у мамы был роман, по-видимому, недолгий и дружески прекращенный. Во всяком случае, мама в Москве возобновила знакомство, посетила Радека с семейством на их квартире в Кремле, удивилась, что его десятилетняя дочка ходит в брючках (до этой моды нам еще было очень далеко!), и пригласила его к нам.

Он пришел один, был очень похож на газетно-журнальные фотографии, одну из которых я вырезал и показал маме рядом с фотографией Ларисы Рейснер<sup>68</sup>, и тут мама позволила себе намек на роман между ними.

Итак, он пришел, просидел у нас часа два, говорил непрерывно на странной смеси русского, немецкого и польского языков. Мне запомнился его рассказ о том, как в 1923 году он сидел в Гамбурге в кафе, а напротив сидел генерал Сект<sup>69</sup>, тогда — командующий рейхсвером (армией). И каждый из них думал: «А завтра я, может быть, тебя арестую...» Ничего больше я не помню, но мама позднее любила рассказывать, как я слушал этого гостя.

По его протекции, видимо, мы попали на выставку Алмазного фонда — она помещалась в Кремле. Там мне запомнился алмаз, которым персы заплатили за Грибоедова, и маленький поезд, копия того, который первым прошел по Великому Сибирскому пути. Вагончики все были из золота...

Знакомство, если его можно так назвать, с Радеком мне припомнили в 1938 году, когда возникло мое комсомольское «дело» о сокрытии родственных отношений с Радеком. Делавший тогда политическую карьеру Вася Чистов очень хотел доказать, что я сын Радека, но так как «доказать» это было невозможно, то по-настоящему меня можно было обвинить только в обмане комсомола при вступлении в него. В результате я был исключен на общефакультетском собрании, в актовом зале. Голосовали единогласно, все несколько сот человек, кроме Сони Донской, которая

на вопрос, почему она воздержалась от голосования, заявила, что не убеждена в убедительности обвинения, мне предъявленного.

Большинство голосовало от полного равнодушия — такие исключения уже стали привычным делом. Иногда, правда, они разнообразились выступлением особо уполномоченных ораторов, призывавших к бдительности и разоблачению скрытых врагов. Некоторую остроту этим речам придавали последующие, скоропостижные события. Так, выступал перед нами секретарь райкома комсомола, недавно назначенный, громил кого следует, а через две недели мы узнали, что он арестован и «оказался» врагом народа. Тогда это словечко «оказался» имело только один смысл... Этого несчастного секретаря мы совсем не знали, но очень театрально выглядел у нас в актовом зале[.] [Вспоминается также] речь Заковского, очередного начальника Ленинградского НКВД. Он выглядел нарядно и внушительно, был сравнительно молод и даже красив. Не помню, о чем именно он говорил, но тема могла быть одна и та же. И примерно через месяц мы узнаем из газет, что Заковский «оказался» — и каких только он не дождался эпитетов!

Мама долго сохраняла шутливую открытку от Карла Либкнехта, где был изображен император Вильгельм II, и от его имени Карл что-то дружески писал маме. В 1937 году эта открытка и другие были мамой уничтожены. Как оказалось — напрасно, у нас дома никаких обысков не было.

Во время ареста Рунечки<sup>70</sup> взяли только пишущую машинку и иллюстрацию «Обнаженной махи», привезенную Додиком Прицкером<sup>71</sup> из Испании. Машинку после суда (поскольку у нас в приговоре не было конфискации имущества) вернули, а «Маху» — нет.

Итак, весной 1931 года начиналась новая жизнь в полумертвом тогда городе, с забитыми витринами на Невском, с редкими машинами на нем; а поселили нас на Петрозаводской улице, на Петроградской стороне, в доме, где помещалось собрание Н.П. Лихачева<sup>72</sup>, разных каменных древностей, и одновременно помещалось аспирантское общежитие Академии наук.

Летом в саду за зданием шли увлеченные состязания в волейбол, в которых отличался аспирант — природный американский индеец, превосходно игравший и прекрасно говоривший по-русски. Позднее я узнал, что одним из активных волейболистов-любителей был Нобелевский лауреат Черенков<sup>73</sup>.

Петрозаводская расположена параллельно Зелениной, и на ближайшем углу Зелениной и Геслеровского (давно уже Чкаловский) еще стояли какие-то руины, про которые петербургские старожилы объясняли, что это был трактир, изображенный в драме Блока «Незнакомка». Руины исчезли во время войны, сейчас тут сеть ларьков.

В Ленинграде я было перевелся в Книжный техникум, ходил на лекции, проходил «практику» в книжном магазине на Большом проспекте Петроградской стороны, на углу этого проспекта и тогда улицы Розы Люксембург, а ранее — Рыбацкой. «Практика» мне быстро надоела, я дома очень жаловался на скуку, книг, в сущности, было очень мало. И тогда мама решила, что мне надо идти на завод и зарабатывать рабочий стаж, без которого в вуз не поступить... Осенью через какого-то знакомого инженера я поступил на завод «Знамя труда» № 1, который, как это ни удивительно, помещался тогда на проспекте Красных Зорь (какое поэтическое название!), недалеко от особняка Кшесинской и мечети. Потом он стал Кировским, а сейчас вернул себе старое название Каменноостровского.

На заводе я сначала чувствовал себя как-то неприкаянно, но вскоре был принят, вернее зачислен, в комсомол, перезнакомился с еврейской молодежью, как и я, зарабатывавшей себе стаж, и влился в коллективную жизнь, первоначально мне очень чужую. Как сейчас понимаю, все основные инженерные должности занимали евреи, и, по-видимому, это не вызывало ни озлобления, ни, как мне казалось, конкурентной борьбы. Вообще безработицы не было, а была категория рабочих-летунов, которые работали зиму, а на лето увольнялись и проводили время с приятностью.

Евреев-станочников было очень мало, только один Исаак Иоффе прославился на весь завод каким-то производственным рекордом.

Постоянное общение с товарищами по работе произвело на меня тогда очень неожиданное и странное впечатление. Я представлял себе пролетариат, особенно питерский, по его книжно-литературному портрету. Все оказалось не так: никаких идеологических интересов, ничего о политике, и не от страха, а просто от полного отсутствия интереса к тому, что выходило за пределы работы и домашних забот.

Напомню, что тогда существовала карточная система, по которой рабочие получали прилично, кроме того, они обедали в заводской столовой, где кормили без карточек и вполне прилично по тем временам. Время от времени менялся управляющий состав столовой — проворовывался... Видимо, слишком велик был соблазн.

Несмотря на карточную систему и полное отсутствие магазинов, существовали только закрытые распределители, где [все] выдавалось по карточкам, работали пивные, где [свободно] продавалось пиво. Ближайшая пивная находилась на круглой площади и потому в просторечии называлась «полукруг». На заводе было

только два окончательных алкоголика, из числа тех, которых жены стерегли в дни полочки у проходной.

Еще была любопытная личность, некто Федя Урядников, спившийся боксер, почему-то полюбивший разговаривать со мной; главной темой его рассказов была история его отношений с еврейской девушкой, о которой он всегда вспоминал с сожалением, поскольку она его бросила, вероятно, из-за пьянства. Теперь Федя был слаб, держали его на работе скорее из жалости и под присмотром его молодых друзей.

Насколько мне не изменяет память, в 1933 году под влиянием газетной шумихи о стахановском движении<sup>74</sup> у нас возникла идея создать комсомольскую бригаду из трех человек и к 1 мая этого года собрать сверх плана три насоса из тех, что мы делали на заводе для химической промышленности. Мы работали с энтузиазмом и увлечением, перед 1 мая даже дополнительно в ночную смену, собрали насосы, но при последующей проверке они потекли, следовательно, были неудачно загерметизированы. Так неудачно кончился наш опыт стахановского движения; бригада наша распалась, и я перешел в ремонтный цех.

Среди зарабатывавших себе рабочий стаж выделялся своей отстраненностью от комсомола и всякой общественной работы Михаил (он предпочитал, чтобы его звали Майкл!) Михайлов, вполне интеллигентный парень из спортивной семьи. И тут я узнал, что существует особый клан тренеров и преподавателей спорта, клан, где, собираясь в своем клубе, они говорят, в каком наряде появилась на последнем фэйв-о-клоке Марлен Дитрих и какие-то другие кинодивы. От Майкла, которому брат из заграничного турне привез костюм лондонского изделия (подумать только!), я узнал о его приятеле, молодом красавце Юре Чайковском, который жил за счет женщин, плененных его красотой, и у которого было 27 рубашек! Фантастическая по тем временам цифра. А способ его жизнеустройства был прост — он знакомился с молодыми женами пожилых ученых, всегда был свободен и всегда находил время, чтобы развлечь скукающую супругу вечно занятого ученого.

Поскольку у меня было две или три рубашки, экипировка Юры Чайковского мне казалась чем-то сказочным, так же как позднее два или три костюма Л.Л. Ракова, читавшего у нас античную историю.

А Майкл и его друзья жили какой-то особенной, непохожей жизнью. Видимо, тогда, до Кировского дела, на эту спортивную публику из-за ее полнейшей аполитичности не было обращено внимание соответствующих органов. Да и запрета на сношения с

иностранцами, особенно спортсменами, еще не было. Майкл собирался после завода поступать в институт киноинженеров, что он успешно и осуществил, но я его больше не видел.

В театры я в это время почти не ходил: билеты закупали профсоюзы и раздавали бесплатно. Так я попал на «Недоросля» в Александринском театре, видимо, в разгар новаторских увлечений режиссера. Действие было перенесено в современную, конечно, буржуазную Францию. Помню только, что влюбленные, по-видимому, Милон и Софья, стояли на крыше хлева, из которого бутафорская корова задевала их то рогами, то хвостом.

На производстве, сначала на сборке насосов для химической промышленности, затем в ремонтном цеху, я не проявил особых талантов, только когда надо было прочесть сложный чертеж, я это мог сделать — пригодились школьные знания по черчению.

Читать в московских журналах, кроме Ильфа и Петрова, было нечего. Да и Зошенко, которого мы очень любили, сменил жанр и вместо веселого перешел на серьезное, вроде «Возвращенной молодости» (1933).

Недавно по неожиданному поводу вспомнилось мне одно действительно удивительное театральное впечатление — это «Страх» Афиногенова<sup>75</sup> в Александринке в 1932 году. Пьеса открывалась следующей сценой. Беспартийный Кастаньский (он к тому же «сын академика и сенатора») напевает, аккомпанируя себе на рояле. Он пел не романс на стихи Пушкина («Шли годы, бурь порыв мятежный...»), помещенный в печатном тексте пьесы, а модную, хотя и не очень официально одобряемую песенку:

О, эти черные глаза,  
Кто вас полюбит,  
Тот потеряет навсегда  
И счастье, и покой...

Насколько я помню из комсомольской пропаганды того времени, когда я в 1931—1934 годах зарабатывал себе рабочий стаж, необходимый для поступления в высшие учебные заведения (вузы), такого рода романсы не поощрялись. Тогда советское звуковое кино стало внедрять в массы песни Дунаевского из «Веселых ребят» и из фильма «Встречный».

Выслушав пенье Кастаньского, профессор Бородин, центральный персонаж «Страха», высказывает в сжатом виде свое философско-мировоззренческое кредо: «А хорошо ведь! Какие про любовь песни поют, а? Ничего не поделаешь, вечный безусловный стимул. От первого утра первых людей до последней вечерней зари человечества — только любовь, голод, гнев и страх...»

Обращаю внимание на то, как поэтически выражается профессор Бородин, высказывая свою теорию стимулов: «первое утро первых людей» и «последняя вечерняя заря человечества» — такие образные выражения в устах профессионального ученого удивительны и неожиданны. И далее Бородин еще настойчивее повторяет в сокращенном виде свое, как становится ясным по ходу пьесы, учение о стимулах: «Все людское поведение на четырех китах стоит. Люди любят, боятся, сердятся и голодают. А уж отсюда все остальное».

Настойчивое повторение Бородиным его теории четырех стимулов в начальной сцене драмы многозначительно. Драматург сразу возводит здание пьесы на нужную ему идеологическую высоту. Возможность такого философско-идеологического конфликта поднимает драму Афиногенова на нужный автору уровень эпохального спора.

Позволю себе высказать предположение, что Афиногенов имел в виду замечательного ученого и мыслителя В.И. Вернадского<sup>76</sup>. Как известно, Вернадский считал, что «философские системы как бы соответствуют идеализированным типам человеческих индивидуальностей, выраженных в формах мышления. Особенно резко и глубоко сказывается такое их значение в даваемой ими конкретной жизненной программе, в текущем их мировоззрении. Пессимистические, оптимистические, скептические, безразличные и т.п. системы одновременно развиваются в человеческой мысли и являются результатом одного и того же стремления понять бесконечное». Указанное в каком-то смысле отождествление философии с искусством приводит Вернадского к отделению от философии собственно *научного мировоззрения*.

Замечу, кстати, что с этим отождествлением философии и искусства в драме Афиногенова связана линия Вали, дочери профессора Бородина. Валя — скульптор. Бородин так говорит о своем влиянии на ее творчество: «Вот Валентина применила мою теорию стимулов в скульптуре, и у нее тоже вышла прекрасная вещь. Можете выдергать мне бороду, если она не получит первого приза на конкурсе». Интересно, что в этой реплике Бородина есть какая-то неточность: непонятно, к чему относится это словечко «тоже», о каких успехах говорит Бородин, которые можно сравнить с достижениями Вали в скульптуре? Созданная под влиянием теории стимулов Бородина статуя, когда с нее снимают покрывало, оказывается, согласно авторской ремарке, «беспредметной горой мускулов, тел, лиц...» И тут старая большевичка Клара объясняет Вале ее ошибку: «ты статую для нашего рабочего дворца вылепила, статуя должна чувства и мысли будить, а у тебя вместо мыслей на пять

минут удивления... Брось, Валя, этого горбатого дядю и начни сначала».

Не понимая и не принимая советов Клары, Валя остается верной своему методу абстракций. Она говорит: «Вы, Николай Петрович, великолепная натура для скульптурной группы “Пролетарий” в науке... У вас все от завода — уверенность, походка, голос. Когда-то греки варили своих Венер в оливковом масле, от этого мрамор становился теплым, оживал. А нам надо вываривать статуи в масле машинном. Пропитать их потом и дымом труб. И тогда они тоже оживут...» На эти слова иронически реагирует старая партийка Клара: «Для потных и замасленных мы души устраиваем. Чтобы ходили чистыми».

В основном в драме развиваются две связанные между собой сюжетные линии: одна линия — это спор о том, кто должен «управлять», вернее, определять методiku управления людьми — политики или ученые. Как говорит Кастаньский, выражая мысли Бородина, «физиология вытеснит политику. Судьбу людей надо решать не в исполкомах и ячейках, а в Институте физиологических стимулов...»

Другая сюжетная линия — спор о том, кто поедет в заграничную командировку — беспартийный Кастаньский или Елена Макарова, не только партийка, но и «выдвиженка».

Понятие «выдвиженец», конечно, забыто, но для 1930-х годов оно еще очень актуально. Выдвиженцы шли в науку, вооруженные правильной идеологией и партийным билетом. Я уже не застал в 1934 году одного такого выдвиженца, который читал студентам ЛИФЛИ<sup>77</sup> историю античной литературы, не зная не только греческого и латыни, но и ни одного из новых языков...

Узнав, что его любимому аспиранту Кастаньскому отказано в заграничной командировке, Бородин приходит в ярость и высказывает всю свою неприязнь к выдвиженцам: «...я не буду работать с Макаровой, у нее в голове дерево (стучит по столу), пробка, вата, опилки... выдвиженцы... с вузовской скамейки в доценты! Да она запятых не ставит, она языков не знает, помощница! Позор! Стыд!»

В разговоре принимает участие и Кастаньский. Его реплика не нравится Бородину, когда он говорит о выдвиженцах, что они «ползут в науку, как крысы на башне Гаттона, отрядами в сотни тысяч. И когда они заберутся, они загрызут нас». Бородин ему возражает: «Эка хватил — крысы. Не туда загнул, дорогой мой. Так нельзя. Выдвиженцы меня уважают, считаются, я бы сказал, ценят меня. И кто же ценит — крысы. Так нельзя... Я не согласен».

Не могу не заметить, что если бы автор «Страха» дожил до 1948 года и был бы свидетелем гонений на генетику и прихода



в науку Лысенко со сворой его помощников, вроде тех, кто под общий смех аудитории «ученых» спрашивал: «Чи бачили тот ген?», то Бородин, пожалуй, с Кастальским бы согласился.

Основной конфликт драмы, как я уже сказал, касается спора науки и политики. И вот по подсказке Кастальского Бородин решает принять бой: «Мы организуем лабораторию людского поведения. Немедленно мы проверим тысячи индивидуумов строго научно, объективно, беспристрастно. Лаборатория докажет, что вся жизнь идет черт знает как. Что мы в пропасть катимся. Странной должны управлять ученые, а не выдвигенцы, да, да. Я это научно докажу».

И тут следует провокационная реплика Кастальского: «Наша лаборатория людского поведения докажет, что система советского управления людьми никуда не годится».

Как автор «Страха» решил для себя эту проблему годности или негодности советского управления людьми? В качестве адвоката советской системы выступает в драме выдвигенка Елена Макарова: «...все смеялись, не верили, острили... не может политика диктовать свои законы физиологии! А мы докажем, что может. Наша политика переделывает людей; умирают чувства, которые раньше считались врожденными... исчезает зависть, ревность, злоба, страх... растет коллективность, энтузиазм, радость жизни — и мы поможем росту этих новых стимулов».

Не будем смеяться над мечтами молодой выдвигенки. Не она одна до середины 1930-х годов верила и надеялась на мирную перекровку, на появление нового человека. Вспомним Олешу с его «Строгим юношей», да и «Второе рождение» тоже не лишено подобных иллюзий. И позволю себе заметить, что мечта о новом человеке является, как это ни удивительно, одной из констант русского национального самосознания. Со времен Петра I идея о новом народе, то есть о новом человеке, периодически возникала — то как проект Бецкого и Екатерины II, то у Чернышевского в романе о «новых людях», то в 1920-е годы как почти официальная установка.

Идея перерождения Бородина, идея пересмотра им своих идеологических позиций оказалась для Афиногенова практически невозможной без участия «следовательницы»; кстати, ее служебное положение в драме не определено, вероятнее всего, зритель должен был догадываться, в каких органах она состоит!

Весной 1934 года появилось объявление о подготовительных курсах, готовивших на литературный факультет, тогда именовавшийся ЛИФЛИ, — не умею расшифровать, но несомненно содержало в себе литературу. К этому времени я твердо решил для себя, что никакой техникой я заниматься не хочу. Курсы начались вес-

ной, и я смог уже взять расчет на заводе. Сделал я это без всякого сожаления: заводская жизнь мне надоела. По правде скажу, нравилось, что сначала была вместо традиционной недели пятидневка, потом замененная шестидневкой. А по пятидневке так быстро приходили выходные!

На курсах сразу обозначились приятные знакомства — с Майей Перельман, хорошенькой женщиной, сестрой известного пианиста Натана Перельмана<sup>78</sup> и критика Анатолия Горелова<sup>79</sup>, тогда одного из главней ЛАППа<sup>80</sup>; с Георгием Пантелеймоновичем Макогоненко<sup>81</sup>, чей веселый нрав пришелся мне очень как-то по душе; и, наконец, с Наташей Лекаренко — миниатюрной, живой, веселой; через нее я попал в их дом, вернее, квартиру на Бронницкой, где жили три веселых женщины — мать (вдова), ее старшая замужняя дочь, художница Нина<sup>82</sup>, и, конечно, Наташа.

Это был дом веселых, быстрых, живых женщин, всегда готовых смеяться. Общему веселому настроению дома не мешал Борисов, муж Нины, молодой, но важный и несколько надутый инженер, начальник производства на заводе «Красный дизель». Он пропадал допоздна на работе и не нарушал общего веселого распорядка в квартире, где еще постоянно появлялся жених Наташи, Зоря, которого почему-то все звали по фамилии — Хавин.

Нина (я к ней обращался по отчеству) Алексеевна казалась мне человеком какой-то другой социально-культурной категории. Кроме несомненной красоты, она хорошо одевалась, что по тем временам было трудно доступно, вращалась среди художников и казалась мне пером Жар-птицы; позднее, когда мы познакомились ближе, выяснилось, что у них в школе преподавал Григорий Александрович Гуковский<sup>83</sup> и что у них были, как он сам вспоминал, очень сложные отношения из-за ее порывистого характера.

Одним из поклонников Нины Алексеевны был Зощенко. Несколько ее рассказов я запомнил.

Зощенко любил ходить в цирк, вместе с Ниной Алексеевной они увидели однажды пышную, могучего телосложения женщину, которая, лежа на спине, на ногах удерживала двух акробатов. Поглядевши на эту сцену, Зощенко сказал: «Я не могу смотреть на это гинекологическое зрелище» — и ушел.

В другой раз он сказал Н.А., что, когда пришел на назначенное свидание и увидел, что дама в красном пальто, не смог преодолеть отвращения — и ушел.

Прибавлю, кстати, более позднее воспоминание, примерно 1936 года. Когда я приходил к маме в «Литературный современный»<sup>84</sup>, где она была секретарем (помещалась редакция в «Доме книги», на Невском, кажется, на третьем этаже), то раза два видел Зощенко, который стоял перед прилавком, за которым сидела

пышная и красивая блондинка, Лидочка Чалова, и, как тогда говорили, «ухаживал». Позднее это вылилось в длительную связь, и помню, как уже году в 1947-м кто-то при мне спрашивал Лидочку: «Как Михаил Михайлович?» Она отвечала: «Приходит скучный, денег нету...»

С Наташей мы подружились настолько, что она предложила мне ехать с ней и ее двумя подругами на дачу, в деревню, где-то километров 100—150 от Ленинграда (никак не могу вспомнить, как это место называлось). Там была речка для купания, не очень богатый лес — словом, все, что надо, кроме продуктов, которые следовало везти с собой из города...

Еще на курсах кому-то из нас — Г.П. или мне — пришла в голову идея пойти к Григорию Александровичу домой и спросить его о будущем курсе. Прихватив с собой Майку Перельман, мы втроем и совершили этот «налет». Григорий Александрович тогда жил на канале Грибоедова, почти напротив Казанского собора. Квартира поразила теснотой из-за книг, ее заполнявших. Повидали мы тогда Зою Владимировну, его вторую жену, тогда еще молодую и очень хорошенькую. Принял нас Григорий Александрович очень радушно и весело и посоветовал больше читать. А что он мог нам, полным несмышленишкам в XVIII веке, посоветовать еще делать?

Начались, как положено, наши занятия, шло взаимное ознакомление в группе, началось наше знакомство с академической наукой. Древнерусскую литературу нам читал Александр Сергеевич Орлов<sup>85</sup>, академик. Лекции начинались с того, что появлялась рука с калошами (А.С. ни за что не хотел оставлять калоши в гардеробе, вероятно, боясь, что их перепутают), затем брюхо и уже потом сам академик. И тут начиналась нудежь: хитрый академик ленился сам писать, он потребовал себе на лекции стенографистку и, тщательно отделявая каждую фразу, диктовал! Понятно, что мы помирали со скуки, но потом, когда вышла книга академика, восторгались ее стилистикой.

Пока мы слушали Орлова и работали в семинаре М. Яковлева, произошло событие, ознаменовавшее наступление новой эпохи. 1 декабря 1934 года был убит Киров.

Я простудился в конце ноября и сидел дома несколько дней. Два или три дня наше радио, знаменитые «тарелки», передавало только траурную музыку. Целыми днями я был один и помню, что с радостью пошел в университет, чтобы рассеять надвинувшийся за эти дни на меня кошмар. Дотоле мирная университетская, курсовая жизнь вдруг стала оборачиваться своей другой стороной — изнанкой. Очень скоро после убийства Кирова в Ленинград приехал Жданов (кажется даже, его привез Сталин) и был избран на пленуме обкома первым секретарем. Сообщение об этом появи-

лось в «Ленинградской правде» 4 или 5 декабря, и в тот же день нас, то есть обе группы литературоведов, русистов и западников, после лекций оставили на экстренное комсомольское собрание. Комсорг Таня Ваковская информировала нас о том, что сегодня на одной из перемен Леша Мартынов, студент западного отделения, стал просматривать принесенную им «Ленинградскую правду» и, прочитав сообщение о том, что Жданов избран «единогласно», проговорил вслух, ни к кому не обращаясь, как бы в ответ на свои какие-то соображения: «Еще бы они не единогласно проголосовали...» Кто-то из услышавших донес куда следует, то есть в факультетский комитет комсомола, там, видимо, приказали немедленно отреагировать. Чувство неловкости было у всех — и у комсорга, и у слушателей. Кажется, никто не выступил, и от Мартынова не потребовали покаяния, а «поставили ему на вид», то есть осудили, и разошлись.

Это был первый сигнал, который можно было принять за случайное, под горячую руку, недоразумение. Тем более что слухи, ходившие по поводу убийства, принесли версию, будто Николаев его совершил из ревности; а про Кирова было известно в Ленинграде, что он большой охотник до женского пола.

Позднее, когда был снят и куда-то отправлен из Ленинграда начальник НКВД по фамилии Медведев, даже ходил каламбур — Ягода съел Медведя...

Повторяю, так это все бы и осталось тайной и забылось, если бы не большие процессы 1930-х годов, которые стали настоящей школой самосознания. Уже в первом процессе (1934), кажется, он назывался процессом троцкистско-зиновьевского центра, общий его смысл был ясен — Сталин добивал своих врагов по оппозиции.

Из пушкинского юбилея 1937 года запомнился рассказ академика Орлова. Он делал доклад на заседании в Большом театре в Москве. Мне удалось как-то услышать его рассказ об этом событии, передаю его, как запомнился: «Вот читаю я доклад, а в президиуме сидит сам Сталин, а вдруг надоест ему слушать дурака-академика и скажет: “Убрать!” — и ведь убрали бы...»

Это анекдотическое воспоминание из университетских лет. Более основательно написал я в 1977 году уже в Иерусалиме о Гукковском и его влиянии. Другая линия моих воспоминаний касается Ефима Григорьевича Эткинда<sup>86</sup>, она отражена в особом мемуаре «Четверо в черных шляпах», поэтому могу прибавить очень немного из отрывочных воспоминаний.

Политэкономия, тогда очень важный предмет, нам читал сам ректор университета, Вознесенский<sup>87</sup>, брат тогдашнего держателя всей экономики<sup>88</sup>. Ахилл Левинтон<sup>89</sup> называл ректора «персона брата» — позднее, как известно, оба брата погибли в 1949 году.

Читал ректор в актовом зале всему факультету, слушать его было легко; в этом же актовом зале читал нам общее языкознание Башинджагян, изящный, небольшого роста мужчина, о котором с уважением говорилось, что он окончил Сорбонну. Не знаю, так ли это было, но он щеголял своим французским произношением. И он в свое время исчез, как исчезли у нас все преподаватели философского факультета, и его пришлось закрыть.

После Гуковского, потрясшего наши чувства и воображение, первую половину XIX века, по тогдашнему делению, нам должен был читать Н.К. Пиксанов<sup>90</sup>, в прошлом хорошо занимавшийся Грибоедовым, а по анекдотической истории университета — делавший карьеру, подавая калoshi профессору Шляпкину<sup>91</sup>...

Дошло как-то до нас, что, по его убеждению, «литература — это труп» и наша задача — ее анатомировать. Читал он невыносимо скучно — и по существу, и по форме, именно читал по заранее подготовленному тексту, с бесконечными «стало быть». Особенно удивил он нас, когда вместо лекции о Гоголе он по забывчивости принес с собой текст лекции о Кольцове...

Путем какой-то интриги, в которой я не участвовал, нашему парторгу, Евгению Ивановичу Наумову, удалось добиться замены Пиксанова Гуковским, к всеобщему облегчению и даже радости.

Недооценили мы курс В.В. Гиппиуса<sup>92</sup> по Гоголю. Может быть, виноват был сам профессор своей манерой чтения — как бы для себя больше, чем для слушателей.

Русскую литературу второй половины XIX века нам читал Лев Владимирович Пумпянский<sup>93</sup>, до этого приглашения — популярный лектор Центрального лектория. Как он кому-то говорил: «У меня на счету 10 000 публичных лекций!» Нам он читал очень прилично, без каких-либо дополнительных ораторских увлечений. По-видимому, от своих теоретических убеждений он воздерживался, а любил говорить, разумеется в шутку, что может двигать науку от Кантемира до Третьяковского, имея в виду две главы, которые об этих авторах он написал для фундаментальной книги Г.А. Гуковского «Русская литература XVIII века». Еще запомнилась его, Пумпянского, манера: заканчивая лекцию, он пятился к двери и выходил из аудитории со звонком...

На четвертом курсе я стал работать над дипломной темой. Почему я выбрал Батюшкова? Никак не припомню; может быть, подействовали лекции Григория Александровича? Знаю только, что было у меня упорное желание понять этого поэта, до сих пор во многом загадочного, при всей как будто простоте его поэтического наследия.

К тому времени, когда им занялся, уже был окончательно пострашен т.н. вульгарный социологизм, которому я отдал дань в

социологизму пришел историзм в его марксистско-гегелевском варианте. Конечной целью каждой работы считалось определение исторического места [автора] на перепутье от романтизма к реализму. Такова была, например, схема, предложенная Гуковским в его курсах, а затем и книгах о Пушкине.

Произвести Батюшкова в реалисты было бы смешно и нелепо. Я попытался отнести его к романтикам, и, конечно, неудачно, поскольку он оказался сложнее, чем я думал. Я работал над дипломной о Батюшкове в 1938 году, когда был исключен из комсомола, и ни на что вокруг не обращал внимания. Г.А. устроил из-за этой статьи скандал В.М. Жирмунскому<sup>95</sup>, который не хотел ее печатать, так как она запоздала, но все-таки согласился и даже похвалил фонетический анализ. Напечатанная в 1939 году в «Ученых записках» ЛГУ<sup>96</sup>, в особом номере, составленном из студенческих работ, она так и осталась невостребованной. Ни одно из изданий Батюшкова не воспользовалось моим указанием, что послание «К Никите» взято из сирвенты трубадура, не говоря уже о сплошных заимствованиях из мадам де Сталь.

<sup>1</sup> Мария Яковлевна Аронсон (1894—1980) — тетка И.З. Сермана.

<sup>2</sup> Артем Александрович Экк (1906—1943) — единоутробный брат И.З. Сермана, погиб в ополчении под Ленинградом.

<sup>3</sup> Григорий Яковлевич Аронсон (1887—1967) — известный социал-демократ, активный деятель Бунда (еврейская социалистическая рабочая партия, действовавшая в России, Польше и Литве с 90-х гг. XIX века до 40-х гг. XX века), арестован несколько раз после 1917 г., в 1921 г. выслан в Туркестан, откуда эмигрировал на Запад, умер в Нью-Йорке.

<sup>4</sup> Мать И.З. Сермана — Генриетта Яковлевна Аронсон (Векслер) (1885—1965), социал-демократ, член Бунда, работник Наркомпроса, ответственный секретарь «Литературного современника».

<sup>5</sup> Отец И.З. Сермана — Зелик Абрамович Серман (1885—1965), в Первую мировую войну военный врач, впоследствии практикующий хирург.

<sup>6</sup> Иван Федорович Паскевич (1782—1856) — знаменитый русский генерал, подавивший восстание в Польше в 1831 г.

<sup>7</sup> Памятник князю Юзефу Понятовскому (1763—1813), польскому князю и генералу, маршалу Франции, работы датского скульптора Бертеля Торвальдсена.

<sup>8</sup> В действительности Рижский мирный договор был подписан 18 марта 1921 г. в Риге и завершил советско-польскую войну (1919—1921).

<sup>9</sup> АРА (сокращение от American Relief Administration) — американская правительственная организация помощи пострадавшим.

<sup>10</sup> Больница была основана «для неимущих евреев» по ходатайству княгини Васильчиковой в 1862 г. и расширена на средства мецената Бродского в 1883 и 1885 гг.

<sup>11</sup> Бабий Яр — урочище в северо-западной части Киева, место массовых расстрелов гражданского населения, главным образом евреев, цыган, караимов, а также советских военнопленных немецкими оккупационными войсками в 1941 г.

<sup>12</sup> Ян Борисович Гамарник (Пудикович) (1894—1937) — советский военачальник, государственный и партийный деятель. Застрелился накануне неминуемого ареста по делу Тухачевского.

<sup>13</sup> Розалия Самойловна Землячка (1876—1947) — российская революционерка, советский партийный и государственный деятель. Прославилась своей жестокостью по отношению к пленным белым офицерам и солдатам.

<sup>14</sup> Дело по обвинению во вредительстве и саботаже большой группы руководителей и специалистов угольной промышленности в Шахтинском районе Донбасса, 1928 г.

<sup>15</sup> Крупный судебный процесс по делу о вредительстве — 25 ноября — 7 декабря 1930 г.

<sup>16</sup> Имеется в виду процесс «Союзного бюро ЦК меньшевиков» 1930 г.

<sup>17</sup> Владимир Густавович Громан (Горн) (1874—1940) — статистик, член Президиума Госплана СССР, член коллегии ЦСУ РСФСР. Осужден на 10 лет ИТЛ. Отбывал наказание в Верхнеуральском политизоляторе, затем в Суздальском ИТЛ, где и умер 11 марта 1940 г.

<sup>18</sup> Валерьян Федорович Переверзев (1882—1968) — советский литературовед, основатель одного из направлений марксистского литературоведения. «Творчество Гоголя», 1914 г.

<sup>19</sup> Александр Ильич Безыменский (1918—1958) — советский поэт. «Выстрел» — пьеса в стихах, 1929 г.

<sup>20</sup> Имеется в виду «История русской литературы», опубликованная во Франции по-французски в издательстве «Файяр». Первый том вышел в 1996 г.

<sup>21</sup> РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей (1925—1932).

<sup>22</sup> Леопольд Леонидович Авербах (1903—1937) — советский критик.

<sup>23</sup> Фрида Абрамовна Вигдорова (1915—1965) — советская писательница и журналистка, жена писателя А.Б. Раскина. Близкий друг семьи Серман.

<sup>24</sup> Александр Борисович Раскин (1914—1971) — советский писатель, сценарист, муж писательницы Ф.А. Вигдоровой. Близкий друг семьи Серман.

<sup>25</sup> Морис Романович Слободской (1913—1991) — русский советский прозаик, драматург, сценарист.

<sup>26</sup> Михаил Ефимович Кольцов (Фридлянд, псевдоним в Испании — Мигель Мартинес; 1898—1940) — советский публицист, журналист, писатель.

<sup>27</sup> Виктор Борисович Раскин (1917—1990) — брат А.Б. Раскина (см. примечание 24).

<sup>28</sup> Иван Иванович Векслер (1885—1954) — литературовед, специалист по творчеству А.Н. Толстого, отчим И.З. Сермана.

<sup>29</sup> Комедия А.Н. Островского в постановке К.С. Станиславского.

<sup>30</sup> Иван Михайлович Москвин (1874—1946) — всемирно известный, прославленный актер МХАТа.

<sup>31</sup> Пьеса была поставлена впервые 11 декабря 1928 г. в Камерном театре. Текст пьесы при жизни Булгакова издан не был.

<sup>32</sup> Еврейский театр был основан в 1920 г. и закрыт в 1949 г. в результате антисемитской кампании репрессий со стороны властей. Художественными руководителями являлись в разное время А.М. Грановский и С.М. Михозлс.

<sup>33</sup> «Колдунья» — пьеса еврейского поэта и драматурга А. Гольдфадена (1840—1908).

<sup>34</sup> Главную роль играл актер еврейского театра Макс Шнеерович Рыбальский.

<sup>35</sup> «Любовь Яровая» — пьеса К.А. Тренева в постановке режиссера И.С. Платона.

<sup>36</sup> Степан Леонидович Кузнецов (1879—1932) — российский и советский театральный актер.

<sup>37</sup> Последний прижизненный спектакль Е. Вахтангова, поставленный им в 1922 г.

<sup>38</sup> Цецилия Львовна Мансурова (Воллерштейн) (1896—1976) — актриса, педагог.

<sup>39</sup> Юрий Александрович Завадский (1894—1977) — советский актер и режиссер, педагог.

<sup>40</sup> Пьеса Ф. Шиллера в постановке и оформлении Н.П. Акимова.

<sup>41</sup> Николай Павлович Акимов (1901—1968) — советский театральный режиссер, театральный художник, живописец и книжный график.

<sup>42</sup> Всеволод Эмильевич Мейерхольд (Карл Казимир Теодор Майергольд; 1874—1940) — русский советский театральный режиссер, актер и педагог. Теоретик и практик театрального гротеска, создатель знаменитой актерской системы, получившей название «биомеханика».

<sup>43</sup> Игорь Владимирович Ильинский (1901—1987) — советский актер, режиссер театра и кино.

<sup>44</sup> Эраст Павлович Гарин (Герасимов) (1902—1980) — советский актер, режиссер театра и кино.

<sup>45</sup> Михаил Иванович Царев (1903—1987) — советский актер театра и кино, театральный режиссер.



<sup>46</sup> Михаил Михайлович Яншин (1902—1976) — советский актер театра и кино, режиссер.

<sup>47</sup> Драматический театр в Москве (1924—1936), до 1928 г. под руководством актера и режиссера Михаила Чехова (1891—1955).

<sup>48</sup> Режиссер постановки А. Дикий (1889—1955), художник Б.М. Кустодиев (1878—1927).

<sup>49</sup> Инсценировка по Ч. Диккенсу, режиссер Борис Михайлович Сушкевич (1887—1946).

<sup>50</sup> Пьеса А.Н. Толстого, режиссер Б.М. Сушкевич.

<sup>51</sup> Петра играл актер Владимир Васильевич Готовцев (1885—1976).

<sup>52</sup> Мария Ивановна Бабанова (1900—1983) — советская актриса театра и кино.

<sup>53</sup> Сергей Михайлович Третьяков (Гольдинген) (1892—1937; расстрелян) — русский публицист, драматург, поэт-футурист.

<sup>54</sup> Зинаида Николаевна Райх (1894—1939) — российская актриса, жена Сергея Есенина и Всеволода Мейерхольда.

<sup>55</sup> Алексей Михайлович Файко (1893—1978) — русский советский драматург, режиссер постановки А. Дикий.

<sup>56</sup> Михаил Федорович Астангов (1900—1965) — знаменитый советский актер театра и кино.

<sup>57</sup> Борис Сергеевич Ромашов (1895—1958) — советский драматург.

<sup>58</sup> Владимир Михайлович Киришин (1902—1938) — советский драматург.

<sup>59</sup> МГСПС — театр Московского городского совета профессиональных союзов, создан в 1923 г. литератором и режиссером С.И. Прокофьевым.

<sup>60</sup> Лев Семенович Сосновский (1886—1937) — российский революционер и советский политический деятель, журналист, публицист.

<sup>61</sup> Владимир Александрович Таскин (1894—1959) — советский актер.

<sup>62</sup> Спектакль в Ленинградском театре им. Ленсовета в постановке и оформлении Н.П. Акимова (см. примечание 41).

<sup>63</sup> Музей новой живописи — Музей нового западного искусства (1919—1948) был ликвидирован в 1948 г., фонды переведены в ленинградский Эрмитаж.

<sup>64</sup> ВОКС — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей.

<sup>65</sup> Карл Бернгардович Радек (Кароль Собельзон) (1885—1939) — советский политический деятель, деятель международного социал-демократического и коммунистического движения.

<sup>66</sup> Карл Каутский (1854—1938) — немецкий экономист, теоретик классического марксизма; Луиза Каутская (1864—1944, Освенцим) — австро-немецкая левая политическая деятельница.

<sup>67</sup> Карл Либкнехт (1871—1919) — деятель германского и международного рабочего и социалистического движения, один из основателей коммунистической партии Германии.

<sup>68</sup> Лариса Михайловна Рейснер (1895—1926) — революционерка, участница Гражданской войны в России, журналистка, писательница.

<sup>69</sup> Ханс фон Сект (1866—1936) — немецкий генерал, один из офицеров, воссоздавших немецкую армию после Версальского договора.

<sup>70</sup> Руфь Зернова (Руфь Александровна Зевина) (1919—2004) — русская писательница и переводчица, жена И.З. Сермана.

<sup>71</sup> Давид Петрович Прицкер (1917—1997) — историк, участник Испанской гражданской войны.

<sup>72</sup> Николай Петрович Лихачев (1862—1936) — русский историк, специалист в области источниковедения, дипломатики.

<sup>73</sup> Павел Алексеевич Черенков (1904—1990) — советский физик, лауреат Нобелевской премии за 1958 г. совместно с И.Е. Таммом и И.М. Франком.

<sup>74</sup> Массовое движение новаторов социалистического производства, последователей А.Г. Стаханова (1905—1977) — забойщика шахты в Донбассе, возникло в 1935 г.

<sup>75</sup> Александр Николаевич Афиногенов (1904—1941) — советский драматург; пьеса шла в постановке режиссера Николая Васильевича Петрова (1890—1964).

<sup>76</sup> Владимир Иванович Вернадский (1863—1945) — русский и советский естествоиспытатель, мыслитель и общественный деятель XX в.

<sup>77</sup> ЛИФЛИ — Ленинградский институт философии, литературы и истории.

<sup>78</sup> Натан Ефимович Перельман (1906—2002) — выдающийся советский, российский пианист, педагог.

<sup>79</sup> Анатолий Горелов (1904—1991) — литературный критик.

<sup>80</sup> ЛАПП — Ленинградская ассоциация пролетарских писателей.

<sup>81</sup> Георгий Пантелеймонович Макогоненко (1912—1986) — видный советский литературовед, критик.

<sup>82</sup> Нина Алексеевна Лекаренко (Носкович) (1911—1995) — художник-иллюстратор. Близкий друг семьи Серман.

<sup>83</sup> Григорий Александрович Гуковский (1902—1950) — советский литературовед, критик, крупнейший специалист по русской литературе XVIII в.

<sup>84</sup> Литературный журнал, орган Ленинградского отделения Союза писателей СССР, выходил с 1933 по 1941 г.

<sup>85</sup> Александр Сергеевич Орлов (1871—1947) — русский советский литературовед.

<sup>86</sup> Ефим Григорьевич Эткинд (1918—1999) — советский и российский филолог, историк литературы, переводчик европейской поэзии, теоретик перевода, близкий друг семьи Серман.

<sup>87</sup> Александр Алексеевич Вознесенский (1898—1950) — известный советский экономист, деятель науки и культуры. Профессор (1939). Брат Н.А. Вознесенского (см. примечание 88). Расстрелян по Ленинградскому делу.

<sup>88</sup> Николай Алексеевич Вознесенский (1903—1950) — советский политический и государственный деятель, экономист. Расстрелян по Ленинградскому делу.

<sup>89</sup> Ахилл Григорьевич Левинтон (1913—1971) — литературовед, переводчик. Близкий друг семьи Серман.

<sup>90</sup> Николай Кирьякович Пиксанов (1878—1969) — сотрудник Пушкинского Дома, советский филолог, историк, литературовед.

<sup>91</sup> Илья Александрович Шляпкин (1858—1918) — историк русской литературы, археограф и палеограф.

<sup>92</sup> Владимир Васильевич Гиппиус (1876—1941) — русский поэт, литературовед.

<sup>93</sup> Лев Васильевич Пумпянский (1891—1940) — русский литературовед, критик, музыковед, философ.

<sup>94</sup> См. примечание 18.

<sup>95</sup> Виктор Максимович Жирмунский (1891—1971) — лингвист и литературовед, профессор ЛГУ, академик, представитель формальной школы.

<sup>96</sup> Ученые записки ЛГУ — публикация Ленинградского государственного университета.

# СТАТЪИ



# ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИНТЕРЕСЫ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЛИТИКА ПЕТРА I

## 1

Петр I не был литератором ни по профессии, ни по званию, он не был пишущим и сочиняющим просвещенным властелином, каким в Германии стал Фридрих II, а в России Екатерина II. Не был Петр и меценатствующим покровителем наук и искусств, каких во множестве знает европейская история и какими уже в некоторой степени были и его отец, и его старший брат. Меньше всего похож Петр на очень им не любимого современника, Людовика XIV, слово которого было последним и окончательным законом художественного вкуса для французского общества 1660—1690-х годов.

Петр формировался как человек и практический деятель в такую эпоху умственного развития Европы, когда уже завершился — в теории, во всяком случае, — поворот от гуманитарной по преимуществу культуры Возрождения к эмпиризму и практическому освоению материального мира.

Роль передового борца за прогресс социальный переходит к опытной науке, опирающейся на математику и ее, как тогда казалось, абсолютную свободу от необходимости поисков конечных причин и целей развития. Искусству начинают отводить подчиненное, второстепенное место в системе человеческих интересов и потребностей. И Лейбниц, и Локк, мыслители, во всем прочем совершенно друг другу чуждые, сходятся в признании бесполезности или, во всяком случае, очень сомнительной полезности искусства и неопределенности его общественной функции. Гильберт и Кун приводят очень характерные для XVII века, для антиэстетической направленности его философской мысли, следующие слова Лейбница: «Я в самом деле рад, что Драйден получил тысячу фунтов за своего Вергилия, но хотел бы, чтобы Галлей мог иметь в четыре раза больше, а Ньютон — в десять раз»<sup>1</sup> — и дают к ним следующий вполне убедительный комментарий: «Иными словами, ценность поэзии по отношению к науке составляет пропорцию примерно 1:7»<sup>2</sup>.

Локк, философия которого в целом есть итог рационализма и принципиального эмпиризма философской и научной мысли XVII века, считал, что искусство не может познать истину, ибо оно обращается к чувству, а не к разуму: «Я согласен, что в беседах, от которых мы ждем удовольствия и улады, а не научных знаний и

моральных поучений... словесные украшения... вряд ли можно осуждать. И все же если говорить откровенно, то следует признать, что все искусство риторики, кроме вопросов порядка и ясности, вся деланность и вычурность речи, придуманная во имя красноречия, направлены лишь к тому, чтобы внушать людям ложные понятия, разжигать страсти и *тем самым создавать неправильное мнение*, и что поэтому они действительно ведут к обману»<sup>3</sup>.

Как и почему возникает такое противоречие между наукой и искусством, между познанием и художественной фантазией? В XVII веке естествознание впервые в истории человечества становится не запасом случайных сведений и разрозненных наблюдений: «Вместо спорадических частных блестящих догадок, — пишет Ю.Б. Виппер, — и смелых прозрений теперь преобладает последовательное и подчиненное определенной системе накопление знаний в сфере отдельных отраслей науки... Основой научного познания делается эксперимент, его конечной целью — выведение из опытов и установление путем обобщения частных наблюдений объективных и точных закономерностей. Этот качественный скачок был не только естественным шагом вперед в общем поступательном движении научного познания. Он был к тому же неразрывно связан с развитием производительных сил и с выдвиганием тех запросов и нужд, которые были обусловлены ростом капиталистических отношений, расцветом мануфактуры, стремительным расширением торговых связей и морских путей»<sup>4</sup>.

Полной перестройке подверглась в XVII столетии и политическая мысль Европы. Менялось не столько ее содержание, ее проблематика, сколько методология, которая также стремилась к синтезу общих рационалистических идей и исторической эмпирии.

Сознательная секуляризация русской общественной мысли, ее вхождение в мир политических категорий и понятий, выработанных европейской наукой в течение XVII столетия под влиянием таких всемирно-исторических по своему значению процессов, как победа абсолютизма во Франции и Английская революция, происходили не сразу, потребовали времени и меньше всего походили на школьное усвоение затверженных истин. Каждое новое представление, каждое новое понятие, созданное рационализмом XVII века в области политической науки, воспринималось настоятельно, с сопротивлением и порождало различное к себе отношение — в зависимости от реальных интересов, которые должно было данное понятие выразить.

Необходимость строжайшей регламентации политических обязанностей каждого сословия отразилась почти во всех законодательных актах петровского царствования; особое, принципиаль-

ное значение в этом смысле имел «Духовный регламент» (1721), написанный Феофаном и отредактированный царем.

В «Духовном регламенте» последовательно проводилась идея строжайшего разделения светской и духовной власти в государстве и полного подчинения церкви государству: «От соборного правления не опасатися отечеству мятежей и смущения, яковые происходят от единого собственного правителя духовного. Ибо простой народ не ведает, како разнствует власть духовная от самодержавной, но великою высочайшего пастыря честию и славою удивляемый, помышляет, что таковой правитель есть то второй государь, самодержцу равносильный, или и больши его, и что духовный чин есть другое и лучшее государство»<sup>5</sup>.

Новизна политической концепции, созданной Петром и его соратниками, заключалась не столько в ее содержании, сколько в самой методике обоснований и доказательств, в логике мысли и, может быть, самое главное, в утверждении этой логики как необходимого условия истинности данной политической идеи.

Ближайшим поводом для демонстрации новой методологии политической мысли оказалось очень важное событие политической борьбы эпохи — суд над царевичем Алексеем и связанное с этим событием установление нового порядка престолонаследия в России.

Принцип неограниченной самодержавной власти в связи с политической ситуацией, возникшей из дела Алексея, распространялся отныне и на самый принцип престолонаследия, который совсем недавно тот же Прокопович объявлял одним из самых больших достоинств и преимуществ неограниченного монархического строя по сравнению со всеми другими видами государственного устройства. Наиболее значительное произведение Прокоповича, чисто политический трактат «Правда воли монаршей во определении наследника державы своей» (1722), был посвящен историко-теоретическому обоснованию этого принципа полной свободы выбора наследника. Феофан и в «Правде воли монаршей» пользуется в равной степени историческими, философскими и богословскими, от историй Священного писания, доводами, однако место, которое отводится аргументам нецерковным, гораздо значительнее. С точки зрения автора, они гораздо весомее и убедительнее. Поэтому характерен даже порядок, в котором приводятся доводы разного происхождения: «Узрев бо толикую доводов силу и толикий свидетель облак, от естественного разума, от законов народных, от примеров исторических, еще же и от неложного слова божия, не токмо видит (роптатель. — *И.С.*), что трудно ему аки против рожна прати, но и устами зенути отнюд не может»<sup>6</sup>. Как



указывает один из видных русских исследователей истории политической мысли Б.Н. Чичерин, «человечество вышло из средневекового, более или менее анархического состояния: оно отрешилось от теократии и феодализма. Надобно было воздвигать новое здание, для которого не годился прежний материал. В этой работе невозможно было идти путем опыта, отправляясь от факта, от существующего, ибо существующим было именно старое, то, что отвергалось как несостоятельное. Оставалось, следовательно, искать в теоретических указаниях разума начал для нового порядка вещей; надобно было исследовать, в чем состоят рациональные основы человеческих обществ и каково должно быть их устройство»<sup>7</sup>.

Верно определив предпосылки появления нового метода — изучения теории государства и нового подхода к политической теории вообще, Чичерин исходит при этом из абстрактно взятого политического состояния Европы в новое время, и у него получается так, что с «теократией» и «феодализмом» было совершенно покончено. На самом же деле все обстояло иначе, гораздо сложнее, и учения Гроция и Пуфендорфа в гораздо большей мере являлись программой общественного устройства, чем характеристикой действительного политического состояния Европы середины XVII века. Учение естественного права было по отношению ко многому, и особенно ко всем теократическим идеям, учением революционным, ниспровергающим. Ключевский считал, что самый ход преобразований потребовал от Петра дать им «нравственно-политическое определение»: «Петру принадлежит, — писал он, — важная заслуга первой попытки дать своей бесформенной и беспредельной власти нравственно-политическое определение. До него в ходячем политическом сознании народа идея государства сливалась с лицом государя, как в частном общежитии домохозяин юридически сливается со своим домом. Петр разделил эти понятия, узаконив присягать раздельно государю и государству. Настойчиво твердя в своих указах о государственном интересе как о высшей и безусловной норме государственного порядка, он даже ставил государя в подчиненное отношение к государству как верховному носителю права и блюстителю общего блага... Самые эти выражения *государственный интерес, добро общее, польза всенародная* едва ли не впервые являются в нашем законодательстве при Петре»<sup>8</sup>.

Стремление подчинить всю жизнь страны идее надсловного, общенационального государства определило и культурную политику Петра, и его эстетические вкусы в их государственном проявлении<sup>9</sup>.

По-видимому, мы можем согласиться с Ключевским, тонко заметившим, что Петр «несомненно был одарен здоровым чувством изящного... Он обладал сильным эстетическим чутьем; только оно развивалось у Петра несколько односторонне, сообразно с общим направлением его характера и образа жизни»<sup>10</sup>.

«Образ жизни» Петра, о котором говорит историк, включает в себя всю разностороннюю государственно-политическую деятельность Петра, в которой искусству была отведена, как правило, второстепенная и всегда подчиненная роль одного из средств пропаганды и разъяснения правительственных мероприятий, своей непомерной тяжестью ложившихся на плечи народа.

В известных ему формах искусства — в театрах, театрализованных зрелищах, фейерверках и иллюминациях, в церковной молитве и проповеди, сатирико-нравоучительной литературе, в историческом повествовании — всюду Петр искал действенных средств убеждения и пропаганды, поощряя то, что казалось ему полезным и действенным.

Искусство во всех видах и проявлениях должно было служить государству, благу нации, *res publica*.

## 2

Путь, по которому Петр I пришел к такому практически последовательному подчинению искусства и литературы интересам общего блага, воплощенным в его государственной политике, до сих пор еще не исследован, не изучены те эстетические впечатления, которые могли воздействовать на него в детстве, и что сменило их позже, в эпоху разрыва с домашними преданиями и традиционными формами быта. Мир изобразительного искусства, которым был окружен с младенческих лет Петр, — это был мир русского живописно-архитектурного барокко, которое, по мнению Д.С. Лихачева, «там, где оно выступает в творчески переработанном на Руси виде, не переламывает человеческой природы, не пугает контрастами и нечеловеческими усилиями, не сгибает и не перегибает крупные массы; оно жизнерадостно и декоративно, стремится к украшению и пестроте»<sup>11</sup>.

Богословский пишет о «царственной роскоши», «в какой проходили младенческие годы всех царевичей XVII века»<sup>12</sup>. В его «хоромах» одна комната была «обита серебряными кожами». Когда Петру было два года, то в пристроенных «новых хоромах» полы, лавки и подоконники были обиты «сукном червчатым амбурским». Для четырехлетнего Петра в новых хоромах живописцу Ивану

Салтанову поручено было расписать слюдяные окна: написать «в кругу орла, по углам травы по слюде». Для царевича изготовлялись по особому заказу игрушки: годовалому мальчику был сделан «конь деревянный потешный», «два барабанца», «цимбальцы маленькие». Двухлетний царевич получает в подарок «кораблик серебряной сканной с каменья», купленный у иноземца Андрея Николаева. Значение этих первоначальных впечатлений от детской и игрушек, к которым следует прибавить еще и «потешные книги» (книги с картинками), очень хорошо определил М.М. Богословский: «С тех мгновений, как пробуждающееся сознание ребенка стало воспринимать окружающие явления, перед ним открывался целый мир ярких, блестящих и звучащих предметов. Детская была полна оживления. Жужжали стрелы, спущенные с посеребренных луков, двигался занимавший, должно быть, среди забав главное место деревянный конь в богатом уборе с позолоченными стременами и уздечкой, сиявшей изумрудами, развевались пестро расписанные знамена, разворачивались яркие картинки в потешных книгах, пускался в дело арсенал игрушечного оружия: топориков, шестоперов, обушков и пр., звенели струны цимбальцев и цимбал, должно быть бывших в большом употреблении, потому что часто отдавались в починку, стучали барабаны, раздавался звон маленьких потешных колоколов — набатов и бубенчиков. Вот тот волшебный мир игрушек, в котором безмятежно протекали первые годы беззаботного младенчества»<sup>13</sup>.

Особый круг впечатлений царевича был связан с присутствием на церковных службах в кремлевских соборах и монастырях, куда его брала с собой Наталья Кирилловна, а также с посещением загородных тогда монастырей: Новодевичьего, Страстного.

Уже подростком, после смерти отца, в правление Софьи Петр участвует в больших церковных действиях. В вербное воскресенье (имеются записи за три года: 1683—1685), когда совершалось «шествие на осляти», Петр вел под уздцы лошадь, на которой восседал патриарх: «Из участия в юные годы в церковно-придворных церемониях он на всю жизнь хорошо усвоил весь состав богослужбного обихода»<sup>14</sup>. И в том числе церковное пение, в котором и сам принимал участие. К началу 1680-х годов относятся первые достоверные сведения о книгах, по которым учился Петр у Никиты Зотова, хотя, как справедливо заключает Богословский, это ученье дало Петру очень мало: «Грамоту, плохое умение писать, выученный наизусть текст нескольких богослужбных книг и кое-какие отрывочные и бессистемные сведения по истории, географии и космографии»<sup>15</sup>.

И все же, несмотря на искреннюю преданность православию и всему бытовому, художественно очень последовательно оформ-

ленному дворцовому укладу, Петр постепенно от него эмансипируется, порывает с бытом и с искусством, этот быт оформлявшим, и с литературно-бытовыми словесными традициями. Резче всего этот разрыв проявляется в личной переписке Петра. Его письма к матери уже содержат в себе некоторое смешение традиционного, положенного по чину, и нового, делового. В отношениях со своими помощниками и собутыльниками, а также в своей переписке с ними Петр все больше и больше отходит от традиционных форм письменной речи. Так, в письме к Ф.М. Апраксину, которое пишется после смерти нежно любимой матери, наряду с цитатами из Писания и стилистикой псалтыри идут слова и выражения иной, деловой речи: «Беду свою и печаль глухо объявляю, о которой подробно писать рука моя не может, купно же и сердце. Обаче вспоминая апостола Павла “яко не скорбети о таковых”, и Ездры, “еже не возвратити день, а же мимо идее”, сия вся. елико возможно, аще и выше ума и живота моего (о чем сам подлинно ведал), еще поелику возможно, рассуждаю, яко всемогущему богу и вся по воле своей творящу (так угодно). Аминь. По сих, яко Ной, от беды мало отдохнув и о невозвратном оставя, о живом пишу. Понеже по обещаю моему, паче же от безмерной печали, незапно zde присетити хошу, и того для имам некия нужды, которые пишу ниже сего: 1. Посылаю Никласа да Яна для строения малого корабля, и чтоб им лес, и железо, и все к тому было вскоре готово, понеже рано приехать имеем. 2. Полтора ста шапок собачьих и столько же башмаков разных мер сделать, о чем в готовности не сомневаюсь. И желаю от бога купно здравии компании вашей. Peter»<sup>16</sup>.

Постепенно в письмах Петра, касающихся даже очень важных дел, устанавливается особый, фамильярный, пародийный стиль.

А. Виниусу Петр пишет: «Пожалуй, поклонись всем нашим. Пространнее писать буду в настоящей почте, а ныне, обвеселяся, не удобно пространно писать, паче же и нельзя: *понеже при таких случаях всегда Бахус почитается, который своими листьями заслоняет очи хотящим пространно писати*»<sup>17</sup>. Такой стиль устанавливается в переписке «наших», то есть близких Петру людей, связанных и общим делом, и общим стилем развлечений и веселья. Этим же шутейным стилем написана реляция о Кожуховском походе: «Известное описание о бывшей брани и воинских подвигов между изящными господами генералиссимы князем Федором Юрьевичем и Иваном Ивановичем и коих ради причин между ими те брани произошли». По замечанию М.М. Богословского, «Описание» «составлено в стиле какой-то героической поэмы»<sup>18</sup>. Точнее было бы сказать — героико-комической. Ибо, как продолжает историк, «кожуховские бои сравниваются с Троянской войной, герой войны князь Ф.Ю. Ромодановский носит шутовский титул “Пресбург-

ского, Парижского и всея Яузы одержателя”, а причинами войны выступают пограничные столкновения между двумя генералиссимусами — государями, соседние “державства” которых разделялись только речкой Хопиловкой... — зависть, которой был уязвляем Иван Иванович к князю Федору Юрьевичу во время беломорского плавания, потому что Федор Юрьевич плыл на лучшем корабле»<sup>19</sup>.

Снижение высокого стиля в письмах, обыгрывание условной мифологии дружеского кружка поклонников Бахуса — все это было лишь частным проявлением полного разрыва Петра с художественной культурой, с детства его окружавшей.

Как писал с несомненным преувеличением, но все же основываясь на фактическом положении дел А. Успенский: «Петр I не особенно жаловал искусство, — он разогнал почти всех художников и иконописцев, работавших у нас в Оружейной палате, этой нашей национальной Академии художеств; он поставил крест на развитие русского национального искусства. Лишенные заработка в Оружейной палате, наши русские художники должны были искать себе пропитания на стороне, бывали даже случаи поступления бывших царских иконописцев в придворные истопники»<sup>20</sup>.

Отказываясь с таким легким сердцем от привычного, но немалого ему бытового уклада, а следовательно, и от искусства, которое с этим укладом было связано неразрывно, Петр не порывал с искусством как таковым окончательно и навсегда. Его «здоровое эстетическое чувство» не могло оставаться без всякой пищи, без всякого возбуждителя художественных впечатлений.

### 3

Философская мысль XVIII века не проводила такого резкого разграничения между художником и нехудожником, как это стали делать в эпоху романтизма, а затем и позитивизма XIX века. Лейбниц, например, видел в каждом человеке потенциального художника: «Поэтическая возбудимость, — писал он, — прирождена человеческой воле подобно тому, как эстетическое представление прирождено воспринимающей способности нашей души; она настолько присуща нашему духовному строю, что в большей или меньшей степени имеет место в душе каждого человека. Нет человека, совершенно неспособного к эстетическому чувству и к поэтическому возбуждению»<sup>21</sup>.

У Петра с его острой любознательностью и настойчивым интересом к ремесленным «художествам», ко всем видам современ-

ной ему машинной техники живое отношение к искусству могло появиться только тогда, когда искусство само стало бы одновременно отраслью современного ему мира механики и ремесленно-го умения. Красоты искусства, которые показывали Петру в европейских столицах, оставляли его совершенно равнодушным.

Лейбниц, к которому мы так часто обращаемся потому, что он был хорошо знаком с Петром и имел возможность наблюдать его близко и с ним разговаривать, — Лейбниц, вспоминая одну из своих встреч с Петром, писал: «Я очень сожалею о погибших во время пожара в Уайтхолле картинах Гольбейна. И все же я склонен согласиться с русским царем, сказавшим мне, что он больше восхищается некоторыми хорошими машинами, чем собранием прекрасных картин, которые ему показывали в королевском дворце»<sup>22</sup>. Пожар, о котором здесь говорится, произошел 4 января 1698 года в Уайтхолле Петр не мог, а смотрел он королевскую коллекцию живописи, по-видимому, в Кенсингтоне. Как пишет Маколей, основываясь на донесениях Лермитажа, Петр не обращал никакого внимания на художественные произведения, в этом дворце собранные, но очень заинтересовался прибором, показывающим направление ветра. Преимущественный интерес Петра к «искусствам», то есть к прикладной механике, подтверждает Лейбниц и в письмах, написанных им во время его общения с Петром в Пирмонте и Герренгаузене в июне 1716 года. В письме к Бурге он суммировал свои впечатления от личности царя: «Я не могу довольно удивиться живости и уму этого великого государя. Он со всех сторон собирает около себя сведущих людей, и когда он с ними говорит, они совершенно поражены: с таким пониманием их дела он ведет с ними речь. Он осведомляется о всех механических искусствах, но главный его интерес сосредоточивается на всем, что относится к мореплаванию, и поэтому он любит также астрономию и географию»<sup>23</sup>.

Свидетельство Лейбница как будто подтверждает представление об отсутствии у Петра собственно эстетических интересов, о его полной поглощенности «механическими искусствами». На самом же деле именно «главный интерес» Петра — мореплавание — вовлек его в ту отрасль современной ему техники, где искусство в собственном смысле еще не отделилось от «механического искусства».

Его увлеченность мореплаванием в широком смысле включала в себя в первую очередь кораблестроение. Одной из основных целей первой поездки Петра за границу было освоение корабельного дела во всех его тонкостях, от простейших плотницких работ до законов корабельной архитектуры. Именно так объяснял сам

Петр в предисловии к «Морскому уставу» (1720), что он хотел узнать на верфях Голландии и Англии.

Закончив в Голландии на верфях Ост-Индской компании обучение, «что подобало доброму плотнику знать», Петр, не удовлетворенный этой собственно ремесленной наукой, «просил той верфи баса Яна Пола, дабы учил его препорции корабельной, который ему через четыре дня показал, но понеже в Голландии нет на сие мастерство совершенства геометрическим образом, но точию некоторые принципы, прочее ж с долговременной практики, о чем и вышереченный бас сказал, и что всего на чертеже показать не умеет, тогда зело ему стало противно, что такой дальний путь для сего восприял, а желаемого конца не достиг. И по нескольких днях прилучилось быть е. в. на загородном дворе купца Яна Тесинга в компании, где сидел гораздо не весел, ради вышеписанной причины, но когда между разговоров спрошен был, для чего так печален? Тогда оную причину объявил. В той компании был один англичанин, который, слыша сие, сказал, что у них в Англии сия архитектура так в совершенстве, как и другие, и что кратким временем научиться можно. Сие слово е. в. зело обрадовало, по которому немедленно в Англию поехал и там чрез четыре месяца оную науку окончал»<sup>24</sup>.

Кораблестроение было для Петра не просто суммой ремесленных навыков, а наукой о «корабельных пропорциях», то есть о том самом свойстве парусного корабля, которое делало его средоточием принципов науки и искусства, механики и красоты, воплощением совершенства целесообразной формы. Дело в том, что в кораблестроении того времени — эпохи высшего расцвета парусного флота — нахождение определенных пропорций в конструкции корабля было одновременно вопросом науки, прикладной и теоретической механики, и проблемой красоты, проблемой эстетической. Эту черту кораблестроения отметил В. Хогарт в своем известном трактате «Анализ красоты». Он писал: «Соответствие частей общему замыслу, ради которого создана каждая отдельная вещь, будь то в искусстве или в природе, должно быть рассмотрено нами прежде всего, так как оно имеет самое большое значение для красоты целого...

Объем и пропорции предметов определяются целесообразностью. Именно это обстоятельство установило размеры и пропорции стульев, столов, вообще всякого рода утвари и предметов домашнего обихода. Именно оно определяет размеры колонн, арок, поддерживающих большие тяжести, видоизменяет архитектурные ордера, а также определяет размеры окон, дверей и т.п. Как бы велико ни было здание, ступеньки лестницы и подоконники дол-

жны сохранить в нем свою обычную высоту, иначе они, потеряв свою целесообразность, утратят также и свою красоту. В кораблестроении размеры каждой отдельной части ограничены и соотносятся с пригодностью судна для плавания. Если у корабля хороший ход, моряки всегда называют его красавцем — так тесно связаны оба эти понятия!»<sup>25</sup>

Парусное судно, таким образом, не было продуктом только механического производства, оно было одновременно и произведением искусства и как таковое требовало еще и тщательной декоративной обработки. Так, в ходе постройки одного баркалона для Воронежского флота в 1698 году «наверху на том баркалоне всякие надлежащие резьбы по подобным местам вырезаны и баласы поставлены и внутри баркалона резчики притолоки дорезывали, и в носу и в корме чуланы и шкапы и решетки сделаны, и в том баркалоне внутри и наверху и окна разными красками выкрашены и в подобных местах живописным письмом расписано и по резьбам вызолочено»<sup>26</sup>. Все корабли украшались резьбой, и, например, для одной из галер нужно было сделать 120 фигур<sup>27</sup>.

Таким образом какие-то элементы прежнего искусства, его бесполезная красота, ставились на службу новым потребностям, начинали служить духу нового времени. А он, как мы уже говорили, стремился подчинить искусство внеположным, рационально определяемым целям. В этом смысле Петр был вполне человеком своего времени, хотя, наверное, не прочел ни одного из трудов мыслителей, создавших основы новой методики понимания искусства. Новые идеи ведь не обязательно должны распространяться через книгу и долговременное ее изучение. Чаще новые идеи распространяются по путям, которые наука обнаружить не может.

В корабле не было разлада между красотой и пользой, в нем счастливо сливались, как позднее для Ломоносова в мозаике, искусство и наука, техника и вдохновение.

Но по отношению к собственно искусству, к отдельным его видам и формам Петр не мог чувствовать себя столь свободно, как в создании кораблей. Он должен был полагаться на мастеров, специалистов своего дела, доверять их умению и их способности понять запросы времени так, как их понимал он сам. Поэтому отношения с тем или иным видом зрелищного или, как сказали бы сейчас, массового искусства у Петра складывались по-разному, в зависимости от того, в какой степени он мог сам принимать участие в его организации, в его создании, в его «производстве». И если такое прямое участие оказывалось невозможным, то и не получалось необходимых результатов, появлялось охлаждение к данному виду зрелищного искусства. Показательно в этом смысле, как



сложились судьбы театра, с одной стороны, и фейерверочно-иллюминационного искусства, с другой, при жизни Петра.

## 4

Первоначальное знакомство Петра с театром в его простейших формах произошло, вероятно, в немецкой слободе, где время от времени появлялись бродячие кукольники; но с настоящим, профессионально организованным театром и большими маскарадами Петр встретился во время первого заграничного путешествия в Голландию и Англию. 17 августа 1697 года русское посольство, в составе которого инкогнито находился царь, посетило театр в Амстердаме. Была поставлена пьеса «Очарование Армиды», несколько балетов и комедия «Притворный адвокат». Статейный список сообщает об этом так: «Были в комедиальном доме, в котором великая полата, в ней же отправлялось действие комедии о Купидоне Еллинской богине и притом показываны многие бои, и устрашения адская, и дивные танцы, и иные утешные вещи и перспективы»<sup>28</sup>. К сожалению, у нас пока нет более подробного исследования голландских театральных впечатлений Петра, хотя мы располагаем одним чрезвычайно любопытным и характерным сообщением, на которое как-то до сих пор не обращалось внимания. «Однажды он (Петр. — *И.С.*) остановился на рыночной площади (Botemarkt), чтобы посмотреть знаменитого клоуна Тетье Роен (Tetie Roen). Эта личность была знаменита раньше в качестве паца у одного из шарлатанов, но в это время он имел собственный балаган, на котором стояла бочка. Здесь-то он и проделывал свои фокусы. Его клоунады пришлись очень по вкусу самым низшим слоям общества. Царь тем не менее показал удовольствие, которое принес ему этот человек; он даже предпринял несколько попыток увезти его с собой в Россию, но хитрая шельма чувствовал себя слишком хорошо в Амстердаме, чтобы пожелать изменить свое положение»<sup>29</sup>. Это сообщение имеет для нас двоякий смысл. В нем подтверждается интерес Петра к фарсовому театру и содержится первое известие о намерении его пригласить иностранного артиста в Россию. Голландский театр, видимо, понравился Петру, так как язык ему был, во всяком случае, понятен, и посещение театра повторилось, как видно из записей «Расходной книги» Великого посольства: «...ездили с Остиндского двора все валентеры в декабре месяце в комедию»<sup>30</sup>.

На значение лондонских театральных впечатлений Петра первый обратил внимание М.П. Алексеев. Он разъяснил, какую имен-

но пьесу видел Петр в Лондоне: «Давалась пьеса “Королевы-соперницы, или Смерть Александра Великого”. Это несомненно была трагедия Натаниеля Ли (1635—1692)... имевшая блестящий успех, очень популярная в Лондоне в конце XVII в. и много раз переиздававшаяся (1677, 1684, 1694). Это был первый опыт трагедии Н. Ли в белых стихах: пьеса написана под заметным влиянием французского романа Ла Кальпренеда “Кассандра” и рассказывает о ревности первой жены македонского царя, Роксаны, ко второй — Статире»<sup>31</sup>. М.П. Алексеев далее оспаривает мнение Богословского о том, что «в смысл пьесы Петр мог вникать, разумеется, только при посредстве переводчика и особой склонности к театру не обнаружил». По мнению М.П. Алексеева, «зорко приглядывавшийся ко всем явлениям иностранной жизни, вникавший во все мелочи ее бытового уклада, умевший давать им острую и верную оценку, Петр, несомненно, вполне ясно представил себе значение театра в английской жизни. Одного или нескольких посещений театра было ему для этого вполне достаточно: он в этом смысле уже мало напоминал тех московских послов, которые за несколько десятилетий перед тем равнодушно и безучастно присутствовали в Париже на представлении мольеровского “Амфитриона”; отношение его к иностранной речи также было уже совершенно иным; свободно говоривший по-голландски Петр, вероятно, неплохо понимал также и английскую речь. Посредство переводчика в театре едва ли было для него необходимо»<sup>32</sup>.

Ученый обратил внимание и на то обстоятельство, что вскоре после возвращения Петра и Великого посольства в Россию в Москве происходит нечто вроде «театральной весны».

С начала 1700-х годов, когда Москва еще оставалась хотя и не любимой Петром столицей государства, в ней почти одновременно действовали три театра — вещь неслыханная на Руси ранее, да и много позже. Кроме театра иезуитов (1699—1703) с 1701 года стал действовать театр при реформированной Стефаном Яворским Славяно-греко-латинской академии, а с 1702 года — «государственный» театр труппы Кунста.

Театр при иезуитской католической школе в Москве давал открытые представления. В сообщениях своему руководству московские иезуиты писали: в 1699 году «представляемы были мистерии при большом стечении русских», в 1700 году «представляемы были небольшие драмы при большом стечении народа», в 1701 году «дано несколько более торжественных представлений при необычайно большом стечении русских»<sup>33</sup>.

Возможно, что в борьбе с католически-тенденциозными спектаклями иезуитов Лефорт устроил и у себя театральное зрелище, о котором известно из недоброжелательного сообщения иезуита

Франциска Эмилиана, относящегося к тому же 1699 году. Он писал: «Господин генерал Лефорт, после того как представил русским вельможам смешную комедию в насмешку над римским духовенством, вскоре слег, заболел сильной горячкой и на осьмой день представления этой комедии, в день канонизации святых Игнатия и Ксаверия, умер»<sup>34</sup>. Лефорт умер 2 марта 1699 года, следовательно, «смешная комедия» была поставлена 23 февраля 1699 года, и, скорей всего, на этом представлении был и Петр. Вероятно, в доме Лефорта были сделаны какие-то приспособления для спектаклей, иначе почему бы именно в нем велено было позднее, в 1702 году, начинать свою работу труппе Кунста? Интересные соображения по поводу того, какую комедию могли поставить у Лефорта, высказал М.П. Алексеев<sup>35</sup>.

Академические театральные представления явились большим событием в жизни Москвы 1701 года. По сравнению с театром иезуитов у них было большое преимущество — доступность языка. Во всяком случае, иезуиты были очень встревожены конкуренцией академических спектаклей. Иван Берула, руководитель московской иезуитской школы, с раздражением сообщал Вальтгаузеру в Прагу 15 ноября 1701 года: «...одну из них (комедий. — И.С.) недавно представляли киевляне и заслужили похвалу»<sup>36</sup>, тогда как у иезуитов нет подходящего помещения в своей школе и они не могут ставить пьес, проигрывая поэтому в театральном соревновании. Но позднее положение как будто исправилось, и 10 марта 1702 года Ф. Эмилиан сообщал, что Иван Берула «уже дал три небольших представления, правда коротких, но по исполнению юношами оказавшихся весьма изящными к великой радости здешнего дворянства, которое присутствовало»<sup>37</sup>.

В какой мере академический театр соответствовал тем требованиям, которые предъявлял Петр к зрелищным искусствам? Эволюция, которую пережил академический репертуар за первые несколько лет своего существования, дает нам косвенные данные для оценки того, насколько руководители театральные предприятий Академии (и в первую очередь сам Стефан Яворский) стремились идти в ногу со временем. Только во второй своей пьесе, «Страшное изображение» (1702), Академия обратилась к главному политическому интересу дня — к победам Петра в войне со шведами. И только два явления в этой пьесе (шестое и седьмое) в драматизированной форме излагают события в Польше и торжество «Марса роксалянского» — Петра. Сам «Марс российский» в своей победе видит победу православной церкви в первую очередь:

Аз же, меч изощренный извлекши по бозе,  
изсекох окаянных в ревности мнозе.

.....  
Где же знамения вознесох в победу,  
отмстив благочестия многую обиду.

Сопоставив краткую программу или «перечень» «Страшного изображения» с полным текстом драмы, мы видим между ними существенные различия, которые свидетельствуют, что Марс, который называется то «российским», то «роксалянским», вообще отсутствовал сначала в этой драме, затем появился в печатном «перечне», а уже затем в ее полном тексте.

Не могло вызвать особенных восторгов Петра и «Царство мира, идолослужением прежде разоренное», главными героями которого были церковь, гонимая Нероном, и апостол Петр, а о современных событиях говорилось только в «Епилоге».

Не поставленное, может быть из-за неактуальности, «Царство мира» было переделано в «Торжество мира православного» и поставлено 1 января 1703 года в ознаменование взятия русскими войсками Нотебурга. Третье действие новой редакции, за счет сокращения первых двух по сравнению с текстом «Царства мира», теперь посвящено аллегорическому изображению современности. Основная идея новой редакции изложена в «перечне» первого явления третьего действия: «Злочестие, жалея о гибели Идолослужения и умножении Благочествия, возжигает две кометы, луну таврикийскую, льва шведского, еже вредити Православие, но Благочествие, под крылома орла великороссийского неврежденно, Марсу российскому дает крест и меч, еже Православия борителя побеждати»<sup>38</sup>.

## 5

«Свобождение Ингерманландии» (1705) от прежних академических пьес отличается тем, что в ней изображены, хотя и в условно-аллегорической форме, события Северной войны, ее начальный этап; вернее, не сама по себе эта война, а ее смысл и результаты в виде борьбы, в которой Благочестие вдохновляет Храбрость русскую на победоносную борьбу с Неправедным хищением.

Решающую роль во всех событиях, ход которых предварительно определяется на небесах, а затем уже осуществляется на земле, играет Благочестие. От него зависит победа Ревности российской, оно просит вышнего о помощи, которая и обеспечивает победу русского оружия.

Насколько можно судить по реляциям, составленным самим Петром или им отредактированным, такое объяснение хода борь-

бы совершенно не отвечало представлениям самого Петра. Так, например, никак нельзя было объяснить благочестием ту воинскую хитрость, которую применили русские войска при взятии Дерпта: из реляций, напечатанных в «Ведомостях» и затем перешедших в «Журнал Петра Великого», видно, что он сам наравне с храбростью своих войск гордился этой воинской хитростью. В «Журнале» она описана в следующих выражениях: «По получении из города некоторых полонников уведано, что комендант Нарвский ожидает вскоре на помощь к себе от Ревеля генерала майора Шлипембаха с войски, и против того вымышлена последующая воинская страгатагема (или хитрость), дабы неприятелей из города выманя, от знатных языков о всем ведомость получить; и для того июня в 8 день заведено несколько наших пехотных и драгунских полков скрытно на Кольванскую (или Ревельскую) дорогу... а именно: пехотные, Семеновский, Ингерманландский, которые имели синий мундир, а на драгунские собраны были и надеты синие епанчи и прибраны знамена таких же цветов, подобно как у шведских войск бывают; а с другую сторону наше войско убравшись строем шло, аки бы на отпор оному на сикурс идущему мнимому свейскому войску». Далее «притворные шведы» и другие русские войска разыграли между собой «сражение», и тогда комендант Дерпта Горн, предполагая, что происходит сражение между отрядом Шлиппенбаха, прибывшим ему на выручку, и русскими, «выслал из Нарвы для проведыванья и провожания в город (мня приход своих войск) подполковника Маркварта с несколькими офицерами и за ними несколько сот пехоты и конницы. И тако те офицеры въехали в самые руки мнимого войска Шлипембахова, кричучи вельком (то есть — добро пришли), и от них в полон взяты, что увидя прочие шведы из города идущие, в великом страхе назад побежали. Но в залоге поставленные драгуны под командою полковника Рена, тако ж и Преображенского полка солдаты, выскоча, на них напали и до самого контроскарпа их гнали, и несколько сот побили, и несколько десятков в полон взяли... И тако сим изрядным и хитрым воинским умыслом Нарву в великое смятение и отъчаяние привели, и о всем состоянии оной от тех известных офицеров со удовольствием уведомились»<sup>39</sup>.

Трезвый рассказ о действительных условиях и способах борьбы в реляциях и отвлеченно-аллегорическое изображение некоторого, так сказать, душевного аналога этим событиям на небе и в мире мифологии христианской и античной никак не соотносились между собой. Драма явно не отвечала тем требованиям, которые Петр предъявлял к зрелищным искусствам.

Академические драматические представления представляют собой явления театра барокко. Эта драматургия была исполнена

по-своему глубокого смысла и содержания. Вне зависимости от конкретного, чаще всего библейского сюжета, который избирался авторами школьных драм, предметом художественной разработки были проблемы духовной жизни, душевного состояния человека. Каждая фигура была олицетворением, как правило, какого-либо душевного свойства человека, его наклонностей, греховных или добродетельных. Борьба бога и дьявола за душу человека — вот тема, за пределы которой школьная драма выйти не могла, не преодолев самое себя и собственные художественные принципы.

Двоемирие барочного искусства в драме получало наглядное олицетворенное выражение, а решение всех земных споров на небесах превращало ее философию истории в фатализм, совершенно неприемлемый для рационалистического эмпиризма Петра. Известно, что и другой московский театр, Кунста—Фюрста, не вполне удовлетворял пожеланиям царя. Так, 14 ноября 1705 года Ф.А. Головин писал дьякам Посольского приказа в Москву: «Комедианту прикажите приготовить к пришествию великого государя к Москве добрую комедию и русских выучить играть»<sup>40</sup>.

Из Посольского приказа ему отвечали: «И 30 ноября в день подал он, комедиант, новую комедию на письме — “Историю явную Тамерлана, хана татарского как победил салтана турецкого Баязета”. И та комедия отдана перевести переводчиком, и потом для науки отдана будет комедиантом»<sup>41</sup>.

Петр пробыл в Москве с 19 декабря 1705 по 13 января 1706 года. По-видимому, в этот промежуток и была сыграна эта «новая комедия». Насколько она была действительно *новой*, судить трудно. От театра Алексея Михайловича сохранился текст «комедии про Темир-Аксака», представляющий перевод немецкой переделки драмы Марло «Великий Тамерлан». Поскольку представлен был в Посольский приказ немецкий текст, то нужен был новый перевод. Содержание этой пьесы иносказательно могло соотноситься с военно-политической ситуацией 1705 года только в самых общих чертах. Победа Темир-Аксака над «турским салтаном» Баязетом своим оптимистическим звучанием, может быть, и могла понравиться Петру, озабоченному неудачами русских войск в некоторых сражениях 1705 года, неудачами тем более огорчительными, что они последовали после побед под Нарвой и Дерптом. Но даже если Петру могла импонировать аллюзионность данной пьесы (о чем сведений у нас нет никаких), его общее отношение к обоим театральным вариантам барокко на русской почве стало скоро более чем прохладным. Петр перестал интересоваться театром; для театра уже не находилось места в системе его пропагандистских мероприятий. Уже ни разу более не предпринимал он достаточно ак-

тивных попыток создать русский государственный театр и спокойно относился к тому, что в новой столице театр возникал только спорадически и по частной инициативе. Так, Петр поощрял, например, театральную инициативу своей сестры, Натальи Алексеевны, и даже посещал представления созданной ею любительской труппы в 1715 году<sup>42</sup>.

## 6

Существует мнение, что литература, и в частности драма, барокко была художественным выражением петровской эпохи, ее позитивных начал. Так пишет, например, А.А. Морозов: «Русское барокко петровского времени отразило его напряженность и противоречивость, ломку старых и становление новых форм во всех сферах общественной и культурной жизни. Свойственные искусству и поэзии барокко пафосность и стремление к грандиозности нашли позитивное применение, отвечая прогрессивным тенденциям исторического развития России»<sup>43</sup>. Поскольку общепринятое мнение признает, что именно в деятельности Петра всего полнее отразились «прогрессивные тенденции исторического развития» его времени, то из недолгого увлечения Петра академическим театром и быстрого в нем разочарования можно заключить, что литература барокко в одном из своих ведущих жанров не смогла выразить ни духа, ни пафоса петровской эпохи. Этот театр оказался не способен ни выразить «ломку», ни принять в ней деятельное участие.

Разумеется, мы не считаем судьбу барочного театра результатом его эстетической неполноценности, мы только хотели бы на этом примере показать, что, в частности, такой важнейший жанр искусства барокко, как духовная драма, не нашел себе позитивного применения в системе государственной пропаганды Петра, тогда как другие жанры получили самое полное признание и пользовались его неизменным расположением. Такие зрелища, как фейерверки и маскарады, при деятельном личном участии Петра стали важнейшими формами художественной жизни эпохи.

При этом между ними с самого начала заметно разделение обязанностей. Фейерверки и иллюминации с триумфальными вратами отражали героически-торжественную сторону жизни, они были своего рода цвето-световым панегириком, похвальной одой из римских свечей и бенгальских огней.

Маскарады имели в основном сатирико-пародийный характер. В этой театрализованной игре соединились формы народно-кар-

навалного святочного действия со скоморошным издевательством над ненавистным Петру «обрядоверием» партии противников реформ.

Ф.-В. Берхгольц так описывает в своем дневнике триумфальный въезд маскарада в Москву по случаю окончания Северной войны: «Впереди всех ехала маска в качестве маршала передовой забавной группы. За ней следовал так называемый князь-папа, глава пьяной коллегии, учрежденной императором для своей забавы. Он сидел в больших санях, на возвышении в виде трона, в папском своем одеянии, т.е. в длинной красной бархатной мантии, подбитой горностаем. В ногах у него, верхом на бочке, сидел Бахус, держа в правой руке большой бокал, а в левой посудину с вином... Потом ехала свита князь-папы, т.е. господа кардиналы в своих кардинальских облачениях. Их было на сей раз только шесть, и они сидели верхом на оседланных волах... Затем следовал Нептун (которого представлял один придворный полушут) в своей короне, с длинной белой бородой и с трезубцем в правой руке. Он сидел в санях, сделанных в виде большой раковины, и имел перед собою, в ногах, двух сирен или морских чудовищ... Большие сани были наполнены всевозможными уморительными масками, как например разного рода драконами, арлекинами, скарамушами, даже людьми, переодетыми в журавлей, то трудно рассказать, как необыкновенно странно и смешно было это все»<sup>44</sup>.

В.П. Адрианова-Перетц, исследовавшая литературные апологии пьянства «Праздник кабацких ярыжек» и «Калязинскую челобитную», пришла к мысли, что «на фоне этих литературных фактов особый интерес приобретает “всепьянейший собор” Петра Первого. Как мы видим теперь, это не была индивидуальная затея, не имевшая корней в прошлом: задолго до Петра пьяницы оказались героями своеобразного “церковного” чествования, сближавшего их с мучениками и преподобными. Оставив в стороне политическое значение церемониала посвящения папы всепьянейшим собором, мы не можем не признать, что внешняя форма этого церемониала почти целиком пародирует православные церковные обряды посвящения. Следует отметить при этом, что в петровской затее, несомненно, ощущается известный элемент непосредственной насмешки над самым сложным церковным обрядом: пародирование церковных возгласов и обрядов вряд ли было здесь только средством»<sup>45</sup>.

Закономерно будет, если мы вслед за В.П. Адриановой-Перетц будем рассматривать всешутейший собор как одно из самых острых орудий общественно-политической и литературной пародии. О том, как пародировались церковно-культовые тексты, может



дать представление «Чин в князь-папы постановления»<sup>46</sup>, составленный, как и все уставы Всешутейшего собора, при самом деятельном участии Петра:

*О чине в князь-папы постановления и в епископы  
в неделю по крещении генваря 10*

1

Повелено того дни жрецем, и всем прочим, неосвященного собора чинам съехатца на князь-папинский каменный двор, пополудни к 3 часу.

2

Когда все собрались в князь-папин дом, тогда в князь-папинской палате жрецы и другие достойные сели на своих местах. Тогда посланные по новоизбранного от всего собора ключарь старой, да кардинал протодиакон и из уединенной его палаты ввели его почтенно в собранную палату. Пред ним несли две фляги, наполненные вином пьянственнейшим, едина фляга позлащенная, другая высеребряна, и два блюда, едино со огурцами, другое с капустою. Поставили перед его кесарским величеством на изрядно постланном аксамитном луховском ковре.

3

Архижрецы на высоком троне сидели по степенем, с правую и с левую стороны.

4

Тогда новоизбранный поклонился его цесарскому величеству и жрецем сидящим трижды.

И вышеупомянутые дары едино под другим подносил поставляющему говоря краткий комплимент о своем поставлении.

И потом сел на стуле прямо поставляющего.

5

Тогда поставляющий вопрошал его. Что убо брате пришел еси и чесого от наша немерности просиши.

6

Тогда отвечал посвящаемый: Еже быти крайним жрецем и первым сыном отца нашего Бахуса.

7

Поставляющий глаголе: пьянство Бахусово да будет с тобою.

## 8

Онный поставляющий еще вопрошал: Како содержиши закон Бахусов и во оном подвизаешься.

## 9

Поставляемый отвечал: Ей орла подражательный и всепьянейший отче, восстав по утру, еще тме сущей, и свету едва являющуся, а иногда, и о полунощи слив две или три чарки испиваю, и продолжающуся времени, нетушь оное, но сим же образом, препровождаю, егда же прыдет время обеда, пью по чашке немалой, такожде переменяющимся брашном, всякой ряд непуста препровождаю, но каждый раз, разными питиями, паче же вином яко лучшим и любезнейшим Бахусовым, чрево свое яко бочку добре наполняю, так что иногда и ядем мимо рта моего носимым, от дрожания моя десницы, и предстоящей в очесах моих мгле, и тако всегда творю, и учити, мне врученных обещаюсь, и якоже мудрствующих отвергаю, и яко чужды и ебиматствую всех пьяноборцев, но якоже выше рех, творити обещаюсь до скончания моя жизни, с помощью отца нашего Бахуса, в нем же живем, а иногда и с места недвижимы, иже пьяны мы или нет не ведаем, еже желаю отцу моему и всему нашему собору получитьи. Аминь.

## 10

Поставляющий глаголат: пьянство Бахусово да будет с тобою затемневающее, и дражайшее, и валяющее, и безумствующее тя во все дни жизни твоея.

## 11

Потом поставляемый кленкнув на колена и лег, и преклонился персями, и руками, и главою, на предлежащую делву, и тогда жрецы пели песнь Бохусову.

## 12

Потом поставляемый встав пришел на высокий амвон к поставляющему, где облачали его архижрецы во вся одежды его кроме шапки.

## 13

Тогда первый жрец, помазывал его крепким вином на главе его, около очей образ круга, глагом, тако да будет крутиться ум твой, и поки круги, разными видами, да предстанут очесам твоим от сего во вся дни живота твоего, також на обе длани, и четыре перста, на ниже чарка приемлется образом лученки, глаголя, тако да будут дрожати руке твои, во вся дни жизни твоей.

## 14

Потом налагали руки архиереи, и первый читал речь такую:  
Рукополагаю аз старый, пьяный сего нетрезвого:

Во имя всех пьяниц,	Во имя всех браг,
Во имя всех скляниц,	Во имя всех бочек,
Во имя всех зерщиков,	Во имя всех ведр,
Во имя всех дураков.	Во имя всех кружек,
Во имя всех шутов,	Во имя всех стаканов,
Во имя всех сумасбродов.	Во имя всех чарок,
Во имя всех лотров (?),	Во имя всех карт,
Во имя всех кадок,	Во имя всех костей,
Во имя всех вин,	Во имя всех бирюлек,
Во имя всех пив,	Во имя всех Табаков,
Во имя всех медов,	Во имя всех кабаков,
Во имя всех каразиннов,	Яко жилище отца нашего
Во имя всех сулоев,	Бахуса, аминь.

## 15

Потом наложили на главу его шапку и пели аксиос.

## 16

Потом оный новопосвященный сел на свой престол, на великую покрытую бочку, и вкушал вина из великого орла и прочим всем подливал, певцы же в то время пели многолетие кесарю и новопоставленному.

И оное окончав, все распушены в дома свои, князь-папа же разоблачась от своєю одежды, пошел в свои покоевы палаты, и остался в том доме.

Следует отметить существенную черту маскарадных шествий: они пародировали не только обрядность церкви, но и литературу, с церковностью так или иначе связанную. В вышеприведенном рассказе Берхгольца мы опустили описание одного из маскарадных эпизодов. За повозкой Бахуса «следовал так называемый беспокойный монастырь, принадлежащий на маскараде собственно к обществу императора. Сани его — громадная машина — были устроены особенным образом, а именно со скамьями, которые сначала, спереди, шли ровно, потом поднимались все выше и выше, в виде амфитеатра, так что сидевшие вверху были ногами наравне с головами сидевших внизу. Позади этой машины, изображавшей нечто вроде головы дракона, стояло несколько смешных масок». «Амфитеатр», на котором сидели кардиналы — члены всепьянейшего собора, и пасть «дракона», о которой упоминает в не совсем

ясном контексте Берхгольц, вместе воссоздают конструкцию сцены украинского школьного театра, воспроизведенную, конечно, при Яворском и на сцене Славяно-греко-латинской академии в Москве. В.П. Адрианова-Перетц так описывает эту сценическую конструкцию: «Небо соединяется с землею ступенями, по которым нисходят на землю и возвращаются обратно небожители... Часть сцены была отгорожена для ада. Иногда он изображался аллегорически (змей, испускающий дым), но чаще это была огромная пасть, наполненная декоративным пламенем, в котором показывали грешников»<sup>47</sup>. Как мы видим, пародия во всешутейшем соборе распространялась не только на церковную обрядность как таковую, но и на искусство, с церковью связанное, на школьную драму Московской академии, которая так и не смогла удовлетворить Петра и отразить политическую современность в нужном ему аспекте.

Бассевич так характеризует отношение Петра к театру: «Царь находил, что в большом городе зрелища полезны, и потому старался приохотить к ним свой двор»<sup>48</sup>.

Петру от зрелищ нужна была прежде всего польза, та польза, которой он так и не добился от театральных предприятий начала века.

Зрелищами, которые Петр особенно любил, сам участвовал в их подготовке и создании и на которые не жалел ни денег, ни сил, были триумфальные торжества и фейерверки.

Однако и здесь, как в театре, необходимо было наладить обратную связь, то есть убедиться в том, что символика этих зрелищ доходит до всей массы городского населения, на которое они были рассчитаны.

Рассказы современников свидетельствуют, что изображения на триумфальных воротах, воздвигавшихся в начале века в Москве по случаю побед русской армии, воспринимались зрителями в системе привычных средневековых литературных представлений. Желябужский, например, так описывает Нептуна, изображенного на триумфальных воротах в Москве, устроенных после взятия Азова в 1696 году: «...человек, словущий бог морской, коего называют Нептуном, на звере морском, походит на китовраса, в руках острога да весло»<sup>49</sup>.

Трудности освоения смысла этого вида зрелищ возникали из-за новизны и сложности применяемой знаковой системы. В основу этой знаковой системы был положен особый язык символов и эмблем, разработанный в европейском искусстве XVI—XVII веков. От зрителя такого эмблематического искусства иногда требовалась серьезная подготовка и хорошее классическое образование. Как указывает исследователь взаимоотношений барокко и классицизм-

ма во французском искусстве, «требовалась настоящая наука, чтобы хорошо разобраться во всех этих системах. А потому в продажу были выпущены книжечки, наподобие оперных либретто, пояснявшие значение декораций и предлагавшие переводы или иногда парафразы латинских надписей»<sup>50</sup>.

Потребность в такого рода «либретто» хорошо ощущалась строителями московских триумфальных сооружений. Поэтому к триумфальным вратам, поставленным в Москве в 1703 году, было издано их печатное описание, составленное преподавателями Славяно-греко-латинской академии, с объяснением смысла символических изображений и их отношения к современным событиям: «Третия картина изобразует преславную победу на жестокой переправе, на ней же свейский генерал Крониорт, по жесткой брани побежден, больше тысячи знатных офицеров и ратных людей уронил и с великим посрамлением убежа иулия 8 числа сего 1703 года. Вверху из облаков Аполлон и Диана состреляют сыны прегордые Ниобы, сиречь Свейския земли, яже и множеством, и крепостию сынов своих, ратных людей, гордящаяся множайших и честнейших в сей брани (от Аполлона и Дианы, сиречь денного и ночного прилежания и неустрашимыя крепости его царского пресветлого величества доброхотов) погуби»<sup>51</sup>. Подобные объяснения не удовлетворяли значительное число зрителей, недовольных непонятными и странными новшествами. В 1704 году Иосиф Туробойский, префект и преподаватель философии Славяно-греко-латинской академии, предпослал описанию торжественных врат, сооруженных в Москве в честь побед при Дерпте и Нарве, подробное объяснение их необходимости и правомерности самой системы образных обозначений: «Мню, удивишия, православный читателю, яко, торжественная сия врата, якоже и в прошлых летех не от божественных писаний, но от мирских историй, не святыми иконами, но или от историков преданными, или от стихотворцев вымышленными лицами и подобиями, от зверей, гадов, птиц, древес и прочих, вещь намеренную изображаем»<sup>52</sup>. В предисловии к «Преславному торжеству свободителя Ливонии» (1705) давалось такое объяснение, в котором главным мотивом была всеобщность употребления подобной символики: «По всех христианских, от ига варварского свободных странах, преславным победителям, от брани с торжеством возвращающимся, благодарнии подданнии, наипаче же в академиях и всяких школьных собраниях, идеже не токмо духовное, но и политическое учение сияет, от обоих писаний похвальные венцы составляти обыкоша: от божественных убо писаний в церквах, или на иных на сие прибранных местах, от мирских же историй на торжищах, улицах и прочих местах»<sup>53</sup>.

Но и триумфальные ворота не вполне отвечали тем требованиям, которые предъявлял Петр к художественной пропаганде военных успехов России. Ему нужно было еще более общедоступное искусство, в котором смысл преобладал бы над формой выражения. Таким искусством из всех его зрелищных видов, в наибольшей степени отвечавшим планам и намерениям Петра, была «огненная потеха» — фейерверки. В украшениях триумфальных ворот и в фейерверках отразились знаки и фигуры, собрание которых, по указанию Петра I, было воспроизведено уже в 1705 году в Амстердаме и переиздано в 1719 году, — «Символы и эмблематы».

Заемствованные из этого издания рисунки широко использовались для аллегорического изображения тех или иных событий. Некоторые из этих заимствований описаны в книге В.Н. Васильева<sup>54</sup>. Этот же автор указал на серьезное значение, которое Петр придавал сохранению изображений фейерверков. В 1724 году кабинет-секретарь А.В. Макаров потребовал у В.Д. Корчмина присылки «для вношения в новосочиняющуюся о шведской войне историю» копии с рисунков фейерверков, которые устраивались «с начала государствования его императорского величества»<sup>55</sup>.

При наглядности и красоте фейерверочных изображений не все в них было широкодоступно. Символы, кроме самых простых (орла российского, шведского льва или турецкого полумесяца), требовали пояснения. На гравюрах, изображающих фейерверки, многие символические изображения сопровождаются довольно подробными пояснениями. Так, например, «главные фонари» фейерверка 1 января 1704 года на гравюре А. Шхонебека изображены «с толкованием», к статуе Виктории из этого фейерверка дано такое объяснение: «Образ Виктории или побеждения, яко прекрасная молодая и ласковая жена ей же глава и шуйца украшена лавровыми ветми и венцем. Одета непятнанным белым одеянием. Она же ласковым и веселым лицом обещает счастливое лето, которое Юпитер, Марс и Паллас сотворили»<sup>56</sup>.

Еще более пространное объяснение требовалось к декорации фейерверка 1 января 1710 года в ознаменование Полтавской победы. В этом объяснении говорилось: «А — гора каменная являющая швецкое государство; В — лев выходящий из-за оной горы являющий армию швецкую; С — столп с короною являющий государство польское, к которому приблизился Лев и оной нагнул, являющий победу над тем государством, изгнания короля их насильная возведения на тот престол бунтовщика Лещинского; Д — другой столп с короною являющей государство Российское, к которому Лев приблизился с намерением таким же как к первому; Е — потом явился орел для защищения оного столпа являющей армию Российскую и оного

Льва перуном (или огненными стрелами) расшип с великим громом. Потом и первой столп паки прям стал, являя избавление Польше и возвращение короны королю Августу чрез оружие Российское»<sup>57</sup>. Это объяснение касалось не только статического положения фигур на декорации, но и их перемещений в ходе фейерверочного зрелища<sup>58</sup>. Дело в том, что сначала были освещены только два «столпа» с коронами, затем появился лев, опрокинувший столп с польской короной и пошатнувший второй столп. Тогда появлялся орел, бросал огненные стрелы в льва, тот вспыхивал пламенем и разлетался на куски «с великим громом». После этого первый столп поднимался в прежнее положение.

Динамика этого «огненного» представления должна была служить наглядности восприятия эмблем и символов, во многих случаях непонятных. В том же торжестве по поводу Полтавской победы серия картин создана была на основе сюжета басни Эзопа «Осел, одевшийся в львиную кожу». На одной были изображены осел, «во львиной коже горящийся», и напуганные им звери; под картиной надпись: «Хотяше страшен быти». Рядом нарисованы осел с содранной с него «львиной кожей» и те же звери, над ним насмехающиеся. Подпись гласила: «Достоин быть смеха»<sup>59</sup>.

Назидательно-сатирическое содержание занимает все больше места в фейерверочных картинах. В фейерверке 27 июня 1721 года, в годовщину Полтавской победы, была освещена декорация, на которой стоял Геркулес под дождем и держал над собой борону. Надпись над ним гласила: «Плохая кровля». Васильев считает, что сюжет этой картины был заимствован из фольклора, где существует анекдот о крестьянине, укрывшемся от дождя на пашне боронной. Когда его спросили, почему он так укрывается, крестьянин ответил: «Все легче станет, не каждая капля канет». Здесь ирония по конкретному поводу — насмешка над безуспешной попыткой английской эскадры помочь Швеции — является лишь частным смысловым мотивом сатирического, басенного по своей природе фейерверочного сюжета. Как мы увидим дальше, этот же сюжет разработан по указанию и замыслу Петра в форме политического памфлета для «Ведомостей».

Конечно, и для фейерверков использовались уже готовые типы и приемы эмблематики, так широко разработанные в живописи и графике барокко, но при этом происходила очень заметная эволюция фейерверочных декораций и изображений. Схематически можно определить эту эволюцию как движение от символа к аллегории, от овеществленной метафоры к ироническому назиданию, к сатире и нравоучению.

Недостаточность и ограниченность фейерверочного аллегоризма, по-видимому, рано стали ощущаться Петром, равно как и

непробиваемый для актуальной современности отвлеченный символизм духовной драмы.

Все это заставляло Петра обратить внимание на возможности слова как наиболее коммуникабельного из средств прямого идеологического воздействия. Процесс тяжелой политической борьбы, которую вел Петр и вне, и внутри страны, заставлял его искать формы словесного выражения нужных и полезных идей. Превращение символа в аллегория, то есть в знак («изображение») отвлеченного понятия, — характерный процесс, которым сопровождался переход от барокко к классицизму в искусствах изобразительных.

Тот процесс превращения символа в аллегория, который произошел в европейском, особенно во французском искусстве в конце XVII века, в эпоху Лессинга снова стал предметом острых эстетических споров, и та эволюция фейерверочного зрелища, которую испытало это самое массовое искусство петровского времени, свидетельствует, как нам кажется, что и здесь потребностям и вкусам самого Петра больше отвечала откровенная и рационально разъяснимая, общедоступная аллегория, чем сложный символ-метафора барочного искусства.

## 7

В искусстве слова, в тех его жанрах, к которым Петр обратился за содействием в деле пропаганды полезных идей, существовали свои традиции и свои прославленные мастера. В церковном ораторском слове Петр не чувствовал себя свободно и должен был полагаться на чужой опыт.

Петр считал, что живое слово проповедника, обращенное к народу с церковной кафедры, к которой он привык относиться с традиционным уважением, может послужить мощным средством пропаганды новых идей. Его не смущало на первых порах, что не все проповедники принадлежали к беззаветным сторонникам реформ, а в некоторых случаях оказывались их деятельными и убежденными противниками. Нежелательным для Петра образом сложились отношения между ним и Стефаном Яворским, которого Петр сам забрал из Киева, сделал местоблюстителем патриаршего престола и, одобряя «зело изрядные предики господина Яворского», рассчитывал на его проповедническую деятельность, но последний, как известно, довольно скоро стал противником преобразований, особенно тех, которые ущемляли права и привилегии церкви. И даже когда Яворский еще искренне следовал за Петром, самая методология его доказательств и доводов в



пользу реформ черпалась из старых церковно-схоластических руководств, стилистически продолжала традиции литературы барокко, а идеологически не выходила за рамки богословско-догматического понимания смысла политики правительства. Проповеди Стефана Яворского были в полном смысле слова попыткой влить в новые мехи старое вино.

Характерна в этом смысле его проповедь «Колесница торжественная», в которой искусное нагромождение метафор и сравнений должно было скрывать отсутствие у оратора действительной веры в необходимость «мучений» и «страданий» народа, или, как называет его Яворский, «четвертого колеса»: «Четвертое и последнее колесо есть чин людей простонародных. Скрыпливое то колесо, никогда же тихо не умеет ходити: всегда скрыпит; всегда ропщет. Наложить какое тяжало, то и станет скрыпети. Слушай же, мое скрыпливое колесо то! Иныя три колеса бремя носят, а ты едино хочещи жити без бремени? Иныя колеса в непрестанном движении пребывают, а ты хочещи почивати? Иныя на общую пользу работают, а ты хочещи на свою? Для чего так великое на тебе тяжало мнится быти дань даяти? но большее тяжало кровь изливати. душу полагати, еже творят воины. Хочещи свободно быти от дани? а где же есть царство и подданство без дани? кая война без податей бывает?.. Правда то есть, нет чего хвалити, аще и бремя такое кладут на колесо, что бедное не только скрыпит, но и ломится. Како бо колесу бедному не скрыпети, аще будет обременено тяжалом неудобь носимым? Тамо, колесо, иди, аможе тебе влечет животное, не опирайся, не скрыпи, жестоко ти есть противу рожну прати; противитися либо бунтоватися сохрани боже!»<sup>60</sup>

Ортодоксально-церковная точка зрения на деятельность Петра привела Яворского к резкому конфликту с правительством. Забыв свои собственные слова о мудром и рачительном хозяине (царе Петре), против которого бунт — это грех, Яворский в другой проповеди выступает в защиту религии и церкви против нарушителей «заповедей божиих», то есть против Петра: «Того ради не удивляйтесь, что многмятежная Россия наша доселе в кровных бурях волнуется; не удивляйся, что по толиких смятениях доселе не имамы превожделенного мира. Мир есть сокровище неоцененное; но тии только сим сокровищем богатятся, которые любят закон господень. Мир мног любящим закон господень и несть им соблазна, и кто закон божий разоряет, от того мир далече отстоит»<sup>61</sup>. И далее в проповеди Яворского возникает понятие «правды» как безусловного выполнения всех десяти заповедей: «Где правда, там и мир, правда и мир дело то изочтется, а где несть правды, там мира не найдется; море, свирепое море — человеке законопреступный!

почто ломаеши, сокрушаеши и разоряеши береги? берег есть закон божий воеже любити всем сердцем»<sup>62</sup>.

Характерно для строя мыслей Яворского то, что неподвижной системе его понятий, в центре которой помещается «закон», то есть религия (вера), соответствует и методика аргументации, построенная на четком разграничении символов добра и зла. При этом любой предмет может стать знаком самого отвлеченного понятия, как в этой речи *море* стало символом человека-отступника от веры, а *берег* — символом религии.

В проповедях Прокоповича, убежденного сторонника петровских реформ и самого последовательного их апологета, представлена иная система понятий. Традиционные представления православного богословия соседствуют у Прокоповича с новыми правовыми представлениями о законе как социально-философском понятии, о месте этого «светского» научного понятия над всеми другими социальными институтами.

Отсюда то значение, которое Прокопович придает в своих проповедях правосудию, «правде», равенству граждан перед законом. Именно за соблюдение судебной *правды* Прокопович так восхваляет Петра: «Правосудие толикое есть, яко на престоле российском не человек, но самая правда сидети мнится. Кто ныне боится смерти или раны, защиту имея неподвижную? кто, немощен и убог сый, трепещет сильных крепости или богатых наваждения? Кому, аще и худейшему, страшно есть и ужасно благородие, преуспевание или достоинство?»<sup>63</sup>

«Правда» как политическое понятие имеет свою долгую и интересную судьбу в русской публицистике XVI—XVII веков<sup>64</sup>.

Проблема «правды» и ее конкретного выражения — правосудия — чрезвычайно занимала общественную мысль эпохи реформ. Посошков, например, посвятил особую, третью главу своей «Книги о скудости и богатстве» «Правосудию». Он пишет: «Бог — правда, правду он и любит. И аще кто воззошет богу угодити, то подобает ему во всяком деле правда творити... Понеже судья судить именем царским, а суд именуется божий, того ради всячески судье подобает ни о чем тако не стараться, яко о правде, дабы ни бога, ни царя не прогневити»<sup>65</sup>. Посошков удивляется тому, что «у нас вера святая, благочестивая и на весь свет славная, а судная росправа никуды не годная»<sup>66</sup>.

«Правда», которую Посошков хочет видеть в русском общественном строе, и особенно в действиях административной машины — в первую очередь суда, оставалась настоятельным требованием сколько-нибудь прогрессивных деятелей до самой судебной реформы 1865 года. Слова и требования Посошкова представляют своего рода реально-исторический комментарий к речам Проко-

повича, к его официозному истолкованию понятия «правды». Ибо нужное Петру публицистическое слово должно было целиком подчиниться его делу, а практическое осуществление идеи регулярного государства происходило в формах и условиях, очень далеких от идеального понятия «правды», так подробно обоснованного Прокоповичем.

В поисках словесной формы, наиболее отвечающей интересам его политики, Петр вынужден был сам заниматься вопросами «слога», писать и редактировать обращенную к нации, во всяком случае к ее грамотной части, литературу манифестов, указов, реляций о военных действиях и, уже в 1710-е годы, — литературу военно-политических итогов своего правления.

Стилистика церковной ораторской речи, высокого слога, слишком сильно была скована традициями, ей не хватало гибкости и убедительности. Ораторская речь церковных проповедников больше обращалась к чувству, нежели к разуму, она хотела от слушателей веры более, чем понимания.

## 8

В представлении Петра слово должно было служить делу, прямо, без ухищрений и красот, вести к цели, объяснять и убеждать самим своим содержанием, внутренней логикой, а не ссылками на авторитеты.

В идеале Петр хотел добиться от слова понятийности и терминологичности. Пекарский приводит записку Петра Синоду от 19 апреля 1724 года с соображениями по поводу замышленного им нового катехизиса. Содержание его Петр определял так: «Изъяснить: что непременный закон божий, и что советы, и что предания отеческая, и что вещи средние, и что только для чину и обряду сделано, и что непременное, и что ко времени и к случаю премеялось, дабы знать могли, что в какой силе иметь»<sup>67</sup>.

Как видно из этой записки, главная цель нового катехизиса — отделить канон от обряда, первоначальное ядро христианского учения от позднейших наслоений и прибавлений, сосредоточиться на его нравственном содержании. Далее он поясняет, как это сделать, то есть какую стилистику применять: «О первых кажется мне, чтоб просто написать так, чтоб и поселянин знал, или на двое: поселянам простяе, а в городах покрасивее для сладости слышащих, как вам удобнее покажется... а особливо Веру, Надежду и Любовь: и о первой, и о последней зело мало знают и не прямо что и знают; а о средней (надежде. — *И.С.*) и не слыхали, понеже всю

надежду кладут на пение церковное, пост и поклоны и прочее тому подобное, в них же строение церквей, свеча и ладон»<sup>68</sup>.

В этой записке принципы стилистики Петра очевидны. Ему нужно, чтобы верующий разумно и ясно представлял себе основные положения христианского этического учения. Он хочет, чтобы на смену суеверию и обрядам пришло сознательное постижение религии.

Разумеется, собственно стилевые поиски Петра определялись в первую очередь практическими нуждами государственного управления и ходом различных реформ. По мере того, как от частных мероприятий, вызванных сиюминутными потребностями войны, Петр пришел к идее планомерного переустройства всей жизни нации на основах разумно спроектированной модели регулярно правового государства, все большее значение приобретало публицистическое слово, его доступность и действенность. Поэтому, как нам кажется, совершенно прав Ю.С. Сорокин, когда он пишет о необходимости изучения в первую очередь публицистики петровского времени, а не того, что попадает в иногда условно определяемую нами сферу «литературы»: «Все, вероятно, согласятся с тем, что судить о языке петровского времени по очень ограниченному набору известных нам памятников повествовательного характера, поэтических и драматических произведений, претендующих на экспрессию и составленных по риторическим предписаниям проповедей и т.д., значит составить себе заведомо смещенное и неправильное представление о книжном языке этого времени, его возможностях, его стилях и его нормах». И далее исследователь предлагает в первую очередь изучать именно те виды публицистической и деловой письменности, в разработке которых участвовал Петр: «Складывающиеся нормы и образцы новых стилей этой поры надо скорее искать в документах деловых, хотя часто и не чуждых элемента выразительности, в указах и манифестах, в реляциях, памфлетах и полемических сочинениях, в “Ведомостях” и регламентах, в сборниках чисто дидактического характера, в первых переводах научных книг и технических руководств и т.д. и т.п.»<sup>69</sup>.

Стиль деловых бумаг и писем Петра изучался до сих пор более всего как характерное явление эпохи сшибки различных языковых пластов и неупорядоченности норм словоупотребления, тогда как в нем можно найти систему определенных, скорее всего стихийно выработанных принципов.

Смешение иронической «домашней» мифологии с привычной символикой православного церковно-книжного обихода было только одной из форм выработки нового публицистического сти-

ля. Другим образцом соединения иронии и серьезности, глубокой мысли и шутки были для Петра басни Эзопа. В сущности, только басни из собственно художественной литературы входили в круг действительных интересов Петра и по его настоятельным указаниям многократно переиздавались. Только в баснях, по-видимому, Петр находил привлекавшее его сочетание искусства и пользы, образа и наставления, объединенных в шутке, остроте, каламбуре. О том, как басня входила в мир его повседневных дел и забот, дает представление рассказ Вебера, который воспроизведен у Пекарского. Вебер услышал это от посланника одной державы (Австрии), прибывшего поздравлять Петра после Прутского похода: «Надежда царя на вспоможение одной державы не осуществилась, русские проиграли кампанию, заключили невыгодный мир, и тогда прибыл посланник той державы с поздравлением от имени своего государя, что Петр, своею мудростью и божеским заступлением, избежал великой опасности. Выслушав хладнокровно речь дипломата, царь, вместо ответа, спросил его, знает ли он по латине? и, получив утвердительный ответ, вынес из кабинета экземпляр басен Эзопа, нашел в них басню “Козел и Лиса” (которые оба попали в колодезь, но лиса выбралась оттуда по рогам козла и стала над ним смеяться) и, указав это посланнику, покинул его со словами: “Желаю вам покойной ночи!” Я слышал, — прибавляет Вебер, — этот рассказ от самого посланника, еще и теперь здравствующего и сделавшегося известным министром»<sup>70</sup>.

Любовь Петра к Эзопу, к басенному иносказанию и басенной шутке, к ироническому осмыслению бытовых и политических ситуаций шла вразрез с отрицательным, даже враждебным отношением к наследию баснописца со стороны представителей официальной мысли и литературы.

Р.Б. Тарковский считает, что в XVII веке, то есть в пору широкого распространения притч Эзопа в переводах Ф. Гозвинского и А. Виниуса, «отношение московских церковников к Эзопу враждебно и, чем ближе к концу столетия, тем становится нетерпимее. Попытки воспользоваться зооморфическими аналогиями для истолкования теологических категорий встречают жестокое и категорическое осуждение (как это инкриминировалось, например, Лаврентию Зизанию и Аввакуму) и связываются в своем происхождении прежде всего с Эзопом, басни которого выносятся в однородный ряд с “иноверными враками” и “магометанскими рассказами”»<sup>71</sup>.

Еще в начале XVIII столетия Федор Поликарпов в предисловии к своему «Букварю» (1701), имея в виду Эзопа, изданного в Амстердаме Копиевским, писал в похвалу нравственному содержа-

нию своего учебника, что «не Есопа фригийского zde смехотворные узрите басни типографско зримы»<sup>72</sup>.

Басни Эзопа, особенно в переводе 1674 года («Зрелище жития человеческого»), на русской почве получили сатирическое наполнение, стали обрастать, так сказать, местными применениями и намеками.

В предисловии к этому переводу говорилось: «Еще же от сих научитися может, яко зря на бессловесные достоит нам житие свое и нравы злобные исправляти — иже не многие ли видим свирепейте львов и гневливее медведей, иные же нечестивейше свиней, овых же неблагодарнейше псов, иных же гордеише павлинов»<sup>73</sup>. Наличие в данном переводе комментариев и объяснений аллегорико-политического характера, по мнению Тарковского, не могло «не породить ассоциаций с русскими событиями, и почкование его текстологических вариантов, как и количество распространенных списков, свидетельствует о самом живом внимании современников. Почти не видоизменяя текста самих басен, переписчики “Зрелища” остро реагируют на политические и социальные идеи сентенций и исторических прилогов, оттеняя и акцентируя одни, видоизменяя другие и решительно устраняя третьи. Сохранившиеся списки этого перевода... исчисляются многими десятками. Из них более сорока принадлежат концу XVII — началу XVIII в.»<sup>74</sup>.

В 1712 году были переизданы «повелением его царского величества» «Эсоповы притчи» по изданию Копиевского 1700 года с прибавлением «Жития Эзопа», взятого из рукописного перевода Гозвинского. Одновременно было издано и «Зрелище жития человеческого». В 1717 году оно было переиздано в Петербурге.

Такая настойчивость Петра в распространении «Эсоповых притч» продолжала вызывать недоброжелательные полемические замечания. Так, С. Рагузинский в предисловии к одному своему переводу писал: «Понеже не Есоповы фабулы, или магометанские рассказы, или другие какие романы в ней обрящещи, но самые евятополитичные поступки для исправления совести, духа или ума. сердца и страстей да и языка»<sup>75</sup>. Возможно, что неременная принадлежность петровских карнавалов и триумфальных процессий — сани или повозки, запряженные самыми неожиданными животными, — представляют собой театрализацию басен Эзопа с их настойчивым указанием на сходство человеческих и животных свойств. Из «Эсоповых притч» заимствуются и тексты для фейерверков и иллюминаций.

Басни Эзопа с их свободой сопоставления высокого и низкого, серьезного и смешного, с их установкой на то, чтобы из «ма-

лых вещей» делать общие, даже общечеловеческого значения выводы, должны были отвечать наклонности самого Петра к каламбуру, шутке, травестийному слогу, рано обозначившейся в его частных письмах.

Ирония была могучим средством преодоления закосневшей и неподвижной системы официозно-публицистических стилей русской литературы второй половины XVII века. Ирония нужна была Петру для того, чтобы придать официальной литературе военных реляций в первую очередь убедительность, доходчивость и некоторое ощущение личности того, кем вдохновлялась грандиозная эпическая поэма в действии, какой Петр хотел видеть сам и показать нации, «людям и отечеству» эпоху своих реформ<sup>76</sup>.

## 9

Деловые письма становятся своего рода лабораторией публицистического стиля Петра. Так, в письме к А.А. Виниусу из-под Нотебурга 13 октября 1702 года появился позднее увековеченный историками каламбур: «Правда, что зело жесток сей орех был, однако, слава богу, счастливо разгрызен. Артиллерия наша зело чудесно дело свое исправила»<sup>77</sup>. В другом письме от того же числа к Андрею Стейльсу эта фраза дана в несколько иной редакции: «Правда, хотя и зело жесток сей орех был, однако, слава богу, разгрызли, но не без тягости, ибо многие наши медные зубы оттого испортились»<sup>78</sup>. В том же духе острова Петра в его ответе на письмо жен офицеров осажденного шведского гарнизона в Нотебурге<sup>79</sup>. В реляции о взятии Нотебурга этот эпизод рассказан так: «Барабанщик из крепости с письмом от комендантши во имя всех офицерских жен, в той крепости обретающихся, к фелтмаршалку прислан, его моля о позволении зело жалостно, дабы могли из крепости выпущены быть, ради великого беспокойства от огня и дыму, и бедственного состояния, в котором они обретаются. И на то учинено им в ответ от капитана бомбардирского, которой тогда в шанцах на батарее был и не хотел времени пропустить, дабы вотще с сим прошением для ответу к фелтмаршалку во обоз послать, последующим образом: отвечивал, что он с тем к фелтмаршалку не едет, понеже ведает он подлинно, что господин его фелтмаршалк тем разлучением их опечалити не изволит, а, если изволят выехать, изволили б и любезных супружников своих с собой вывезть купно. И с тем барабанщика потчивав, отпустил в город»<sup>80</sup>.

Этот стиль иронического политического памфлета выработался не сразу. Лабораторией для него послужили реляции, писавшиеся Петром для «Ведомостей».

Иронически звучит в «Журнале Петра Великого» замечание о том, что накануне Полтавской битвы «государь осматривал оную ситуацию и неприятельский лагерь для действия против неприятеля, но оный неприятель *по своей обыкновенной запальчивой отваге* в том нас упредил»<sup>81</sup>.

Иронический стиль дружеских писем и реляций получил самое интересное выражение в политических памфлетах, помещавшихся большей частью в «Ведомостях» или в приложениях к ним. Одним из самых интересных образцов такого памфлета является «Книги политические, которые продаются в Гаге», напечатанный в Москве в 1732 году.

Как заметил уже Пекарский, «“Книги политические” есть не что иное, как перевод заглавий разных, будто бы современных сочинений на иностранных языках, на европейские события в памфлетическом духе и против некоторых западных правительств. Нельзя пропустить без внимания, что заглавия, отрекомендованные русским читателям под № 19, 21 и 22, написаны наверно под наитием русских послов против тогдашних наших врагов»<sup>82</sup>.

В новейшей работе С.А. Рейсера<sup>83</sup> раскрыто значение намеков «в памфлетическом духе», содержащихся в этих «заглавиях». Петр, по несомненному внушению которого памфлет был сочинен, принял участие в его редактуре и в усилении иронической его направленности. Так, заглавие книги о христианских добродетелях, святости и чистоте нравов кардинала Дюбуа (широко известного своим вольным поведением) первоначально оканчивалось следующими словами: «В сей книге ничего не написано»; Петр вставил другую концовку: «Которая книга в зело изрядном переплете, только письма в ней ни строки нет»<sup>84</sup>. Взамен суховатого утверждения первоначального текста новая редакция вводила басенное по духу противопоставление переплета — содержанию, придававшее остроту и иронически завершавшее все «заглавие». Заглавие № 16 — «Гибралтар и порт Магон, на торг вынесенные для продажи» — Петр завершил иронической концовкой: «Кто больше даст»<sup>85</sup>.

Среди «заглавий» этого памфлета имеется еще одно, безусловно Петром подсказанное: «Славные действия английского флота на Балтийском море с подробным описанием портов и берегов онога, сочинено и поднесено королю великобританскому чрез адмирала Норрисса». Собственно редактуре этого «заглавия» имеет чисто стилистический характер, но предыстория его очень характерна для памфлетно-сатирической работы Петра. Имелись в виду неудачные действия в Балтийском море английского флота, пытавшегося поддержать Швецию и помешать заключению мира. В мае 1720 года Петр писал русскому послу в Голландии князю Кураки-



ну: «Объявляю вам, что перед несколькими временем английский и шведский флоты пришли к Ревелю, стояли у Наргина острова и пересылались письмами... а между тем шведы сожгли у нас на Наргене избу да баню, которые были сделаны для работных людей...

Потрудитесь посторонним лицом или Меркурием о всем сем напечатать, пониже нигде так не умеют, как у вас, а особливо о избе и бане»<sup>86</sup>.

Куракин выполнил приказ Петра и написал следующую статью в памфлетном тоне, напечатанную в «Санктпетербургских ведомостях» 13 августа 1720 года как перевод письма «некоторой персоны» из Гданьска в Голландию: «Вы кажете мне толико желания ведать о суксесе (успехе. — *И.С.*) в восприятях от соединенных флотов шведского и великобританского, что я не хотел замешкать в учинении вам в том удовольствия. От того времени, как они на море, приходили они к Ревелю — *parturient montes*, сиречь, что горы родят — отгадаете ли вы экспедицию их? Я вам ее скажу, мой господин, чтоб вам долго в любопытстве не тосковать. Хотели дебарковать несколько людей на пустой остров, именуемой Нарген, и тамо все порубить и пожечь. На счастье россиян не было там ни одной души из людей их, и нашел огонь пожрать только избу и баню»<sup>87</sup>.

Не только в текущей злободневной публицистике, но и в сочинениях учебного и делового характера взамен ровно на-ставительного и однообразно дидактического тона Петр предпочитает контрастное сочетание патетики и иронии, деловитости и шутки.

Содержание и словесное его воплощение в военных уставах Петра представляет собой сочетание рационально-эмпирического подхода к предмету, вполне в духе новой науки XVII века, с лаконизмом и обиходно-житейской манерой рассуждения. Автор не считает себя пророком, вдохновленным высшей наукой, а тем более внушениями религии. Его мысль намеренно держится самых простых, элементарных как будто положений и ситуаций, из которых уже следуют выводы, убедительные именно в силу простоты и повторяемости избранных для рассуждения ситуаций. Такова, например, замечательная по своей логичности и строгости доказательств следующая заметка Петра к воинскому уставу 1722 года: «Понеже офицеры суть солдатам яко отцы детям, того ради надлежит им равным образом отеческим содержать и понеже дети перед отцами суть бессловны во всяком послушании, полагая надежду свою на отцов во всем, чего ради отцы недреманное попечение о их состоянии имеют, о их учении, пропитании и всяком снабдении, особливо же дабы нужды и недостатка не терпели, тако и офицерам делать надлежит (а особливо наши должны суть поне-

же не единой народ в свете так послушлив яко российский) в пользе солдат делать, что в их мочи есть (а чего не имеют доносить вышним), и не тяготить их лишними церемониями, караулами и прочим, а особливо во время компаней. Правда, может офицер якобы ко оправданию своему ответственовать, когда в том спрошен будет, что я точно чинил по уставу воинскому, однако ж то его оправдать не может, хотя то и писано, ибо там порядки писаны, *а времен и случаев нет*, того ради ему надлежит рассуждение иметь (*понеже не в числе детей, но в числе отцов* обретаются, как выше писано) о целости солдат (ибо все воинское дело в том состоит)<sup>88</sup>. По поводу первой Нарвской битвы (1702) и поражения русских войск там говорится: «И тако шведы над нашим войском викторию получили, что есть бесспорно: но надлежит разуметь, над каким войском оную учинили? ибо только один старый Лефортовский был... два полка гвардии только были на двух атаках у Азова, а полевых боев, а наипаче с регулярными войски никогда не видали. Прочие ж полки, кроме некоторых полковников, как офицеры, так и рядовые, сами были рекруты... единым словом сказать все то дело, *яко младенческое игранье было*, а искусства ниже вида; то какое удивление такому старому, обученному и практикованному войску над таким неискусным сыскать викторию?»<sup>89</sup> И далее следует неожиданное заключение, неожиданный вывод, в котором высказывается парадоксальная мысль о положительном значении этого поражения: «Правда, сия победа в то время зело была печально чувственная, и яко отчаянная всякия впредь надежды, и за великий гнев божий почитаемая. Но ныне, когда о том подумать воистину не гнев, а милость божию исповедати долженствуем; ибо, ежели бы нам тогда над шведами виктория досталась, будучи в таком неискусстве во всех делах, как в воинских, так и в политических, то в какую бы беду после нас оное счастье вринуть могло»<sup>90</sup>.

Тот же стиль, то же сочетание естественного хода рассуждения со строгостью и при этом неожиданностью выводов характерны и для «Гистории свейской войны». Критическое и презрительное отношение Петра к состоянию военного дела при его предшественниках на русском престоле обусловило и невозможность для него воспользоваться какими-либо традициями военно-исторической прозы XVI—XVII веков. Военное дело Петр понимал как науку, а не как передаваемый по традиции набор привычек и навыков. Война и военное дело во всех его разветвлениях входили в круг его личных и государственных интересов. Опыт войн, которые непрерывно вела Россия в его царствование и под его руководством, должен был быть сохранен для потомства и в его, так сказать, деловой, собственно научной части, и отсюда работа над

различными воинскими уставами — в виде хроники самих военных событий, со всеми переменами воинского счастья, с победами и поражениями, отсюда замысел исторического труда, получивший название «Гистория свейской войны».

Во второй ее редакции Петром сделана вставка о совете, который Карл XII безуспешно, но настойчиво внушал командующему турецкими войсками, окружившими русскую армию во время Прутского похода 1711 года: «Король шведской приехал из Бендер... на отправляющей тогда консилие испрашивал, что он (турецкий командующий. — *И.С.*) хочет делать, которой ему сказал, что он неприятеля, который отходит, хочет атаковать. Король свейский просил, чтоб он того не чинил, но непрестанно кругом велел беспокоивать и на переправе держать и таким де способом будет сие голодное и утомленное войско у тебя в руках»<sup>91</sup>. Далее говорится о том, что турки совета Карла не послушались. То, что Петр вставил этот эпизод в «Гисторию свейской войны», очень показательно для общей установки этого труда. История и наука, опыт и его теоретическое осмысление — вот что хотел Петр оставить в назидание потомству. Столкновение военной науки нового времени в лице Карла XII и средневековых представлений о войне в сознании турецкого командующего привлекает Петра своей наглядностью; этот эпизод, которого как будто могло и не быть в «Гистории», так как он на ходе военных действий никак не отразился, все же Петру необходим. Он ему, очевидно, представлялся очень убедительной демонстрацией принципиальной разницы между новым, научным подходом к военному делу и архаическим, прадедовским отношением к войне как делу случая, удачи, судьбы, а не умения и искусства.

## 10

В «Гистории свейской войны» каждое сражение, каждый военный эпизод излагается как определенная задача, требующая логически разумного решения. Неудачи и победы в равной степени освещаются именно с такой точки зрения. И это с железной последовательностью осуществляется при редакции и доработке «Гистории», в которой искореняется всякий, как мы могли бы сказать, элемент стихийности в изложении мельчайших подробностей боевых операций и политических отношений Северной войны. Так, например, в сообщениях об итогах некоторых боев Петр всюду, где говорилось — *найдено* столько-то пушек, систематически заменяет *найдено* на *взято*, то есть подчеркивает активный характер войны как одновременно логического и динамического

процесса. На войне, считает он, пушки *берут* в результате преодоления сопротивления противника, и если их и находят, если они брошены отступившим противником, то это и значит, что они *взяты* у него, а не найдены.

В научной литературе «Гистория свейской войны», или «Журнал Петра Великого», называлась и иногда называется произведением одного автора — самого Петра. Наиболее авторитетный исследователь историографии XVIII века, С.Л. Пештич, убедительно опровергает эту точку зрения, впервые заявленную Н.Г. Устряловым, и предлагает считать «Журнал или поденную записку Петра Великого» результатом «работы целого коллектива»<sup>92</sup>.

Как он указывает, «Петру как автору принадлежат десятки страниц, написанных задолго до составления “Гистории свейской войны”, и свыше 250 поправок в ее тексте, начиная от двух-трех слов до нескольких строк и 2—3 страниц... Но если учесть, что основной текст истории составлялся постепенно, а в написании и редактировании ее участвовали многие (Макаров, Шафиров, Прокорович и др.), то правильнее будет признать Петра (применяя нашу терминологию) главным или ответственным редактором и одним из основных авторов этого произведения»<sup>93</sup>.

В текст «Гистории» вошла значительная часть реляций о военных действиях, писавшихся в свое время самим Петром или им же редактировавшихся. Большинство из них снова подверглось редакции именно для того, чтобы ввести логический, каузальный момент в изложение хода событий, чтобы объяснить, что победа была добыта в результате правильного, логического решения данной военной задачи. Так, например, текст одной из реляций, включенных в первую редакцию «Гистории», Петр зачеркивает и переделывает. В тексте реляции говорилось: «...в бой вступили конницею, пехотою так что в самом жестком огне 6 часов были и помощью вышняго сбили оногo неприятеля, которой, оставя всю пехоту и артиллерию в лесах с малыми людьми конницы, принужден бежать к городу». Это сообщение, в котором изложен ход боя в самом общем виде, Петр переделывает так, чтобы была ясна и понятна степень участия всех родов войск и их вклад в общую победу: «...конницею, пехотою в бой вступили и оногo (неприятеля. — *И.С.*) удержали, пока прочая пехота подоспела и тогда неприятеля, как с фрунта так и от флангов остановили, и оногo с помощью божией сбили, и не только у него нашу взятую артиллерию, знамена и обоз тож взяли, и на месте положили так, что неприятель с малыми людьми конницы принужден бежать к городу»<sup>94</sup>.

Еще более выразительно и точно объясняется роль артиллерии при редакции другой реляции, в которой не очень вразумительно говорилось о том, что наша пехота, так как «пушки еще назади

остались, того для против одного неприятеля фельдмаршал Бестужев действовать ничего не мог»<sup>95</sup>. Петр заменил этот текст следующим строго логическим объяснением последовательности эпизодов боя и его результатов: «Которой (неприятель. — И.С.) тотчас с нашими в бой вступил (и яко новое войско непраскитованное, к тому ж и пушки не приспели) и большую часть наших в конфузину привел и ретироваться принудил. Но когда артиллерия наша прибыла, которою неприятеля одержали и паки немедленно в ордер баталии устроясь неприятеля атаковали, и по четырехчасном бою с поля сбили, которой покинув свою артиллерию бежать принужден, которого несколько миль гнали»<sup>96</sup>.

По мнению Бескровного, «некоторое влияние на русскую военную мысль XVIII в. имели «Записки о Галльской войне» и «Записки о гражданской войне» Юлия Цезаря... Петр восхвалял Цезаря за то, что он одерживал победы «не точию храбростью, но и учением, как во оружии, такожде и в науках»<sup>97</sup>.

Влияние этой военно-исторической прозы заметно на тех законодательно-практических работах, в которых Петр участвовал и как один из авторов, и как редактор.

Как нам кажется, влияние это не в меньшей степени сказалось и на манере изложения исторического материала в «Гистории». Общий ход рассказа о событиях в «Гистории свейской войны», сдержанность тона, уважение к неприятелю, стремление не уменьшать его силу — все это совершенно не похоже на допетровскую историческую и публицистическую прозу. Здесь явно ощущается ориентация на другую традицию исторической прозы, и прежде всего на «Записки о Галльской войне» Юлия Цезаря, напечатанные по приказу Петра в русском переводе<sup>98</sup>.

Позволю себе сравнить по их тональности, деловитости и самокритичности два отрывка, один — из «Записок о Галльской войне» Цезаря, другой — из «Гистории».

Цезарь, описывая поражение римлян в Галлии, когда он отправился с экспедиционными войсками в Британию, так изображает внезапное нападение галлов на римлян на марше: «Легаты приказали объявить, чтобы они оставили обоз и образовали каре. Хотя такое распоряжение в подобных случаях вообще не заслуживает порицания, но теперь оно оказалось не пригодным: у наших солдат оно уменьшило шансы на победу, а у врагов подняло боевой дух, так как было очевидно, что эта мера внушена величайшим страхом и отчаянием. Ко всему этому присоединилось и другое неизбежное зло: солдаты стали толпами покидать строй и спешили разыскать в обозе и взять с собой все, что для каждого из них было дорого. Таким образом, всюду раздавался крик и плач»<sup>99</sup>.

А вот отрывок из «Журнала Петра Великого» о неудачном сражении Шереметева со шведами у Мур Мызы 22 июля 1705 года:

«Имел баталию... несчастливую с потерянной артиллерии. ...он, фельдмаршал Шереметев с кавалерией, когда приблизился к неприятелю, а пехота и пушки еще не успели, тогда не дождался оных, старым обычаем бесстройно ударили на неприятельскую кавалерию, которую так сломали, что некоторые из них явились после в Прусах, но генерал Левенгоупт с пехотою отступил к лесу, а наши вместо того, чтобы дождаться пехоты и атаковать неприятельскую пехоту, ударились обоз грабить неприятельский, а тем временем наша пехота приспела, которую Левенгоупт атаковал и с поля сбил, а кавалерия наша, увидя то, ушла, а пушки наши неприятель назавтрее нашел, и тако сами своей потери виновны. На том бою были убиты из наших: 5 полковника драгунских... и несколько десятков обер и унтер офицеров и несколько сот рядовых»<sup>100</sup>.

Деловая цель «Гистории», ее стремление обобщить опыт Северной войны и представить ее как процесс обучения нации военной науке — все это не находит себе прямых аналогий у Цезаря, но и у римского полководца, как считает М.М. Покровский, были «особые политические цели»<sup>101</sup>. По мнению исследователя, «Цезарь, несомненно, хотел обратить внимание широких кругов римского общества на очень большую важность и вместе с тем исключительную трудность завоевания целого народа, свободолюбивого и по своей выдающейся храбрости опасного для римлян соседа»<sup>102</sup>. Вот этот пафос Цезаря как историка собственных дел, трудных, но необходимых для всего народа, по-видимому, мог привлечь Петра к его книгам, к его способу построения рассказа о событиях. Еще, вероятно, Петра могла привлечь скромность Цезаря в отношении собственных заслуг: «Помимо беспритязательности стиля изложения, Цезарь, особенно в мемуаре о войне с галлами, соблюдает большую скромность в отношении собственной личности: по примеру греческих военных историков он говорит о себе в третьем лице»<sup>103</sup>.

«Гистория свейской войны» также написана в третьем лице. Внешняя скромность рассказа о себе, о своем собственном участии в войне, равно как и научность освещения событий, не была препятствием к осуществлению не менее важной для Петра задачи — исторически верного освещения собственного его участия в событиях, роли его личности в истории войны и народа.

В редакции и доработке «Гистории» при этом осуществлялось двойного рода задание: с одной стороны, снимались все преувеличенные похвалы и величания царской особы, с другой — уточнялась оценка действительного участия царя в руководстве военными действиями. При редакции материалов, вошедших в «Гисторию», Петр снимал все, что отдавало панегирическим стилем, все преувеличенные похвалы по своему адресу.

У Гюйссена в «Журнале Петра Великого» (1715), из которого много материалов вошло в «Гисторию свейской войны», в том месте, где говорилось о нововведениях 1699 года, находится и панегирик Петру: «И ввел, яко государь благоразумный, мудрый и добрый отец отечества, другие обычаи, обыкновения и распоряжения, которые он государь видел и присмотрел, аки второй Улисс, во время своего путешествия в Европе»<sup>104</sup>.

В «Гистории свейской войны» сказано иначе: просто перечислены учреждение школ, переводы и печатание книг и календарей, позволение ездить для обучения в европейские государства, перемена одежды и бритье бород.

При этом единственным критерием действий самого царя является их правильность, то есть разумность, логичность применительно к данной конкретной ситуации.

Кроме принятого титулования «его царское величество», которое, конечно, не содержало никакого ни оценочного, ни эмоционального элемента, Петр систематически вычеркивает панегирическую амплификацию после слов «его царское величество»: «с а м высокою особою своею»<sup>105</sup>.

В других случаях вычеркнута похвала и оставлено то, что казалось Петру истиной, подтвержденной общим ходом событий и его результатом — победой. Приведенный выше пример, равно как и те, о которых пойдет речь ниже, взяты намеренно с тех страниц «Гистории свейской войны», где говорится о Полтавском сражении, то есть центральном эпизоде, поворотном пункте всей Северной войны, значение которого Петр понимал отлично. Однако и на этих страницах он всячески избегает не только каких-либо преувеличенных похвал самому себе, но и вообще упоминаний о себе. Поэтому, когда речь идет об одном из его важнейших приказов во время Полтавской битвы, — приказе, определившем исход первоначального боя, то здесь намеренно введена безличная форма: «...также не уступать велено до тех пор, пока неприятель с пехотою на оногo будет наступать, а ежели с одною кавалериею, тогда велено биться»<sup>106</sup>.

В тех же случаях, когда Петр считал необходимым сказать о своем персональном участии в руководстве сражением, он беспощадно выбрасывал все похвалы и величания. Вот один пример такой правки: «...чрез его царское величества славное оружие персональный, храбрый и мудрый привод...», на следующем листе вычеркнуто снова: «...его царское величество сам высокою особою своею, тогда...»<sup>107</sup>.

Однако это не значит, что Петр желал совершенно вычеркнуть свое имя из «Гистории». Он хотел должного, то есть тех оценок, которые определялись бы реальным соотношением его полководческой деятельности с потребностями военно-исторической ситу-

ации. Только став на такую точку зрения, мы можем понять, почему Петру понадобилось так резко изменить первоначальный текст знаменитого рассказа о шляпе, простреленной у него на голове.

<i>Первоначальная</i>	<i>Новая</i>
Ибо его величество в том случае свою храбрость, великодушие, и воинское искусство, не опасаясь никакого страха своей высокой особе, в вышнем градусе показал и при том шляпа на нем пулею прострелена <sup>108</sup> .	Ибо его величество в том нужном случае за людей и отечество не щадя своей особы поступал как добродушному приводцу надлежит, где на его голове шляпа пулею прострелена <sup>109</sup> .

В первоначальном тексте дана оценка воинского искусства и личной храбрости Петра. В новой редакции сказано, что он действовал «как... надлежит», то есть выполнял свой долг, такой же обязательный для него — «доброту приводца», как обязательен этот долг для каждого солдата, но введена еще и особая мотивировка понимания масштабности его полководческого долга. Ибо если солдат отвечает только за себя, то долг царя-полководца диктуется сознанием двойной ответственности «за людей и отечество». А простреленная на нем шляпа оказывается уже лишь частным, второстепенным эпизодом.

При оценке поступков и полководческих решений Петра в «Гистории» единственным критерием результативности является их соответствие принципам разума и науки. Тем самым личность самого царя приобретала в «Гистории» определенные очертания, впервые выступала именно как личность, историческая ценность которой и будущая слава, благодарность потомков определяются только делами, способностью осмыслить политическую или военную ситуацию и принять правильное решение.

Н.К. Михайловский в своем отклике на юбилей Петра писал в 1872 году: «Еще философия XVIII века, еще первая революция работали все над тем же односторонним усилением личного начала... Петр и предвидеть не мог ничего подобного. Но Петр точно чутьем понимал опасность некоторых сторон исключительно личного начала». Отсюда убеждение Михайловского в том, что «вся частная жизнь Петра и вся его государственная деятельность есть первая фаза осуществления в русской истории начала личности не



в смысле того направления, которое она приняла отчасти при нем, а в особенности после него в Европе, а в смысле *человеческом*»<sup>110</sup>. Приведя письмо Петра к царевичу Алексею («Лучше будь чужой добрый, чем свой негодный»), Михайловский разъясняет, как он понимал противопоставление «личности» и человечности в деятельности Петра: «Петр сбрасывает иго кровных и династических интересов, но он немедленно же сознательно налагает на себя иго “отечества и подданных”, ради которых он действительно “жизни не жалел”»<sup>111</sup>.

Суждения Михайловского, деятеля, безусловно чуждого каким бы то ни было верноподданнически-царистским иллюзиям, необыкновенно интересны как доказательство жизнеспособности того образа Петра, который создавался в его собственной публицистике и, конечно, в «Истории свейской войны», был усвоен литературой русского классицизма и завещан общественной мысли XIX века.

Литературная деятельность Петра в ее итоговых произведениях, особенно в «Истории свейской войны», оказалась чрезвычайно результативной; она во многом определила последующую разработку этой темы в литературе и общественной мысли XVIII—XX веков, ибо «История» создавалась как конкретное воплощение того тезиса, о котором так верно сказал поэт нашего времени:

Он управлял теченьем мыслей  
И только потому страной.

<sup>1</sup> Гильберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960. С. 221—222.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 221.

<sup>4</sup> Виннер Ю.Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 22.

<sup>5</sup> Регламент, или Устав Духовной коллегии. СПб., 1721. С. 18—19.

<sup>6</sup> Правда воли монаршей во определении наследника державы своей. СПб., 1722. С. 57; см.: Гурвич Т. «Правда воли монаршей» Феофана Прокоповича. Юрьев, 1915.

<sup>7</sup> Чичерин Б.Н. История политических учений. СПб., 1872. Ч. 2. С. 5.

<sup>8</sup> Ключевский В.О. Собрание сочинений. М., 1958. Т. 4. С. 210—211.

<sup>9</sup> Во избежание возможных недоразумений следует оговорить, что здесь и далее речь пойдет именно о том, какое место в государственной деятельности Петра I занимало искусство, особенно искусство слова. Его частные интересы и пристрастия могли бы быть темой особой работы.

<sup>10</sup> Ключевский В.О. Собрание сочинений. М., 1958. Т. 4. С. 42—43.

- <sup>11</sup> Лихачев Д.С. Барокко в России // XVII век в мировом литературном развитии. С. 322.
- <sup>12</sup> Богословский М.М. Материалы для биографии Петра I. [М.], 1940. Т. I. С. 17.
- <sup>13</sup> Там же. С. 20.
- <sup>14</sup> Там же. С. 53.
- <sup>15</sup> Там же. С. 56.
- <sup>16</sup> Письма и бумаги Петра Великого. СПб., 1887. Т. I. С. 18—19.
- <sup>17</sup> Там же. С. 23—24. (Курсив мой. — И.С.)
- <sup>18</sup> Богословский М.М. Материалы... Т. I. С. 205.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> Старые годы. 1907. Март. С. 85.
- <sup>21</sup> Цит. по: Фишер К. Лейбниц. СПб., 1903. С. 542.
- <sup>22</sup> Цит. по: Гильберт К., Кун Г. История эстетики. С. 222.
- <sup>23</sup> Цит. по: Герье В.И. Отношения Лейбница к Петру Великому // ЖМНП. 1879. Апрель. С. 377.
- <sup>24</sup> Устрялов Н.Г. История царствования Петра Великого. СПб., 1858. Т. II. С. 400—401.
- <sup>25</sup> Хогарт В. Анализ красоты. М.; Л., 1958. С. 141—142.
- <sup>26</sup> Богословский М.М. Материалы... Т. III. С. 145.
- <sup>27</sup> Там же. С. 19.
- <sup>28</sup> Цит. по: Богословский М. Материалы... Т. II. С. 150.
- <sup>29</sup> *Scheltema J.* Anecdotes historique sur Pierre le Grand et ses voyages en Hollande et a Zaandam dans les annees 1697 et 1717. Lausanne, 1842.
- <sup>30</sup> Богословский М.М. Материалы... Т. II. С. 276.
- <sup>31</sup> Алексеев М.П. О связях русского театра с английским в конце XVII — начале XVIII в. // Ученые записки Ленингр. гос. унив. № 87. Серия гуманитарных наук. Саратов, 1943. С. 130.
- <sup>32</sup> Там же. С. 131—132.
- <sup>33</sup> Письма и донесения иезуитов в России конца XVII — начала XVIII века. СПб., 1904. С. 181—182.
- <sup>34</sup> Там же. С. 181.
- <sup>35</sup> См.: Алексеев М.П.. О связях русского театра с английским в конце XVII — начале XVIII в. С. 137—139.
- <sup>36</sup> Письма и донесения иезуитов... С. 76.
- <sup>37</sup> Там же. С. 100.
- <sup>38</sup> Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672—1725 годов. СПб., 1874. Т. II. С. 22.
- <sup>39</sup> Журнал Петра Великого. СПб., 1770. Ч. I. С. 87—89.
- <sup>40</sup> Богоявленский С.К. Московский театр при Алексее Михайловиче и Петре. М., 1914. С. 126.
- <sup>41</sup> Там же.
- <sup>42</sup> См.: Шляпкин И.А. Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. СПб., 1898.

- <sup>43</sup> *Морозов А.* Ломоносов и барокко // Русская литература. 1965. № 2. С. 86.
- <sup>44</sup> *Берхгольц Ф.-В.* Дневник камер-юнкера. М., 1858. Ч. II. С. 47—52.
- <sup>45</sup> *Адрианова-Перетц В.П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.; Л., 1937. С. 57—58.
- <sup>46</sup> ЦГАДА. Кабинет Петра. Ф. 9. Оп. 1. № 67. Л. 44—46 об.
- <sup>47</sup> *Адрианова-Перетц В.П.* Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII—XVIII ст. // Старинный спектакль в России. Л., 1928. С. 23—25.
- <sup>48</sup> См.: *Шляпкин И.А.* Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. С. XVII.
- <sup>49</sup> *Богословский М.М.* Материалы... Т. I. С. 346.
- <sup>50</sup> *Tarié V.L.* Vaquoque et Classicisme. Paris, 1957. P. 171; цит. по: *Пигарев К.В.* Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX в.). М., 1966. С. 52.
- <sup>51</sup> Цит. по: *Пекарский П.П.* Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1872. Т. II. С. 75—76.
- <sup>52</sup> Цит. по: *Пигарев К.В.* Русская литература и изобразительное искусство. С. 54.
- <sup>53</sup> Цит. по: *Пекарский П.П.* Наука и литература в России... Т. I. С. 439.
- <sup>54</sup> *Васильев В.Н.* Старинные фейерверки в России (XVII — первая четверть XVIII века). Л., 1960.
- <sup>55</sup> Там же. С. 26.
- <sup>56</sup> Там же. Рис. 13.
- <sup>57</sup> Там же. Рис. 17.
- <sup>58</sup> Там же. Рис. 41.
- <sup>59</sup> Там же. С. 38—39.
- <sup>60</sup> Цит. по: *Морозов П.О.* Феофан Прокопович как писатель. СПб., 1880. С. 88.
- <sup>61</sup> ЦГАДА. Ф. 9. Отд. 1. Ед. хр. 31. Л. 7 об.
- <sup>62</sup> Там же. Л. 15 об.
- <sup>63</sup> *Прокопович Ф.* Слова и речи. СПб., 1760. Ч. I. С. 7.
- <sup>64</sup> См.: *Серман И.З.* Поэтический стиль Ломоносова и русская публицистика XVI—XVIII веков // Очерки по истории русского языка и литературы XVIII в. (Ломоносовские чтения). Вып. 2—3. Казань, 1969. С. 108—115.
- <sup>65</sup> *Посошков И.Т.* «Книга о скудости и богатстве» и другие сочинения. Ред. и комментарии Б.Б. Кафенгауза. М., 1951. С. 54.
- <sup>66</sup> Там же. С. 91.
- <sup>67</sup> Цит. по: *Пекарский П.П.* Наука и литература в России... Т. I. С. 181.
- <sup>68</sup> Там же. С. 181—182.
- <sup>69</sup> *Сорокин Ю.С.* О задачах изучения лексики русского языка XVIII в. // Процессы формирования лексики русского литературного языка (от Кантемира до Карамзина). М.; Л., 1966. С. 12.

<sup>70</sup> Цит. по: *Пекарский П.П.* Наука и литература в России... Т. I. С. 22—23.

<sup>71</sup> *Тарковский Р.Б.* Государев толмач Федор Гозвинский и его перевод басен Эзопа // Вестник ЛГУ. 1966. № 14. Вып. 3. С. 108.

<sup>72</sup> *Поликарпов Ф.* Букварь. М., 1701. Л. 1.

<sup>73</sup> *Пекарский П.П.* Наука и литература в России... Т. I. С. 200.

<sup>74</sup> *Тарковский Р.Б.* Государев толмач Федор Гозвинский... С. 101.

<sup>75</sup> *Пекарский П.П.* Наука и литература в России. Т. I. С. 253.

<sup>76</sup> См.: *Кузьмин А.И.* Реяции Северной войны как памятник литературы // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1967. Т. XXVI. Вып. 1. Январь—февраль. С. 64—68.

<sup>77</sup> Письма и бумаги Петра Великого. Т. II. С. 92.

<sup>78</sup> Там же. С. 94.

<sup>79</sup> См.: *Кузьмин А.И.* Реяции Северной войны... С. 64—65.

<sup>80</sup> Письма и бумаги Петра Великого. Т. I. С. 102.

<sup>81</sup> Журнал Петра Великого. Ч. 1. С. 212. (Курсив мой. — *И.С.*)

<sup>82</sup> *Пекарский П.П.* Наука и литература в России... Т. II. С. 604—605.

<sup>83</sup> *Рейсер С.А.* Книги политические, которые продаются в Гаге // Описание изданий гражданской печати. 1708 — январь 1725 г. / Сост. Т.А. Быкова и М.М. Гуревич. М.; Л., 1955. С. 541—563.

<sup>84</sup> *Пекарский П.П.* Наука и литература в России... Т. II. С. 606.

<sup>85</sup> Там же. С. 607.

<sup>86</sup> *Голиков И.* Деяния Петра Великого. М., 1789. Т. VIII. С. 421—422.

<sup>87</sup> Цит. по: *Пекарский П.П.* Наука и литература в России... Т. II. С. 497.

<sup>88</sup> ЦГАДА. Ф. 9. Отд. 1. Ед. хр. 37. Л. 109: ср.: *Бескровный Л.Г.* Очерки по источниковедению военной истории России. М., 1957. С. 122—123. (Курсив мой. — *И.С.*)

<sup>89</sup> Журнал Петра Великого. Ч. 1. С. 25—26. (Курсив мой. — *И.С.*)

<sup>90</sup> Там же. С. 26.

<sup>91</sup> ЦГАДА. Ф. 9. Отд. 1. Ед. хр. 20. Л. 232.

<sup>92</sup> *Пештич С.Л.* Русская историография XVII века. Л., 1961. Ч. 1. С. 173.

<sup>93</sup> Там же.

<sup>94</sup> ЦГАДА. Ф. 9. Отд. 1. Ед. хр. 2. Л. 23.

<sup>95</sup> Там же. Л. 18 об.

<sup>96</sup> Там же.

<sup>97</sup> *Бескровный Л.Г.* Очерки по источниковедению... С. 211.

<sup>98</sup> Краткое описание о воинах, из книг Цезариевых с некоторыми знатными приметы о тех воинах, со особливым о войне разговором или описанием. Напечатано повелением царского величества в Москве лета господня 1711 в феврале.

<sup>99</sup> Записки Юлия Цезаря и его продолжателей о Галльской войне. 2-е изд. М., 1962. С. 17.

<sup>100</sup> Журнал Петра Великого. Ч. 1. С. 120. (Курсив мой. — *И.С.*)

<sup>101</sup> *Покровский М.М.* История римской литературы. М.; Л., 1942. С. 151.

<sup>102</sup> Там же.

<sup>103</sup> Там же. С. 156.

<sup>104</sup> См.: *Пешич С.Л.* Русская историография XVIII века. Ч. I. С. 135—136.

<sup>105</sup> ЦГАДА. Ф. 9. Отд. 1. Ед. хр. 2. Л. 206. (Здесь и далее вычеркнутые Петром слова набраны вразрядку. — *И.С.*)

<sup>106</sup> Там же. Л. 202.

<sup>107</sup> Там же. Л. 205.

<sup>108</sup> Там же. Ед. хр. 2. Л. 179 об.

<sup>109</sup> Там же.

<sup>110</sup> *Михайловский Н.К.* Собрание сочинений. 5-е изд. СПб., 1911. Т. 1. С. 647.

<sup>111</sup> Там же.

## БОВА И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Русская литература охотно находит себе жертву — каких-либо неудачливых литераторов — и делает их целью постоянных насмешек, пародий, издевательств. Такова была литературная судьба Третьяковского в XVIII веке<sup>1</sup>. В первой четверти XIX века комическим героем литературной жизни стал граф Д.И. Хвостов<sup>2</sup>.

Писательское имя при наличии необходимых для этого условий и предпосылок может стать нарицательным определением бездарного, скучного и неумолимого литературного труженика. Такое место в литературе конца XIX века было отведено П.Д. Боборыкину<sup>3</sup>, и даже появился глагол «боборыкнуть».

Каждое из названных нами имен существовало в своей функции мальчика для битья («и по носу его ленивый не шелкал») — в определенных временных границах. При этом все они были вполне реальные личности, живые писатели.

Но есть в русской литературе одно имя, которое с неизменным жаром, а иногда и с враждой называлось на протяжении двух столетий. Я имею в виду Бову-королевича, героя переводного рыцарского романа<sup>4</sup>, о котором уже в 1634 году стольник Иван Бегичев в полемическом послании «О видимом образе божием» писал, обращаясь к своим идеологическим противникам: «Все вы, кроме баснословные повести, глаголемые еже о Бове Королевиче и мнящихся вами душеполезные быти, иже изложено есть от младенец <...> и прочих иных таковых же баснословных повестей и смехоторных писем, — божественных книг и богословских дохмат никаких не читали»<sup>5</sup>. С такой же враждебностью, как стольник Бегичев, пишет о «Бове» «Северная пчела», то есть, скорей всего, ее издатель и редактор Фаддей Булгарин, в 1831 году, возмущаясь А.А. Орловым, воспользовавшимся популярностью булгаринского романа «Иван Выжигин» и создавшим свою сюиту книг о Выжигиных: «Знаменитое лубочное произведение: “Мыши кота хоронят или небылицы о лицах”, есть “Илиада” в сравнении с творениями г. Орлова, а Бова Королевич — герой, до которого не возвысился еще почтенный автор»<sup>6</sup>.

Эти высказывания разделяют два столетия, но в них слышно то же кипение литературных страстей. Бова не умер и не забыт в 1831 году, хотя за это время с ним произошли приключения не менее интересные, чем те, которые происходят по сюжету с его героем.

С появления новой русской литературы в 1730-е годы ее практики и теоретики единодушны в своей неприязни к Бове. Первым высказался на эту тему Кантемир в 1743 году. В стихотворном «письме» «К стихам своим» он перечисляет все упреки, которые могут быть им высказаны (в злословии, в подражательности), и кончает иронически-грустным предсказанием печальной участи, их ожидающей:

Когда уж иссаленным время ваше пройдет,  
 Под пылью, молям на корм кинуты, забыты  
 Гнусно лежать станете, в один сверток свиты  
 Иль с Бовою, иль с Ершом; и наконец дойдет  
 (Буде пророчества дух служит мне хоть мало)  
 Вам рок обернется собой иль икру, иль сало<sup>7</sup>.

В примечании к этим стихам Кантемир поясняет, что он имеет в виду «Две весьма презрительные рукописные повести о Бове-королевиче и о Ерше-рыбе, которые на Спасском мосту с другими столь же плохими сочинениями обыкновенно продаются»<sup>8</sup>. Для самого Кантемира его писательство было полным разрывом со всем литературным наследием XVII века. Кантемир был убежден, что его творчеством начинается новая русская литература, для которой нет национальных традиций и примеров<sup>9</sup>. И в этом убеждении Кантемир не был одинок.

В том же 1743 году, когда Кантемир высказывал свое ироническое пророчество, Ломоносов в «Риторике» писал о полезных и вредных повествовательных жанрах: «Из сего числа исключаются сказки, которые <...> своим нескладным плетением на смех приводят, как сказка о Бове и великая часть французских романов, которые все составлены от людей неискусных и время свое тщетно препровождающих»<sup>10</sup>. В 1747 году Ломоносов несколько отредактировал этот текст, но оценка Бовы не изменилась. Его «Риторика» вышла в 1748 году, а в 1747 году Сумароков в «Епистоле о русском языке» писал о Бове:

Но лъзя ли требовать от нас исправна слога?  
 Затворена к нему в учении дорога.  
 Лишь только ты склады немного поучи,  
 Изволь писать «Бову», «Петра златы ключи».  
 Подьячий говорит: «Писание тут нежно,  
 Ты будешь человек, учися лишь прилежно!»  
 И я то думаю, что будешь человек,  
 Однако грамоте не станешь знать вовек<sup>11</sup>.

В 1760—1780-х годах «Бова» стал почти нарицательным понятием и определением «плохой» литературы, точнее — «нелитературы».

Однако эпоха предромантического фольклоризма ненадолго сделала «Бову» из жупела источником для поэтических имитаций сказочного стиля. Радищев написал огромную поэму о Бове, из которой сохранилась только одна песня, а в свой стиховедческий трактат («Памятник дактилохореическому витязю») Радищев ввел дядьку Цимбалду с именем, взятым из «Бовы».

Поэма Радищева о Бове была опубликована в 1807 году, Пушкин-лицеист в 1815 году тоже взялся за стихотворную разработку этого сюжета, но остановился в самом начале. По мнению Б.В. Томашевского, «Бова» остался отрывком, но этот отрывок включался в лицейские антологии, следовательно, рассматривался автором как произведение, которое он не намерен продолжать<sup>12</sup>. Оба они, Радищев и Пушкин, сюжет «Бовы» собирались разработать в духе «Орлеанской девственницы» Вольтера с ее сочетанием политической сатиры, фривольных эпизодов и остроумия. Замыслы эти остались как будто невыполненными, хотя пронизательно-враждебные критики «Руслана и Людмилы» находили, что дух «Бовы» воскрес в этой поэме Пушкина. Во втором ее издании (1828) Пушкин это суждение напечатал среди других отзывов в приложении к своей поэме: «Я не прочь от собрания и изыскания русских сказок и песен, но когда узнал я <...>, что в стихотворениях XIX века заблистали “Ерусланы” и “Бовы” на новый манер, то я вам слуга покорный! Житель Бутырской слободы»<sup>13</sup>.

«Руслан и Людмила» в силу быстроты эволюции самого Пушкина как жанрово-стилистическое явление была оттеснена романтическими южными поэмами самого Пушкина. Дух Бовы в литературе не удержался.

Так чем же заслужил Бова свою славу?

Из тех отзывов и упоминаний, которые мы привели, видно, что в «Бове» видели представителя особого направления в русском повествовательном репертуаре XVII—XVIII веков. Как верно заметил В. Шкловский, «Кантемир <...> боролся уже с определенной литературной, в данном случае лубочной традицией»<sup>14</sup>. Уже Чулков свою иронию по адресу читателей и переписчиков «Бовы» распространяет на широкий круг аналогичных произведений. Об отставном чиновнике («приказном») он пишет в своем журнале «И то и сию»; «По прекращении приказной службы кормит он голову свою переписыванием разных историй, которые продаются на рынке, как-то например: Бову Королевича, Петра Златых ключей, Еруслана Лазаревича, о Франце Векецияне, о Германе, о Евдоне и Берфе, о Арсасе и Размаре, о российском дворянине Александре,



о Фроле Скобееве, о Барбосе разбойнике и прочие весьма полезные истории...»<sup>15</sup>

«Бова» пришел к русскому читателю не один. Что же нового принес Бова и его товарищи русскому читателю XVII века? Чем объясняется их стойкая читательская популярность? Об этом точно сказано у И.П. Еремина: «По своему содержанию все эти романы напоминают один другой. Сюжет каждого из них воспроизводит в сущности одну и ту же схему: герои встречаются, влюбляются друг в друга, обстоятельства разлучают их, они терпят ряд неудач, годами не видятся, но в конце концов преодолевают все препятствия и соединяются узами брака <...> Для русского читателя новой и занятной была в этих романах прежде всего трактовка любовной темы. Признаваясь в любви, герои рыцарских романов обычно выражаются изысканно-манерным языком, воспроизводящим поэтические формулы любовной лирики средневековых трубадуров; говорят о невыносимых сердечных муках, клянутся в вечной любви — и все это в самых галантных, немного жеманных выражениях»<sup>16</sup>.

Переводная беллетристика XVII века с Бовой во главе принесла в русскую культуру не только сюжетно занимательное чтение, которого жаждет читатель во все эпохи, но и неизвестную ранее на Руси культуру любовных отношений, любовную фразеологию, по «Бове» читатель учился выражать жизнь сердца в поэтической, приподнятой над бытом форме. Уже первый исследователь повествовательной литературы русского Средневековья А.Н. Пыпин установил, что переводные повести, заимствованные из византийской или польской литературы, на русской почве превращаются в «свои», приобретают новый характер, новый смысл: «...Оставляя без изменения общие мысли, переводчик, или лучше сказать переделыватель, заменял частные, национальные черты подлинника другими, взятыми из русского быта, потому что хотел быть понятнее для читателей, или же сам понимал таким образом свое дело. Оттого книга, переделанная на русские нравы, теряла свою исключительную физиономию и находила больше сочувствия у читателей»<sup>17</sup>. К сожалению, в дальнейшем изучение переводной беллетристики отслоилось от изучения так называемой оригинальной литературы. В результате из общего процесса литературного развития XVII века переводная беллетристика была исключена, хотя она и была главным предметом чтения и чисто литературного интереса. До сих пор иногда можно встретить странные утверждения о том, что «средней читающей публике» «были далеки проникавшие в боярские библиотеки (?) в русском переводе западные рыцарские романы»<sup>18</sup>; утверждения еще и потому странные, что популярность и распространенность «Бовы» и ему подобных хоро-

шо известна в науке, И для нас в данном аспекте не так существенно, воспринималась ли переводная беллетристика («Бова» и другие) ее переводчиками и переписчиками-читателями как «литература» или отношение к ней определялось на уровне восприятия фольклора и тех его жанров, которые в XVII веке стали интенсивно записываться. Именно на переводной беллетристике, на «Бове» несколько поколений читателей почти целое столетие готовились к тому, чтобы воспринять в новой литературе XVIII века одну из двух ее основных тем — любовь, хотя эта подготовка происходила внелитературно на уровне бытового развлекательного чтения. Более внимательное сопоставительное исследование обнаруживает доказательства не только читательского, но и литературного восприятия переводной беллетристики уже в XVII веке.

Я.С. Лурье считает, «что даже широко распространенный на Руси в XVII веке рыцарский приключенческий роман воспринимался различными читателями по-разному: для одних это была неприличная и неблагочестивая забава, для других — любимое чтение, а третьи быстро замечали каноны и штампы нового жанра и воспринимали их иронически. Каким-то из таких наблюдательных и критических читателей была создана даже пародийная приключенческая повесть XVII века — “Сказка о некоем молодце, коне и сабле”, первая чисто литературная пародия, известная нам в древнерусской литературе. Молодец, описанный в этой сказке, обладает всеми чертами любимых героев рыцарского романа, но преувеличенными и высмеянными; конь его — что-то вроде Дон Кихотова Росинанта: “рот как пасть, язык как рукав, грива колесом, уши колпаком”. Пародируются здесь и излюбленные в средневековой литературе гиперболические “цифровые данные” — у молодца “полный садак, а в нем 300 стрел, пол 100 кибарей, 70 арчичев, 80 ташлыков, 30 свереч, oprиченно надобных стрел. А всякая стрела — морская трость”»<sup>19</sup>.

В XVII веке словесность перестала быть резко ограниченной областью религиозно-политических споров; сравнительная доступность бумаги и отсутствие у властей возможности контролировать неофициальную деятельность любителей-переводчиков создали условия, при которых в XVII веке появился новый вкладчик, новый поставщик литературы для чтения, для развлечения.

То, что традиционно именуется русской литературой от «Повести временных лет» и до повестей Смутного времени, летописи и агиография, религиозно-политическая публицистика создавались людьми книжными, обученными своему делу, «специалистами», для которых их занятия словесностью были частью их профессионально-культурных обязанностей, но при этом оставались на положении подчиненного, а не главного дела. То, что мы называем

по привычке русской литературой, создавалось людьми, для которых словесное искусство не было всепоглощающим делом жизни, хотя и могло быть главным служебным занятием. Их литература была для них службой — службой церкви по преимуществу.

В XVII веке на смену нелитератору, но профессионалу-словеснику пришел литератор-непрофессионал, литератор-дилетант, любитель.

XVII век — это эпоха торжествующего и неограниченного расцвета любительства во всех видах словесности: в мемуарах, историографии, стихотворстве (за исключением школы Полоцкого), драматургии и повествовательной прозе. Гениальным дилетантом, любителем был с точки зрения профессиональных книжников XVII века и со своей собственной Аввакум, который об этом заявлял неоднократно в своих сочинениях («Виршами философскими не обык речь красить»)<sup>20</sup>, вкладывая новое содержание в уже ставшую традиционной формулу самоуничтожения.

В XVII веке любитель сам сочиняет «жития» и «легенды», сам делает записи-пересказы былин, сам переводит с польского все, что кажется ему любопытным, не считаясь ни с какой цензурой и не дожидаясь официальной апробации, сам сочиняет любовные или сатирические стишки.

Любительство давало свободу выбора, но любительство не содержало в себе сознательной литературной программности и по самой своей природе было аморфно, в нем не было и не могло быть сознательного восприятия и осуществления стилевых, то есть художественных принципов; с точки зрения основоположников новой литературы XVIII века, переводная беллетристика XVII века, которой они так многим были обязаны, представлялась «нелитературой», а ее стиль — бесстильностью, варварством, выражением некультурности и площадных вкусов. Вот почему трудная борьба за новую русскую литературу с 1730-х годов и до конца столетия проходит под лозунгом борьбы с «Бовой».

Уже давно замечено, что в новое время национальные литературы достигают определенного уровня зрелости и конструируются сознательно как *литературы* через сознательное же усвоение «чужого», инационального и иноязычного литературного опыта. Так создавалась новая итальянская литература, усваивая опыт латинской классики, такое же значение имела итальянская литература для французских поэтов и французская в XVII—XVIII веках — для других европейских литератур.

В истории славянских литератур существует разительный контраст между литературой Дубровника и другими славянскими литературами Балканского полуострова — сербской и болгарской.

Литература Дубровника развивалась в русле общеевропейских возрожденческих идей и стала в XVI—XVII веках литературой в новоевропейском смысле этого понятия. В Болгарии и Сербии вследствие полного пресечения культурных контактов произошла длительная остановка литературного развития, которое возобновилось только в XIX веке.

Переводная беллетристика XVII века без всякого сознательного намерения ее переводчиков осуществила первый и еще очень робкий шаг к превращению русской литературы из «закрытой» в «открытую», вернее сказать, показала практическую возможность такого шага. Нужно было, чтобы произошли существенные перемены в общественной и культурной жизни России, чтобы потребность в «открытой» литературе была осознана теоретически и стала руководящим принципом новой литературы.

Ставши «русским», Бова не перестал быть иноземным гостем, он существовал в мире названий и понятий, которые принес с собой, в мире вымыслов и потому стал вместе со своими друзьями первым учителем литературы в том смысле, который мы давно считаем само собой разумеющимся, но который только в середине XVIII века прочно утвердился в русском литературном сознании.

Только однажды была сделана попытка отдать должное «Бове» как пробудителю интереса к литературе. Белинский, который, как и все в его время, относился к «Бове» с презрением и иронией, высказался о «Бове» доброжелательно и с пониманием его роли, когда писал биографию А.В. Кольцова и узнал, вероятно от самого поэта, что «Получаемые от отца деньги на игрушки он употреблял на покупку сказок, и “Бова Королевич” с “Ерусланом Лазаревичем” составляли его любимейшее чтение. На Руси не одна одаренная богатою фантазией натура, подобно Кольцову, начала с этих сказок свое литературное образование»<sup>21</sup>. В этой же статье Белинский назвал «Бову» «нравственным будильником» для тех, кто по нему начинал знакомство с литературными вымыслами и поэзией литературно выраженных чувств. «Бова» трудился над пробуждением этих чувств почти три столетия после своего переселения в Россию.

В 1876 году Достоевский утверждал, что можно и нужно говорить не о Шиллере или Диккенсе в России, а о «русском» Шиллере и «русском» Диккенсе, которые стали органической частью русского литературного сознания в XIX веке, вошли в плоть и кровь русского читателя наравне с Пушкиным и Гоголем.

С тем же правом мы можем назвать Бову — «русским Бовой», органическим элементом сознания русского читателя. «Бова» с товарищами — с «Ерусланом», «Петром Златые ключи» и другими

переводными повестями XVII века — осуществили свою историческую миссию, до сих пор совершенно не оцененную — они практически осуществили превращение русской литературы из закрытой в открытую.

И это следовало бы помнить тем, кого интересует реальная история русской литературы.

<sup>1</sup> См.: *Морозов А.А.* Русская стихотворная пародия // Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.). Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1960. С. 11—12, 27—28; *Степанов В.П.* Третьяковский и Екатерина II // Венки Третьяковскому. Волгоград, 1976. С. 89—93.

<sup>2</sup> См.: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 303—307.

<sup>3</sup> Такое литературное отношение к П.Д. Боборыкину отражено в письмах Чехова, которого он называет принятым в литературном мире прозвищем «Пьер Бобо» (*Чехов А.П.* Полное собрание сочинений. М. [1944—1951.] Т. 13. С. 262). Как ходовое понятие употребляет Чехов выражение «боборыкинская скоропись» (Там же. Т. 13. С. 378).

<sup>4</sup> О нем существует обстоятельное исследование — *Кузьмин В.Д.* Рыцарский роман на Руси (Бова, Петр Златых ключей). М., 1964.

<sup>5</sup> Текст послания опубликован в статье: *Яцимирский А.И.* Послание Ивана Бегичева о видимом образе божием. Чтения в обществе истории и древностей российских. М., 1898. Кн. 2; цит. по: *Адрианова-Перетц В.П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.; Л., 1937. С. 163.

<sup>6</sup> Цит. по статье Пушкина «Торжество дружбы и оправданный Александр Анфимович Орлов» (см.: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. VII. С. 252—253). Ранее в своих возражениях на статью М.А. Дмитриева о 4-й и 5-й главах «Евгения Онегина» (Атеней. 1828. № 4) и в примечаниях к «Евгению Онегину» Пушкин ссылается на «Бову»: «В журналах осуждали слова хлоп, молвь и топ как неудачное нововведение. Сии слова коренные русские. “Вышел Бова из шатра прохладиться и услышал в чистом поле людскую молвь и конский топ” (“Сказка о Бове Королевиче”»)» (*Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. V. С. 195).

<sup>7</sup> *Антиох Кантемир.* Собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия / Вступительная статья Ф.Я. Приймы. Подготовка текста и примечания З.И. Гершковича. Л., 1956. С. 217.

<sup>8</sup> Там же. С. 220.

<sup>9</sup> См. подробнее: *Серман И.З.* Русский классицизм. Л., 1973. С. 177—179.

<sup>10</sup> *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1952. Т. 7. С. 223.

<sup>11</sup> *Сумароков А.П.* Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия / Вступительная статья, подготовка текста и примечания П.Н. Беркова. Л., 1957. С. 114.

<sup>12</sup> *Томашевский Б.В.* Пушкин. Книга первая (1813—1824). М.; Л., 1956. С. 45.

<sup>13</sup> *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. Т. IV. С. 488.

<sup>14</sup> *Шкловский В.* Матвей Комаров — житель города Москвы. Л., 1929. С. 11.

<sup>15</sup> И то и сию. 1769. Л. 46.

<sup>16</sup> *Еремин И.П.* Лекции по древней русской литературе. Л., 1968. С. 201.

<sup>17</sup> *Пыпин А.* Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857. С. 4.

<sup>18</sup> *Бакланова Н.А.* Эволюция русской оригинальной бытовой повести на рубеже XVII—XVIII веков // Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.) / Ответственный редактор А.Н. Робинсон. М., 1971. С. 161.

<sup>19</sup> *Лурье Я.С.* Древнерусская литература и наши представления о прекрасном // Русская литература. 1965. № 4. С. 16. Пародийную сказку Я.С. Лурье цитирует по: Памятники старинной русской литературы, изд. Г. Кушелевым-Безбородко. Вып. 2. СПб., 1860. С. 409; и сообщает, что издатель (Н. Костомаров) неверно указал шифр рукописи; в действительности «Сказка» находится в сборнике Гос. публ. библиотеки, Погод. И72.

<sup>20</sup> Цит. по: *Робинсон А.Н.* Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974. С. 323, 325.

<sup>21</sup> *Белинский В.Г.* О жизни и сочинениях Кольцова (1846) // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. IX. С. 501.

## ЯЗЫК МЫСЛИ И ЯЗЫК ЖИЗНИ В КОМЕДИЯХ ФОНВИЗИНА

Денис Фонвизин живет на русской сцене в своих комедиях уже два столетия. И нет никаких признаков того, что ему придется полностью перейти по ведомству историков литературы, то есть туда, где хранятся почтенные, но уже закончившие свою театральную жизнь трагедии и комедии большинства его современников.

Сатира вообще долгожительница по сравнению с другими видами литературы; смешное легче преодолевает время и медленнее устаревает. Много ли трагедий Корнеля сохранила в своем репертуаре французская сцена? Зато комедии Мольера чувствуют себя вполне непринужденно на сценах всего мира.

История русской литературы дает не менее убедительные доказательства резкой разницы в судьбах трагедии и комедии классицизма. Трагедии Сумарокова и Княжнина не пережили 1812 года; комедии Фонвизина, даже «Ябеда» Капниста оказываются вполне на уровне представлений о театре второй половины XX века.

По ряду сложных для объяснения причин в советской науке 1930—1960-х годов Фонвизин — политик и общественный деятель, борец против деспотизма и «фавера» — заслонил Фонвизина — создателя действительно смешных и потому живых комических типов, хотя самые документированные определения общественных позиций писателя, степени его близости к Панину и вражды к рабству не помогают нам понять некоторые, казалось бы, простые и самоочевидные вещи. Поэтому мы пока не видим удовлетворительного ответа на естественно возникающий вопрос: почему, когда Фонвизин заставляет Простакову повторять шутку Вольтера об извозчике, который заменяет дворянину знание географии, мы, люди конца XX века, дружно этой шутке смеемся, хотя давно уже нет дворянства как правящего сословия, нет уже более и извозчиков, а пользу географии сегодня никто не решится оспаривать? В советской науке заметно странное желание оправдать Фонвизина от обвинений в комизме и представить Простакову, каждую реплику которой неизменно сопровождает смех зала, в виде трагического персонажа, некой русской Гекубы. Замечание Вяземского о том, что Простакова «стоит на меже трагедии и комедии»<sup>1</sup>, получило слишком расширительное толкование. «Комедия превращается в трагедию порока», — пишет Г.А. Гуковский<sup>2</sup>. П.Н. Берков полагал, что «о смешной трактовке роли Простаковой говорить

не приходится»<sup>3</sup>. Он же находил, что актеры XVIII века, например Шумский, ошибались, когда играли роль Еремевны «в грубо фарсовых тонах»<sup>4</sup>.

Такое отношение к комизму и смеху в «Недоросле» смещает историческую перспективу и превращает Фонвизина в современника Достоевского, в некое подобие Сухова-Кобылина, «Дело» которого, пожалуй, и впрямь не поддается смешной трактовке.

Кому же должен верить читатель Фонвизина — науке или своему непосредственному впечатлению?

Уважение к науке, к именам ученых, которым принадлежит эта странная трактовка комедий Фонвизина, не лишает нас права апелляции к истории, к историческим фактам. И среди этих несомненных и неоспариваемых фактов в первую очередь должна быть рассмотрена и понята двойственность структуры его комедий; двойственность, которая дает нам право сказать, что между персонажами «Недоросля» воздвигнута незримая, но непроходимая преграда. Это люди разных миров, разных культур, разного образа мысли, и говорят они на разных языках. Мир двоится в комедиях Фонвизина. Миру зла и всех пороков он противопоставляет мир чести и добродетели. Стародум и его друзья говорят и делают то, чего хочет от них автор, часто автор и сам говорит за них, вкладывая в их реплики свои мысли. Простаковы—Скотинины, выпущенные на сцену, не думают, а действуют, подчиняясь своим, часто отвратительным побуждениям; они не мыслят, а живут на сцене, поскольку в них нет ничего, кроме сатирически изображенной стихии самой жизни. По отношению к ним Фонвизин может только усилить или ослабить комизм изображения, но он не может, не разрушая природу этих характеров, заставить их обсуждать на сцене какие-либо вопросы общего порядка.

Зато с друзьями Стародума Фонвизин волен поступать, как ему угодно. И он действительно заставляет их обсуждать на сцене весь круг злободневных политических и нравственных проблем эпохи. Их назначение predetermined, они — эти персонажи — должны служить эталоном этического совершенства, смех не должен их касаться. Очень чтимый Фонвизиним Руссо<sup>5</sup>, как известно, не мог простить Мольеру, что он сделал Альцеста в «Мизантропе» смешным: «Великое и благородное» не может и не должно смешить. Эта мысль Руссо лежит в основе всего европейского искусства предреволюционного времени. И Фонвизин, и Шиллер в одинаковой степени убеждены, что изображение великого и благородного не терпит примеси смешного, не может возбуждать смех, не разрушая силы высоких чувств<sup>6</sup>.

Конфликт между двумя группами персонажей, только намеченный в «Бригадире» и ставший основой всей комедии в «Недо-



росле», представлен в прямом и буквальном смысле как конфликт двух языков, двух способов высказывания. «Мир Стародума и Правдина — это мир людей думающих и осознающих свои поступки, свое место в обществе, это мир рефлексии и самопознания»<sup>7</sup>.

Мир Простаковых—Скотининых трудно поддается определению. Можно было бы сказать, что это мир без рефлексии, мир без мысли, но такое определение будет только негативным по сравнению с миром Стародума—Правдина. По-видимому, для того чтобы понять, как взаимодействуют эти группы персонажей и как сталкиваются между собой их «языки», следует рассмотреть обе комедии Фонвизина как некое художественное единство. Тогда, быть может, мы приблизимся к пониманию действительного соотношения комического и серьезного в них и перестанем рассматривать комическую трактовку персонажей Фонвизина как нарушение авторской воли.

Современники Фонвизина, равно как и люди эпохи Пушкина—Гоголя, не сомневались в том, что Фонвизин прежде всего писатель комический. И формировался Фонвизин как литератор под влиянием своего природного комического дара, вопреки кликальной реакции второй половины 1750-х годов. В это время православная церковная верхушка стремилась использовать охватившую Елизавету Петровну набожность для преследования малейшего появления религиозного свободомыслия, в том числе идей гелиоцентризма.

Русская журналистика конца 1750-х — начала 1760-х годов полна статей, в которых строго осуждается деизм, а в литературе идет борьба между противниками «суеверия» (условное определение православной ортодоксии), такими как Сумароков, и теми, кто опасался свободомыслия, считая его дорогой к атеизму.

К сожалению, эту борьбу религиозных взглядов в русском обществе приходится восстанавливать по разрозненным и скудным свидетельствам. Укажу на одно показательное явление в драматургии Хераскова. Смена тем от «Венецианской монахини» (1758) к «Безбожнику» (1761), может быть, по-своему отражает развитие свободомыслия в московском обществе конца 1750-х годов. Херасков, три года назад смело осудивший монастыри как очаги изуверства и фанатизма<sup>8</sup>, в «Безбожнике» (поставленном 10 июля 1761 года) представил персонажа, который «отвергает не только Бога, но и все человеческие установления»<sup>9</sup>. Руфин, главный герой «Безбожника» не только атеист, но вообще аморальный человек, клеветник.

Само слово «клевета», как показал еще Г.А. Гуковский<sup>10</sup>, о которой Херасков и поэты его круга постоянно пишут в это время, имело свою семантику и отражало острую религиозно-фи-

лософскую борьбу, происходившую среди московской интеллигенции.

П.Н. Берков думал, что едва ли в «Безбожнике» изображен, хотя бы и в измененном виде, какой-либо реальный случай из жизни московского дворянского общества тех лет<sup>11</sup>.

Но, может быть, есть смысл сопоставить со стихами о клевете и «Безбожником» то, что пишет о себе Фонвизин в своих воспоминаниях: «Природа мне дала ум острый... весьма рано во мне проявилась склонность к сатире. Острые слова мои носились по Москве; а как они были для многих язвительны, то обиженные оглашали меня злым и опасным мальчишкой... Меня стали скоро бояться, потом ненавидеть...»<sup>12</sup>

Я сопоставляю эти синхронные явления не для того, чтобы представить молодого Фонвизина прототипом персонажа комедии Хераскова или стихов о «клеветниках». Интересно для нас должно быть совпадение этих свидетельств о существовании в русском обществе вольнодумцев, свободомыслие которых граничило с атеизмом. Сам Фонвизин со своих позиций конца 1780-х годов осуждает свои «сатиры», но из того, что он о себе рассказывает, видно: его юность — это бунт против тех православных верований и традиций, которыми было проникнуто его воспитание в родительском доме (II, 87).

Перевод «Альзиры» Вольтера говорит о том, что Фонвизину очень дорога была идея веротерпимости и что он склонялся к признанию «естественной религии» единственно разумной формой отношения человека к Богу. Дальнейшее развитие свободомыслия Фонвизина связано с кружком князя Козловского, в котором «лучшее препровождение времени состояло в богохулии и кощунстве» (II, 95). Написанное тогда же (в 1763—1764 годах) «Послание к слугам», как говорит сам Фонвизин, принесло ему репутацию «безбожника» (II, 95).

«Послание к слугам» получило вполне однозначную оценку в научной литературе, поэтому, не касаясь его философской проблематики в целом, я укажу на тот его аспект, который как-то остается вне поля зрения при анализе и который произвел, по-видимому, очень сильное впечатление на современников<sup>13</sup>, на содержащееся в нем отрицание разумности миропорядка. Ведь на поставленный в самом начале вопрос («На что сей создан свет?») не могут ответить ни домашние философы-слуги, ни их образованный барин. А если ответа нет, если наличие разумного порядка и разумной воли в основе всего сущего недоказуемо, то и вся человеческая жизнь в ее наличных социальных формах представляется легкомысленной комедией, разыгранной жалкими марионетками, в поступках и поведении которых преобладает одно

всеопределяющее свойство — глупость. Автор «Послания» вполне солидарен с Ванькой, когда тот заключает свои наблюдения над жизнью следующими словами: «Куда ни обернусь, везде я вижу глупость».

Мир — сборище глупцов, объект его сатирического дара и его остроумия — таким представляется молодому Фонвизину все, с чем он сталкивается, кроме того небольшого, в чем он видит проявление ума.

Ум Фонвизин позднее определял как то «качество души», которое «содержит в себе все пространство понятия, всю силу воображения и всю действительность души» (I, 232). Глупец же для него — это человек, «которого ум весьма ограничен» (I, 225). Антитеза ум—глупость оказывается главным водоразделом, который разделяет человеческое общество. Не социальные различия, не иерархия положений в системе сословной монархии, а чисто характерологический критерий дает ему возможность построить свою школу ценностей. При этом человеческая глупость по Фонвизину бесконечно разнообразна в своих видах и формах и способна довести человека на самой своей последней степени до состояния животного. В письме к сестре от 23—24 января 1766 года, где речь идет о какой-то даме, он замечает: «Без лести можно ей сказать... что превосходит уже *всякую скотину*» (II, 338).

Первая оригинальная комедия Фонвизина — «Бригадир» — в своей структуре явно восходит к тому представлению о кукольной комедии человеческой жизни, которое увенчало все размышления фонвизинских философов-слуг. Все персонажи «Бригадира» за исключением Софьи и Добролюбова движимы элементарными внеидеологическими побуждениями, попадают в фарсовые положения и глупость каждого из них легко обнаруживается в столкновениях и спорах на самые различные темы.

Первые слушатели и читатели «Бригадира» единодушно оценили в комедии верную картину нравов<sup>14</sup>, то есть совокупность персонажей, из сопоставления которых и возникла эта общая картина образа жизни и мысли русского дворянского общества 1760-х годов. После комедий Лукина<sup>15</sup>, в которых «руссоизм» остался программным заявлением, «Бригадир» оказался подлинным открытием хорошо всем известного, но в русской литературе невиданного мира повседневности, быта и нравов. Восторгаясь не только «знанием» нравов, но и выдержанностью (то есть логикой поведения) характеров в ней, современники особо выделяли Бригадиршу. Как вспоминал Фонвизин, Никита Панин после «нескольких минут чтения» заметил: «Вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо Бригадирша ваша всем родня; никто сказать не может, что такую же Акулину Тимофеевну не имеет или бабуш-

ку, или тетушку, или какую-нибудь свойственницу» (II, 98—99). Можно попытаться определить, какие именно реплики Бригадирши после этих «нескольких минут чтения» произвели «во всех слушателях прегромкое хохотание». По-видимому, речь идет о 1-м явлении 1-го действия, в котором Бригадирша дважды отличается. Первый раз после реплики Советника, которая кончается сентенцией о том, что у Бога «все власы главы наша изочтены суть», Бригадирша находит свое применение для этой мысли: «Вить вот, Игнатий Андреевич, ты меня часто ругаешь, что я то и дело деньги считаю. Как же это? Сам господь волоски наши считать изволит, а мы, рабы его, мы и деньги считать ленимся, — деньги, которые так редки, что целый парик изочтенных волосов насилу алтын за тридцать достать можно» (I, 50). Вторично, когда в ответ на недовольное замечание Бригадира: «Благодарен я за ее экономию. Она для нее больше думает о домашнем скоте, нежели обо мне», — Бригадирша отвечает: «Да как же, мой батюшка? Вить скот сам о себе думать не может. Так не надобно ли мне о нем подумать? Ты, кажется, и поумнее его, а хочешь, чтобы я за тобою присматривала» (I, 52).

Панин, которому так понравилась Бригадирша в первом явлении, повторил свои похвалы этому персонажу и «по окончании чтения»: «Я удивляюсь вашему искусству, как вы, заставя говорить такую дурищу во все пять актов, сделали, однако, роль ее столько интересною, что все хочется ее слушать» (II, 99).

Панин заметил, что после первых реплик Бригадирши читатель уже знает, что слова ее будут не только глупыми, но и смешными. Поэтому следует внимательнее отнестись к тому, что так удивило Панина, — к «искусству» Фонвизина в разработке характера и поведения Бригадирши, результатом которого было полное торжество смеха и комизма, именно к этому времени осужденных теоретиками серьезной комедии и слезной драмы.

Удачное, по мнению современников Фонвизина, решение проблем комического в образе одной «дурищи» может быть объяснено только в результате анализа комедии в целом, поскольку глупа не только Бригадирша, глупы все персонажи комедии (кроме Софьи и Добролюбова), однако приемы, которыми пользовался Фонвизин в работе над другими персонажами, не дали комического эффекта такой силы и долговечности, какого он добился с Бригадиршей.

В «Бригадире» нет слуг или других каких-либо недворян: «Мы все дворяне, мы все равны» (I, 49), — говорит советница. Нет в комедии и какого-либо отражения дворянско-крестьянских отношений, о которых уже много писалось в том же 1769 году в «Трутне» Новикова. Фонвизина, по-видимому, занимало другое. Он

хотел показать современное состояние русского дворянского общества, выбрав для этого один общий критерий — отношение к культуре, к просвещению, как говорили в XVIII веке.

В комедии две возрастные группы персонажей. Между старшим поколением (Бригадир, Бригадирша, Советник) и молодежью (сын, Советница, Софья и Добролюбов) проходит резкая образовательная граница. Старшее поколение — это люди, выросшие вне влияния книги и книжной культуры (разумеется, современной!), вне мира идей, которые может дать человеку общение с книгой, с литературой. Разрыв поколений, показанный в комедии, дает представление о такой ситуации, которую Фонвизин в 1760-е годы считал самой важной чертой духовной жизни русского дворянского общества. С одной стороны, те, кто книг не читает вовсе<sup>16</sup>, с другой — те, кто без книг уже не представляет себе жизни. Знаменитый разговор, в котором каждый из персонажей дает свое определение «чтению», показывает, где проходит размежевание поколений. Все что угодно рекомендуется читать, кроме книг, которых вообще нет как предмета первой необходимости в сознании старшего поколения персонажей. Троица старших представляет в комедии мир привычного невежества и нравственной пустоты, мир нечитателей. Но и читатели, противопоставленные в комедии нечитателям, разделены на две группы: Добролюбов и Софья, с одной стороны, Сын и Советница, с другой.

Французские второстепенные любовные и авантурные романы<sup>17</sup> — вот источник понятий о жизни и морали, с помощью которых Сын и Советница судят о других персонажах комедии. Сознание своего превосходства над старшими основано у этой пары молодых на том, что они знают, «как должно жить в свете» (I, 68). Их поведение регулируется только чувственными побуждениями, оно аморально в буквальном смысле, так как никаких внеположенных человеку ценностей они не знают и знать не желают. Бригадиру, на требование безусловного послушания отцу, сын отвечает вопросом: «Скажите мне, батюшка, не все ли животные, les animaux, одинаковы?» (I, 74). И, получив ответ: «конечно, все от человека до скота», — победоносно делает из отцовского ответа свой вывод: «Когда щенок не обязан респектовать того пса, кто был его отец, то должен ли я вам хоть малейшим респектом?» (I, 74).

В своем рассуждении о щенке сын перефразирует Гельвеция, который, как известно, считал человека сходным с прочими животными, все поведение которых определяется только физическими ощущениями, а не моралью<sup>18</sup>. По мнению Гельвеция, если говорят о какой-то морали, вложенной Богом в человека при его рождении, то почему нельзя говорить о «моральном» слоне или

«моральном» верблюде. Отсюда убеждение Иванушки в том, что он имеет полное право вызвать своего отца на дуэль из-за соперничества в ухаживании за Советницей: «Я читал в прекрасной книге, как бишь ее зовут... “Les sottises du temps”, что один сын в Париже вызвал отца своего на дуэль... а я разве скот, чтоб не последовать тому, что хотя один раз случилось в Париже?» (I, 70).

Так говорят и так ведут себя «офранцузенные», но и старшее поколение оказывается ничуть не лучше, хотя никаких новейших идей не знает и знать не хочет! Бригадир домогается взаимности у Советницы, Советник объясняется в любви Бригадирше. Никакого представления о долге, о чести, никакой, хотя бы элементарной, но общеобязательной морали не существует и для старшего поколения. Личность каждого из этих персонажей-мужчин поглощена его «характером» и общественным положением. Оба они даны еще в значительной мере «по Сумарокову», по его классификации комедийных персонажей. Советник, вышедший в отставку после появления указа о лихоимстве, показан как «тщеславный лицемер», который «святим себя являет». Бригадир как комедийный тип восходит и к ранним комедиям Сумарокова, и к комедиям Гольберга. Лицемерие Советника, оправдывающего все свои самые низменные поползновения цитатами и формулами из Священного писания, контрастно откровенной грубости Бригадира. Последний как военный человек всегда стремится идти напролом и готов прибегнуть к физической расправе с женой и сыном, как только они решаются сказать или сделать что-либо, ему неприятное. Тщательно осуществленное в комедии возрастное и профессиональное разделение персонажей компенсируется тем, что все заняты одним общим и для всех одинаково интересным делом; у них одна цель, один интерес — они хотят для себя, для собственного употребления, определить смысл тех слов, которыми они пользуются в разговоре, слов, через которые осуществляется между ними общение и становится возможным сценическое действие. Любое из этих обсуждений превращается в спор, безрезультатный для комедийной интриги, но существенный в характерологическом отношении. В ходе спора о словах выясняется, что каждый говорит на «своем» языке, имеет в виду свой контекст. Все персонажи иронизируют друг над другом и объясняют зрителю, что есть глупого — следовательно, смешного — в протагонистах. Бригадир смеется над сыном, сын над Бригадиром, Советница над Советником; Бригадир, Советница и Иванушка издеваются над Бригадиршей, которую защищает влюбленный в нее Советник. Издеваются над Бригадиршей и положительные герои — Софья и Добролюбов. Она оказывается мишенью всеобщих насмешек, иронии и грубых издевательств своих партнеров.

Сына она вообще просит с ней не говорить, ибо не понимает его макаронического языка, но и с другими персонажами у Бригадирши непрестанно возникают недоразумения, потому что она, не понимая их, делает нечто вроде перевода на свой «язык», приспособливает чужие понятия к своему кругу представлений. Всего заметнее этот «перевод», когда Бригадирша хочет понять смысл того, что говорит Советник на своем славянизированном (пародийном, по замыслу Фонвизина) языке:

*Советник:* ...Не грешил бы я тогда ни на небо, ни пред тобою.

*Бригадирша:* Предо мною? А чем ты, батюшка, гробишь предо мною?

*Советник:* Оком и помышлением.

*Бригадирша:* Да как это грешат оком?

*Советник:* Я грешу пред тобою, взирая на тебя оком...

*Бригадирша:* Да я на тебя смотрю и обем. Неужели это грешно? (I, 64).

В этом же разговоре Бригадирша объясняет Советнику: «Больше половины речей твоих не разумею». То, чего она не может понять, это не какой-либо определенный слой лексики. Только один раз она не понимает слова<sup>19</sup>, во всех остальных случаях она не понимает переносных, метафорических значений слов, которые употребляет Советник или другие персонажи комедии. Фразу советника «*взирая на тебя оком*» Бригадирша переводит на язык прямых, буквальных значений «да я на тебя *смотрю* и обем». Реплики других персонажей она тоже «не понимает» или, вернее, понимает в прямом смысле, буквально, делая для этого «перевод» в свою систему представлений. Бригадирша не острит, не шутит и тем более не иронизирует. Она всегда серьезна и всегда говорит то, что думает в данный момент. В разгар ссоры Бригадира с сыном появляется привлеченная шумом Бригадирша. Ее реплика выражает ее естественное отношение к тому, что может быть причиной семейного скандала, то есть к какой-либо денежной потере: «Что за шум? Что ты, мой батюшка, так гневаться изволишь? Не сделал ли ты, Иванушка, какого нам *убытку!* Не потерял ли ты чего-нибудь?» (I, 74). Подхватив предположение о «пропаже», Бригадир иронизирует и произносит реплику, иносказательный смысл которой в контексте сцены ясен для зрителей и действующих лиц комедии, кроме Бригадирши: «И очень много. *Пропажа не мала*» (I, 74).

После этой реплики Бригадира следует реплика Бригадирши с точно рассчитанным драматургом эффектом: сын потерял ум, ежели у него был:

*Бригадирша* (вздыхая): Тьфу, какая пропасть! Слава богу. Я было обмерла, испугалась: думала, что и *впрямь не пропало* ль что-нибудь (I, 74).

Комизм реплики Бригадирши основан на несовпадении смысла, который она вкладывает в свою реплику, и той сценической ситуации, в которой эти слова произносятся. «Слава Богу» в реплике Бригадирши относится к ее «теме», к ее опасениям, не пропало ли что-нибудь материальное, измеряемое деньгами, но в контексте иронической реплики Бригадира происходит сдвиг отношений и ее «слава Богу» оказывается отнесенным к «теме» Бригадира — к его утверждению о пропаже «ума» у сына. Бригадир своим ироническим замечанием провоцирует Бригадиршу высказаться, дает ей возможность заявить о своем отношении к сценическому факту.

Фонвизин применяет и другой прием включения Бригадирши в обмен репликами. Когда Сын рассказывает о своей жизни во Франции, его слушатели реагируют соответственно своему отношению к рассказчику: Бригадир — иронически, Советница — восторженно. Обмен репликами между Советницей и Сыном провоцирует Бригадиршу выказать удивление из-за неожиданно возникшей у нее догадки: «Дак же, Иванушка! Неужели там люди-то не такие, как мы все, русские?» (I, 77). Комизм этой реплики в ее простодушии и непосредственности. Хотя по авторскому замыслу она должна смешить и действительно смешит, сама Бригадирша и не думает о какой-либо шутке. Она *серьезно* высказывает свое недоумение, свое самое искреннее чувство. Другое дело, что театральная зала не могла не рассмешить очевидная глупость этого удивления, основанного на глубочайшем невежестве.

Возможность неожиданных и непосредственных реплик Бригадирши мотивирована у Фонвизина отсутствием у нее какой-либо программы действий в сценической интриге. Поэтому в ее репликах нет умысла, нет расчета, интриги, сознательного обмана. И что особенно замечательно в ее репликах — это их подчиненность данному отдельному впечатлению, без какого-либо отношения между этими репликами, без связи и последовательности.

Разговор Бригадирши с Софьей и Добролюбовым (д. 4, явл. 11) весь построен на том, что реплики Бригадирши всегда неожиданны и, с точки зрения ее собеседников, нелогичны. Плачущая Бригадирша жалуется Софье и Добролюбову на свою жизнь, но, как только разговор переходит на предполагаемый брак Софьи с ее сыном, она меняет свою оценку замужества вообще:



*Бригадирша:* Закажу и другу и ворогу идти замуж.

*Софья:* Как, сударыня? Можете ли вы говорить это в самое то время, когда хотите вы того, чтоб я женою была вашего сына?

*Бригадирша:* Тебе, матушка, для чего за него нейти? Я сказала так про себя.

*Добролюбов:* Нет, вы про всех теперь сказать изволили.

*Бригадирша:* И ведомо.

*Софья:* Как же это: то про себя, то про всех? Скажите, матушка, что-нибудь одно.

*Бригадирша:* Ты изволь говорить, а мне что?

*Добролюбов:* Что же вам угодно?

*Бригадирша:* Ничего. Я пришла сюда так, поплакать в свою волю (I, 84).

«Слезы» комического персонажа, каким прочно утвердилась к четвертому действию комедии в представлении зрителей Бригадирша, воспринимаются как дополнительная комическая же окраска роли, комизм этот подчеркнут нежеланием или неумением Бригадирши сказать «что-нибудь одно», то есть следовать логике собственной речи. Переход ее к рассказу о том, как с ней однажды «пошутил» Бригадир так, что она «чуть богу души не отдала без покаяния», спровоцирован репликой Софьи и неизбежным у Бригадирши переводом абстрактного понятия на язык конкретных представлений:

*Софья:* Довольно, ежели он имел варварство пользоваться *правом сильного*.

*Бригадирша:* То он *силен*, матушка (I, 84).

«Право сильного»<sup>20</sup> — понятие почти научное для XVIII века — Бригадирша понимает как определение натуральной физической силы и строит на этом свой рассказ о «шутке» Бригадира.

На возмущенную реплику Добролюбова («да как вы с ним жить можете») она отвечает рассказом о тех женах, которым еще хуже, чем ей: «Вить я, мать моя, не одна замужем. Мое житье-то худо-худо, а все не так, как, бывало, наших офицершей. Я всего нагляделась. У нас был нашего полку первой роты капитан, по прозванию Гвоздилов; жена у него была такая изрядная, изрядная молодка. Так, бывало, он рассерчает за что-нибудь, а больше хмельной: так, веришь ли богу, мать моя, что гвоздит он, гвоздит ее, бывало, в чем душа останется, а ни дай не вынеси за что» (I, 85). Возражение Софьи: «Пожалуйста, сударыня, перестаньте рассказывать о том, что возмущает человечество» — вызывает ответную реплику Бригадирши, рассчитанную в контексте всей сцены на

комическое восприятие: «Вот, матушка, ты и слушать об этом не хочешь, каково же было терпеть капитанше?»

Достоевский, как известно, дал свой опыт разработки этого разговора Бригадирши и Софьи и пришел к убеждению, что «умная» и «образованная» Софья в этом столкновении с «глупой» Бригадиршей осталась посрамленной и победительницей вышла Бригадирша<sup>21</sup>.

Почти сто лет развития русской литературы от «Бригадира» (1769) до «Зимних заметок о летних впечатлениях» (1862) изменили отношение к теме семейного произвола и жестокости, лишь слегка затронутой у Фонвизина. Достоевского заинтересовала психологическая мотивировка отношений притеснителя-мужа и его жертвы — жены, тогда как у Фонвизина представлена только ситуация сама по себе, а не ее психологические предпосылки.

Как и во всех других сценах комедии, где появляется Бригадирша, Софья в этом эпизоде задает вопрос, цель которого получить от Бригадирши *комический* ответ. И у нас нет оснований предполагать, что эпизод с Гвоздиловым прочитывался в XVIII веке, да и в пушкинское время «по Достоевскому».

Фонвизин не мог не задуматься над тем, что персонажи комедии, которые иронизируют над Бригадиршей и упиваются своим превосходством над ней, на деле заняты сценической работой на нее. Их реплики, направленные на то, чтобы Бригадиршу высмеять, дают ей возможность вызвать смех и тем самым сосредоточить на себе зрительский интерес. Сами того не подозревая, персонажи «Бригадира» создают сценический апофеоз Бригадирше. Но если персонажи этого понять не могли, то Фонвизин это, конечно, понял. Поэтому в «Недоросле» он аналогичную Бригадирше героиню — Простакову — сделал уже центральным персонажем комедийной интриги.

Выбранная им для «Бригадира» форма спора глупцов между собой о значении слов и смысле понятий предполагала, что каждый из персонажей комедии способствует выявлению чужой глупости и в то же время саморазоблачается. Бригадирша же должна была представить глупость в чистом, естественном, натуральном виде, без predetermined профессией (Бригадир) или модой (Сын и Советница) черт. При этом в «Бригадире» все персонажи в какой-то, очень слабой степени затронуты культурой. Только Бригадирша оставлена Фонвизиним вне всякого влияния образованности, хотя бы и мнимой.

И здесь получился, может быть, не предвиденный автором результат. Оказалось, что отсутствие малейших черт книжного влияния в сознании и речах Бригадирши не превратило ее в нечто вообще лишенное каких-либо особых примет, наоборот — не втис-

нутая в рамки predeterminedного комедийного амплуа или речевого стиля (как, например, Советница), Бригадирша заговорила общим для всех сословий разговорным русским языком. Вернее, через нее на сцену вышла сама стихия общенародного языка во всей ее внеиндивидуальной оригинальности и колоритности: «В “Бригадире” в первый раз услышали на сцене нашей язык натуральный, остроумный»<sup>22</sup>. В речевом стиле Бригадирши Фонвизин впервые дал свободу выражения неупорядоченной стихии языка, которая в ее конкретной функции должна была только характеризовать Бригадиршу, но оказалась весомой сама по себе и противопоставленной языку и образу мыслей всех остальных персонажей комедии.

После «Бригадира» Фонвизин на долгое время отошел от литературы, увлеченный службой при Панине, которая давала ему сознание причастности к важнейшим политическим «происшествиям» его времени. Но не только дипломатия виновата в его отходе от литературы. Для этого были и более глубокие, внутренние причины. Сам Фонвизин в конце жизни в «Чистосердечном признании» говорит о серьезном духовном переломе, который начался в нем в 1769 году. К сожалению, его рассказ об этом прерывается в самом начале и поэтому невольно создается впечатление, что этот перелом был чуть ли не мгновенным актом, который совершился в результате *одного* разговора с Тепловым. В действительности произошло нечто иное. Фонвизин преодолел свои сомнения в «бытии высшего существа» (II, 100) и построил для себя «систему» «в рассуждении веры», то есть перешел на деистические позиции, но для этого, по всей вероятности, понадобилось время.

Во всяком случае, эти новые взгляды он высказал печатно только в конце 1770-х годов, пользуясь испытанным уже в русской литературе приемом — публикацией перевода какого-либо западного автора, притом не занятого собственно богословской проблематикой. Одним из таких произведений оказалось «Похвальное слово Марку Аврелию»<sup>23</sup> Тома, напечатанное во Франции в 1775 году, а в переводе Фонвизина в 1777 году. В «Похвальном слове» Тома, не особенно заботясь об исторической точности, изобразил Марка Аврелия стоическим деистом и показал путь рассуждений, которым Марк Аврелий пришел к своей «системе в рассуждении веры», системе, где единство мира с Богом в центре определяло законы природы и общества в их подчиненности разуму и добродетели. У него Марк Аврелий так размышляет об отношениях человека к Богу: «Возвысья до него, размышляй о сем великом существе, почерпни из недр его любовь к порядку и к благу общему; да устройство вселенной научит тебя, какову быть устройству твоего государства» (II, 206—207). Уподобление себя

высокому стоическому идеалу во имя служения общему благу — такова религия и основанная на ней этика Марка Аврелия (в изложении Тома). В другом переводе Фонвизина, напечатанном через 7 лет, мы находим те же мысли, только еще более определенно высказанные: «Хотя с нашими заслугами и не можем мы постоять пред Богом, но религия возвышает все естество наше, показуя нам величество предопределения нашего и образ, коим достигать до него можно... Религия не токмо не опровергает благородного возвышения духа, но паче служит ему главнейшим основанием, ибо познания самого себя требует она не к единому укрощению нашей гордыни, но и к ощущению и к ободрению дарованных от Бога способностей» (II, 290—291). Только воодушевленный новым пониманием человека, его места в системе мироздания и его обязанностей перед обществом, Фонвизин нашел, что можно противопоставить той стихии глупости и невежества, которая после «Бригадира» открылась ему в своем не только характерологическом, но и в историческом значении.

При всей разнице между читающими и нечитающими персонажами «Бригадира» их споры обнаруживают, что культура многослойна и что просвещение еще не пробуждает в человеке «души»; как говорит Стародум: «Невежда без души — зверь».

В «Недоросле» спор между единомышленниками Стародума и семейством Простаковой превращен в идейный конфликт. Сцены комедии, которые происходят только между Стародумом и его окружением, сами по себе не споры, поскольку участники парных диалогов (Стародум — Правдин, Стародум — Софья, Стародум — Милон) держатся одних и тех же взглядов, являются не диспутантами, а «сочувственниками». Поэтому часто это «мнимые» диалоги. Стародум развивает определенную мысль, а Правдин, Софья или Милон подхватывают в своих репликах мысль, которую Стародум снова продолжает:

*Стародум:* ...Меня взяли ко двору. А? Как ты об этом думаешь?

*Правдин:* Как же вам эта сторона показалась?

*Стародум:* Любопытна. Первое показалось мне странно, что в этой стороне по большой прямой дороге никто почти не ездит, а все объезжают крюком, надеясь доехать поскорее.

*Правдин:* Хоть крюком, да просторна ли дорога?

*Стародум:* А такова-то просторна, что двое, встретясь, разойтись не могут. Один другого сваливает, и тот, кто на ногах, не поднимает уже никогда того, кто на земли.

*Правдин:* Так поэтому тут самолюбие...

*Стародум:* Тут не самолюбие, а, так назвать, себялюбие. Тут себя любят отменно; о себе одном пекутся, об одном настоящем часе суетятся (I, 132).

В этом диалоге нет никакого спора. Правдин задает наводящие вопросы, которые дают возможность Стародуму уточнить свою мысль и противопоставить истину лжи и правду обману. В разговорах с другими персонажами своего лагеря уже Стародум задает наводящие вопросы, а его собеседник развивает свою мысль. Таков разговор Стародума с Милоном, в котором последний подробно объясняет, что такое неустрашимость на разных уровнях социальной структуры. Отсутствие подлинных споров между Стародумом и его сочувственниками компенсируется неожиданным образом — Стародум спорит с самим собой, излагая эпизоды из своей жизни Правдину. Стародум объясняет ему, что если бы он в молодости умел «владеть собою» и «остережся от первых движений раздраженного... любочестия», то «имел бы удовольствие служить долее отечеству» (I, 130). Стародум-старик осуждает поспешные решения Стародума-юноши. Его система понятий возникает перед зрителем в динамике его жизненного опыта и этим опытом подтверждается.

Спор Стародума с самим собой связан с другим, общим спором его жизни против системы извращенных понятий, в которую превратилась, по убеждению Фонвизина, элитарная мораль русского дворянства. Вернее, Стародум спорит не с понятиями, а с жизнью, с бытием, которое порождает ложные понятия. Кульминацией его спора с миром ложных понятий является монолог о «должности», то есть о долге дворянина: «Должность! А, мой друг! Как это слово у всех на языке и как мало его понимают» (I, 153). «Должность» по Стародуму — «это тот священный обет, которым обязаны мы всем тем, с кем живем и от кого зависим» (I, 153). С кем же идет спор о «должности»? Противник не назван, однако настойчиво подчеркивается, что их много, более того — это «все!» («Как это слово у *всех* на языке»). Истинное содержание слова «должность» «мало... *понимают*», «если б люди понимали его важность» и т.д. Извращенное понятие о «должности» — всеобщая болезнь, болезнь русского общества в целом, порок сословия, а не личности. Следовательно, «должность» — понятие внеличностное. Правильное понимание «должности» — неперемutable условие социальной гармонии и разумного порядка в России: «Если б так должность исполняли, как об ней твердят, всякое состояние людей осталось бы при своем любочестии и было бы совершенно счастливо» (I, 153). Смысл и направленность этого спора точно определены. Это спор между «своими», спор внутрисословный, внутрдворянский. Поэтому Стародум отваживается употреблять такие формулы, смысл которых может быть понятен только тем, кто в достаточной степени проникнут сословными представлениями и понятиями, хотя и толкует их превратно.

Персонажи группы Стародума настолько сходно мыслят (они сами об этом говорят), что, если бы не было обозначено, кому принадлежит та или иная реплика, читатель легко мог бы отнести слова одного персонажа к другому. Единомыслие приводит к единообразию словесному, ибо правильные мысли требуют и правильного выражения. Для того чтобы скрасить это единообразие, Фонвизин применяет особый прием, одновременно с «Недорослем» усвоенный и русской трагедией, особенно Княжниним в его трагедиях 1780-х годов<sup>24</sup>. Фонвизин превращает сценическую реплику в афоризм, обращенный не к собеседнику, а к театральному залу. Диалог между персонажами приобретает двойное назначение, в него вовлекается и зрительный зал. Позднее в русской комедии 1810—1820-х годов, особенно у Грибоедова, этот прием стал основным способом выражения авторских мыслей. Такая реплика-афоризм может быть рассчитана на самостоятельное существование, вне данного текста и данной сценической ситуации. В разговоре с Софьей о богатстве Стародум так строит изложение своей мысли: «Друг мой! Все состоит в воображении. *Последуй природе, никогда не будешь беден. Последуй людским мнениям, никогда богат не будешь*».

Обращение («друг мой») позволяет Стародуму осуществить переход от речи, адресованной непосредственно собеседнице, Софье, к так называемой повелительно-безличной форме с анафорическим началом (Последуй... Последуй), за которым следуют противоположные по смыслу, но взаимосвязанные предложения, построенные антитетически: «Последуй... никогда не будешь, последуй... никогда не будешь». Фразе этим придана афористическая форма, она явно рассчитана не только и не столько на Софью, сколько на зрительный зал, на аудиторию, в которой Фонвизин надеялся найти и находил сочувствие своим мыслям<sup>25</sup>.

Афоризмами говорят и другие единомышленники Стародума. Например, Милон в упоминавшемся выше разговоре о неустрашимости высказывает такие афоризмы-определения: «В нашем военном ремесле *храбр* должен быть *воин*, *неустрашим военачальник*» (I, 157). Афоризмы Милона, как и афоризмы Стародума, выводят разговор за пределы конкретной сценической ситуации, создают для него социальную перспективу, но их прикрепленность к данному персонажу становится формальной и условной. Афористически высказанная мысль легко отрывается от текста и превращается в общее достояние, в продукт культуры вообще.

Афоризм и афористичность как особая форма обращенности слова к зрителю в русской комедии XVIII века еще не изучены. Исследователей интересовала в основном литературная судьба французской афористической прозы XVII века в русской литера-

туре XVIII — начала XIX века<sup>26</sup>. Афористичность фонвизинского комедийного языка заслуживает особого исследования, которое объяснило бы, почему, например, афоризмы Стародума не имели литературного успеха, не запомнились, не превратились в крылатые слова, как афоризмы Чацкого. П.Н. Берков заканчивает свой анализ «Недоросля» замечанием о том, что «Недоросль» имел «громкое общественное значение... даже без политической проповеди Стародума, почти опускавшейся при постановках комедии на сцене»<sup>27</sup>, то есть подтверждает наши наблюдения над явным несоответствием между содержанием речей Стародума и их сценическим выражением. Речи и афоризмы Стародума возникают не на сцене, не в борьбе и спорах с другими персонажами комедии. Они кажутся взятыми откуда-нибудь уже в готовом виде. Некоторые из них действительно просто перенесены из писем Фонвизина к П.И. Панину. Отвечая на письмо П.И. Панина, в котором последний высказывал свои соображения «об истинном источнике развращения нравов», Фонвизин писал: «об исправлении ума столь много у нас помышляют, сколь мало об исправлении сердца, не зная того, что добродетельное сердце есть первое достоинство человека и что в нем одном только искать и находить можно блаженство жизни нашей» (II, 377). Сходную мысль и почти в тех же выражениях высказывает Стародум Софье: «Чем умом величаться, друг мой! Ум, коль он только что ум, самая безделица. С прегбелыми умами видим мы худых мужей, худых отцов, худых граждан. Прямую цену уму дает благонравие. Без него умный человек — чудовище» (I, 152). Афоризмы Фонвизина-комедиографа предполагают у слушателя слишком большую долю участия в создании для них социального контекста, без которого афоризм не существует как афоризм. Афоризм для немногих — парадоксальное явление<sup>28</sup>.

Иначе сложилась литературная судьба словечек и замечаний. Простаковой, хотя они явно не предназначались для запоминания. Их помнят, и помнят потому, что сценические высказывания Простаковой являются ее сценическим поведением, а не идеологической надстройкой.

Женщина — мать и хозяйка сделана была в «Недоросле» главным персонажем, а ее материнские заботы — главной пружиной комедийной интриги. Никто до Фонвизина с такой остротой не ставил в русской литературе вопроса о роли женщины в судьбах национальной культуры. Героини трагедий Сумарокова на равных началах участвуют в обсуждении основных сословных проблем, но трагедия всегда остается как бы введением, прологом к тому, что может за ней последовать в жизни ее героев, «теория» в трагедиях не проверяется практикой, замужняя женщина так и не стала героиней русской трагедии XVIII века.

Причину выбора женщины главной носительницей интриги Фонвизин приоткрыл внимательному читателю одним намеком. Четвертое действие открывается сценой, в которой Софья сидит с книжкой в руках; читая, она для себя вслух резюмирует содержание прочитанного: «Это правда! Как не быть довольну сердцу, когда спокойна совесть! (*Прочитав опять несколько.*) Нельзя не любить правил добродетели. Они — способы к счастью» (I, 149). Как выясняется из дальнейшего, она читает одну из самых популярных в XVIII веке книг Фенелона «О воспитании девиц»<sup>29</sup>. Такой выбор книги получает полное одобрение Стародума: «Фенелона? Автора “Телемака”? Хорошо. Я не знаю твоей книжки, однако читай ее, читай. Кто написал “Телемака”, тот пером своим нравов развращать не станет. Я боюсь для вас нынешних мудрецов. Мне случилось читать из них все, что переведено по-русски. Они, правда, искореняют сильно предрассудки, да воротят с корню добродетель» (I, 149—150). Если не считать неназванных «нынешних мудрецов» (хотя установить их имена нетрудно, поскольку Стародум называет русские переводы!), то Фенелон — это единственный писатель, о котором говорят в «Недоросле» с таким сочувствием оба — и Софья, и Стародум. В этом эпизоде «Недоросля» Фонвизин выступает зачинателем традиции, позднее прочно укоренившейся в русской литературе, — характеризовать персонажа при помощи его круга чтения. Уже в русской сентименталистской повести 1780-х годов упоминание любимых авторов — обязательный элемент характеристики персонажа. Почему же именно Фенелон и его книга «О воспитании девиц» понадобились Фонвизину в «Недоросле»? Неужели только для того, чтобы охарактеризовать уровень умственных интересов Софьи, показать ее «читательницей», дать повод Стародуму поговорить об обязанностях женщины, жены, о семье? В Европе нового времени Фенелон был одним из первых теоретиков женского образования. Он писал:

N'ont-elles pas des devoirs à remplir, mais des devoirs qui sont les fondements de toute la vie humaine? Ne sont-ce pas les femmes qui ruinent et qui soutiennent les maisons, qui règlent tout le détail des choses domestiques, et qui, par conséquent, décident de ce qui touche de plus près à tout le genre humain? Par là, elles ont la principale part aux bonnes et aux mauvaises mœurs de presque tout le monde<sup>30</sup>.

И далее он высказывает очень важную для Фонвизина мысль:

Il est constant que la mauvaise éducation des femmes fait plus de mal que celle des hommes, puisque les désordres des hommes viennent souvent et de la mauvaise éducation qu'ils ont reçue de leurs mères, et des passions que d'autres femmes leur ont inspirées dans un âge plus avancé<sup>31</sup>.



Сама Простакова, воспитание, которое она *получила*, и воспитание, которое *получает* Митрофан на глазах у зрителей «Недоросля», задуманы и осуществлены в прямой связи с той постановкой идеи женского воспитания, которую развивал в своей книге Фенелон. В борьбе против атеизма и эгоистического утилитаризма энциклопедистов, с одной стороны, и апологии страсти у Руссо, с другой, во Франции 1770-х годов происходит воскрешение Фенелона. Фонвизин полагает, что именно женщина является хранительницей семейных и родовых традиций, на ней держится сословие, вся нация, вся ее культура.

Привычное для читателей Тургенева изображение каждой данной ситуации русского общества как момента в его истории («Дворянское гнездо» — родословная Лаврецих) впервые было предложено Фонвизиним в «Недоросле». Обе группы персонажей комедии — Простаковы/Скотинины и единомышленники Стародума — представлены тремя поколениями, из которых дворянскую молодежь обеих сторон представляют соответственно Митрофанушка и Софья с Милоном, среднее поколение представлено Простаковой и ее братом Скотининым и с другой стороны — Стародумом и Правдиным, наконец, старшее (отец и мать Скотининых и Стародум-отец) фигурирует несценически. В «Бригадире» внесценические персонажи появляются только два раза в монологах Бригадира и Бригадирши и не связаны со сценическими персонажами какими-либо отношениями; в «Недоросле» внесценические персонажи вводятся строго функционально. Они оказываются непосредственными участниками событий, предшествовавших собственно сценическому действию. Отец Стародума и отец Простаковой своим отношением к воспитанию детей определяют их жизненное поведение вообще и в той ситуации, которая в «Недоросле» дана. Стародум авторитетом своего отца, человека петровского времени, подкрепляет свое понимание жизни: «Воспитание дано мне было отцом моим по тому веку наилучшее. В то время к научению мало было способов да и не умели еще чужим умом набивать пустую голову... Отец мой непрестанно мне твердил одно и то же: имей сердце, имей душу, и будешь человек во всякое время» (I, 129—131). Воспитание — основа культуры, а культура, как ее понимает Фонвизин, требует существования прочной семейно-родовой традиции, личной нравственности и общественной морали. И мораль, и нравственность у Фонвизина элитарны, но элитарность он понимает не как суживающее, а как расширяющее пределы ее применения свойство. Правдин в ответной реплике продолжает мысль Стародума: «Вы говорите истину. Прямое достоинство в человеке есть душа».

По Фонвизину, культура включает в себя два важнейших компонента: душа и просвещение. Каждый человек может находиться по отношению к культуре в одном из трех положений. Душа—культура дают идеальное сочетание природного и усвоенного, природы и образования. Культура без души ничего кроме «прежалкой твари» не порождает. Человек без души и без культуры — уже не человек, а скот. История духовного развития русского дворянского общества, как понимал ее Фонвизин, есть непрерывный процесс борьбы образованных людей с душой против невежд без души. «Воспитание» Простаковой — антитеза воспитанию Стародума в родительском доме: «Старинные люди, мой отец! Не нынешний был век. *Нас ничему не учили.* Бывало, добры люди приступят к батюшке, ублажают, ублажают, чтоб хоть братца отдать в школу. К статью ли, покойник-свет и руками и ногами, царство ему небесное! Бывало, изволит закричать: прокляну ребенка, который что-нибудь переймет у басурманов, и не будь тот Скотинин, кто чему-нибудь учиться захочет» (I, 140). Простакова полностью переняла наследственную вражду к просвещению; обучение Митрофанушки в комедии — это своего рода вынужденная военная хитрость с ее стороны, уступка духу времени, враждебному ей миру идей, книг, простой грамотности!

Сценическое поведение Простаковой определяется семейной традицией в ее чистом, незатронутом виде. Обычаи и привычки заменяют ей идеологию. У Простаковой нет никаких теорий для жизненных ситуаций и случаев. Ее реакции всегда мгновенны и простодушны, даже когда она сознательно хитрит и хочет кого-либо обмануть, и продиктованы эмоциональной оценкой людей и поступков — во вред или на пользу они ей как матери Митрофана. В ее поведении нет того, что можно было бы назвать логикой самосознания, но есть логика инстинкта. Когда приходит письмо от Стародума, считавшегося пропавшим, Простакова убеждает Софью, что этого не может быть, так как он, по ее расчетам, должен был умереть. Узнав из письма Стародума, что он жив, возвращается и делает Софью наследницей дохода в 10 000 рублей, Простакова мгновенно решает, что надо на ней женить Митрофана, и так же мгновенно забывает о своей уверенности, что, «по ее молитвам», Стародум умер: «Я и сама все-таки думала, что бог его хранит, что он *еще здравствует*» (I, 115). С таким же простодушием Простакова может сообщить о себе прямо противоположные сведения. В разговоре с Правдиным она, чтобы объяснить, как ей трудно, сама говорит: «Все сама управляю, батюшка. С утра до вечера, как за язык повешена, рук не покладаю: то *бранюсь*, то *дерусь*; тем и дом держится, мой батюшка!» (I, 124).

В сцене же со Стародумом, на глазах у которого Простакова только что дралась самым нешуточным образом с родным братом, она говорит Стародуму: «Отроду, батюшка, ни с кем *не бранивалась*. У меня такой нрав. Хоть разругай, век слова не скажу» (I, 138). Отсутствие всякого образования, даже простой грамотности, явилось для Фонвизина великолепной мотивировкой предельно не книжной, максимально просторечной стилистики реплик Простаковой. Между ее словарем и словарем Еремевны нет никакой разницы, они говорят на одном языке с тем только отличием, что Простакова не знает над собой никакой власти и «лается», употребляя ее собственное выражение, безудержно.

Стилистико-языковая ситуация в «Недоросле» имеет парадоксальный характер: самым низким, самым «подлым» языком говорит в комедии дворянка, помещица, хозяйка какого-то количества «людей», то есть крепостных крестьян и дворовых. Когда Правдин отдает Простакову под суд за попытку похитить Софью и насильно обвенчать с Митрофаном, она восклицает: «Ах я, собачья дочь! Что я наделала!» (I, 170). Сама по себе уже удивительная языковая ситуация обострена анималистическим содержанием автохарактеристик Простаковой. Для своей любви к сыну, которая является смыслом ее жизни и побудительной причиной всех ее поступков, Простакова находит выражения, взятые из одного только круга представлений. Свою драку с братом из-за сына она объясняет Стародуму так: «У меня материно сердце. Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдавала?» (I, 136). Скотинину она говорит: «Я, братец, с тобою *лаяться* не стану» (I, 138). Вообще-то это вульгарно-просторечное «лаяться» (браниться) еще не имело бы характеристичности, если бы оно не попадало в контекст с вышеприведенной автохарактеристикой («сука») и со всей анималистической терминологией, которую применяет и она, и ее брат, и ее сын в разговорах о своих семейных отношениях. Скотинин на вопрос Милона: «Разве она вам не сестра?» — отвечает так, как он сказал бы об одной из своих любимых «свинок»: «Что греха таить, *одного поме-ту*, да вишь как *развизжалась*» (I, 135). Митрофана он ругает «чушкой». «Анимализм» лексики, которую применяют по отношению к себе и своим родственникам Скотинины—Простаковы, соседствует в стилистике госпожи Простаковой с тем, что можно было бы назвать ритуально-бытовой фразеологией. Язык Простаковой — это язык тех, кто говорит не по книге. Это та языковая форма, которая является словесным выражением в жизни нации того, что можно определить как противоположность *культуре*, представленной в комедии группой Стародума, — это стихия, нечто темное, лишненное самосознания и рефлексии, нечто дикое и способное только на инстинктивные проявления элементарных эмоций.

Г.А. Гуковский писал, что «основная стихия фонвизинского языка — реальная разговорная речь, живая, подлинная стихия бытового языка»<sup>32</sup>, и замечал даже, что Фонвизин «в плену у разговорного языка»; но, к сожалению, эти наблюдения у него не получили дальнейшей разработки, хотя именно в соотношении языка «жизни» и языка «мысли» — один из ключей к поэтике комедий Фонвизина. Спор между культурой и стихией в «Недоросле» осуществляется в разных формах. Одна из них — это ироническое комментирование (как в «Бригадире» по отношению к Бригадирше) реплик Простаковой персонажами группы Стародума. После заявления Простаковой: «Скажи им, что, по милости божией, дождались мы дядюшку любезной нашей Софьюшки, что второй наш родитель к нам теперь пожаловал, по милости божией!» — Стародум иронически замечает: «К чему так суетиться, сударыня? По милости божией, я ваш не родитель, по милости же божией, я вам и незнаком» (I, 136—137).

Стародум как бы ловит Простакову на том, что она автоматически употребляет бытовые фразеологизмы («по милости божией»), не придавая им никакого информативного значения. Стародум хочет обратить внимание Простаковой на первоначальную семантику этой формулы. Но ирония Стародума до Простаковой не доходит: она уже забыла о том, что только что сказала. Как Платон Каратаев, она не может второй раз повторить сказанное, оно не существует в логике ее мысли, ибо слова у нее подчиняются только инстинктивным побуждениям, выражают то эмоциональное состояние, в котором она находится.

В тех сценах комедии, где оба лагеря персонажей сталкиваются между собой, спора в собственном смысле не получается. Стародум или Правдин не видят возможности в чем-либо убедить Простакову с семейством или хотя бы добиться с ее стороны понимания самоочевидных, как им кажется, истин.

Поэтому цель, которую ставят перед собой Стародум и его друзья в разговоре с семейством Простаковой, — это заставить их высказаться и предстать в смешном виде перед залом, как поступают с Бригадиршей другие действующие лица. Стародум и его друзья провоцируют семейство Простаковых на ответы, которые должны быть смешны. После известного ответа Митрофана о прилагательных и существительных Стародум и другие участники сцены продолжают задавать Митрофану издевательские, провоцирующие вопросы. Происходит следующий обмен репликами:

*Стародум:* Так поэтому у тебя слово дурак прилагательное, потому что оно прилагается к глупому человеку?

*Митрофан:* И ведомо.

*Простакова:* Каково, мой отец?

*Правдин:* Нельзя лучше. В грамматике он силен.

*Милон:* Я думаю, не меньше и в истории.

*Простакова:* То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.

*Скотинин:* Митрофан по мне. Я сам без того глаз не сведу, чтоб выборный не рассказывал мне историй. Мастер, собачий сын, откуда что берется!

*Простакова:* Однако все-таки не придет против Адам Адамыча.

*Правдин (Митрофану):* А далеко ли вы в истории?

*Митрофан:* Далеко ль? Какова история. В иной залетишь за тридевять земель, за тридесято царство.

*Правдин:* А! Так этой-то истории учит вас Вральман?..

*Митрофан:* Нет, наш Адам Адамыч истории не рассказывает. Он что я же, сам охотник слушать.

*Простакова:* Они оба заставляют себе рассказывать истории скотницу Хавронью (I, 162).

Разговор этот сходен с разговором о чтении в «Бригадире», где каждый из его участников объяснял, как он понимает слово «читать». В данном разговоре из «Недоросля» собственно нет спора, ибо речь идет о совершенно различных понятиях. Стародум, Правдин, Милон говорят о науке истории и о ее предмете, Простакова с семейством о ней вообще не знают, для них истории не существует, они живут вне истории и вне каких-либо исторических представлений. Они знают только *истории*, то есть сказки и бывальщины, устно-повествовательную фольклорную прозу, и в этом отношении ничуть не отличаются от скотницы Хавроньи. Умственное и образовательное превосходство Стародума и его друзей над семейством Простаковой в этом разговоре очевидно. Ответы на их иронические вопросы рассчитаны на то, чтобы вызвать смех зрителей, и этой цели они достигают. Но это мнимая, чисто идеологическая победа. Победа художественная оказалась за Простаковой и Митрофаном. Помнят их реплики, их словечки, а не благородные и прекрасные рассуждения Стародума. Помнят словечки Простаковой потому, что в них говорит «натура», а не роль, определенная персонажу автором. Когда Простакова, рассерженная болезнью дворовой девки Палашки, кричит: «Бредит, bestия! Как будто благородная» (I, 136), — то эта реплика смешна соединением ее абсурдной глупости (как будто только благородный, то есть дворянин, может бредить) с простодушной уверенностью Простаковой в справедливости ее слов. Простакова не играет на сцене, а живет в своем мире понятий, никуда из них не выходя. Она всегда серьезна — именно это и делает ее смешной.

В «Недоросле» еще в большей мере, чем в «Бригадире», художественная победа оказалась на стороне юридически побежденной и идеологически осужденной Простаковой. Может быть, сам того не предполагая, Фонвизин увидел в «стихийности» Простаковой ее всегдашность, некую константу национальной жизни.

Прекрасные и благородные идеи Стародума слишком отягощены утопическим оптимизмом дореволюционной (до Французской революции) эпохи, они слишком элитарны по своей системе ценностей. Дикие и стихийные проявления слепой жизненной энергии в Простаковой несколько не устарели по существу, да и по форме. Такова ирония истории, которую не мог предвидеть Фонвизин.

1982 г.

---

<sup>1</sup> *Вяземский П.А.* Фонвизин. СПб.: В типографии департамента внешней торговли, 1848. С. 210.

<sup>2</sup> *Гуковский Г.А.* Русская литература XVIII века. М.: Гос. учебно-педагог. изд-во, 1939. С. 349.

<sup>3</sup> *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII века. Л.: Наука, 1977. С. 232.

<sup>4</sup> Там же. С. 230. К сожалению и современная театральная режиссура склонна считать комедию низким жанром. Известный режиссер Эфрос поставил недавно «Женитьбу» Гоголя как трагедию, к героям которой мы должны испытывать глубочайшее сострадание и ни в коем случае над ними не смеяться. А зритель вздыхает: «Боже, как скучна эта комедия!»

<sup>5</sup> *Лотман Ю.М.* Руссо и русская культура XVIII века // Эпоха просвещения. Л.: Наука, 1967. С. 249—257.

<sup>6</sup> *Серман И.* Классицизм и реализм // Русская литература XVIII века: эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 38.

<sup>7</sup> *Серман И.* Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л.: Наука, 1973. С. 263.

<sup>8</sup> *Пастушенко Л.М.* Историческая основа трагедии М. Хераскова «Венецианская монахиня» // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 1. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1974. С. 10.

<sup>9</sup> *Сиповский В.В.* Из истории русской комедии XVIII века. (К литературной истории «тем» и «типов»). Изд-во Академии наук. 21. 1917. Кн. 1. С. 208—209. Цит. по: *Берков.* История русской комедии XVIII века. С. 57.

<sup>10</sup> *Гуковский Г.А.* Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750—1760-х годов. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1936. С. 43—44.

<sup>11</sup> *Берков.* История русской комедии XVIII века. С. 57.

<sup>12</sup> Фонвизин Д.И. Собрание сочинений: В 2 т. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1959. Т. II. С. 90. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>13</sup> См.: Пигарев К.В. Творчество Фонвизина. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 80, 295—296.

<sup>14</sup> См.: Берков. История русской комедии XVIII века. С. 123—124.

<sup>15</sup> См.: Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л.: Просвещение, 1968. С. 141—145; Серман. Русский классицизм. С. 229—237; Берков. История русской комедии XVIII века. С. 59—65, 71—82, 104—108.

<sup>16</sup> Фонвизин в «Чистосердечном признании» заботливо называет книги, которые читал его отец: «Отец мой... не имел случая, по тогдашнему образу воспитания, просветить себя учением. По крайней мере читал он все русские книги, из коих любил отменно древнюю и римскую историю, мнения Цицероновы и прочие хорошие переводы нравоучительных книг» (Фонвизин. Собрание сочинений. II, 82). Имеется в виду Роллен в переводе Третьяковского и Цицерон в переводе Шишкина.

<sup>17</sup> Об отношении к романам в русской литературе 1760-х гг. см.: Гурковский. Очерки по истории русской литературы XVIII века. С. 220—224; Серман И.З. Становление и развитие романа в русской литературе XVIII века // История русского романа. М., 1962. Т. I. С. 47—48.

<sup>18</sup> См.: Page T. Radischev's Polemic Against Sentimentalism in the Cause of Eighteenth-Century Utilitarianism // Russian Literature in the Age of Catherine the Great / A.G. Gross, ed. Oxford: W.A. Meeuws, 1976. P. 161—163.

<sup>19</sup> В ответ на слова Советника: «Я хочу, чтоб твои грехи и мои были одни и те же и чтоб ничто не могло разрушить совокупления душ и телес наших» — Бригадирша задает ему вопрос: «А что это, батюшка, совокупление?» (Фонвизин. Собрание сочинений. I, 65).

<sup>20</sup> В «Рассуждении о непременных законах» Фонвизин говорит: «И кто не видит, что изречение *право сильного* выдуманно в посмеяние. В здравом разуме сии два слова никогда вместе не встречаются. Сила принуждает, а право обязывает. Какое же то право, которому повинуются не по должности, а по нужде и которое в тот момент в силы исчезает, когда большая сила сгоняет ее с места» (Там же. II, 262—263).

<sup>21</sup> См.: Фридендер Г.М. Достоевский и Фонвизин // Русская литература XVIII века и ее международные связи. XVIII век. № 10. Л.: Наука, 1975. С. 92—97.

<sup>22</sup> Вяземский П.А. Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб.: Изд. графа С. Шереметьева, 1876—1896. Т. V. С. 134.

<sup>23</sup> См. об успехе этого слова во Франции: Cherel A. Fénelon au XVIIIe siècle en France (1775—1870). Genève: Slatkine Reprints, 1970, P. 369.

<sup>24</sup> Серман. Русский классицизм. С. 145—148.

<sup>25</sup> См. свидетельство Карамзина во вступительной статье П.Н. Беркова: Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.: Искусство, 1950. С. 37.

<sup>26</sup> *Шредер*. Ларошфуко в России // XVIII век. № 10. С. 184—189; *Rakuša I*. Aphoristisches bei E.A. Baratynsky // Schweizerische Beiträge zum VII Internationalen Slavisten Kongress in Warschau. 1973. August. S. 125—134; *Gerhart D*. La Rochfoukauld in der Geschichte der Russischen Bildung // Commentationes linguisticae et philologicae, Ernesto Dickenmann Iustrum claudenti dictum. Heidelberg: Carl Winter, 1977. S. 89—133.

<sup>27</sup> *Берков*. История русской комедии XVIII века. С. 239.

<sup>28</sup> См.: *Rakuša I*. Aphoristisches bei E.A. Baratynsky. S. 130.

<sup>29</sup> Русские переводы этого сочинения Фенелона выходили в 1763 и 1774 гг.; о популярности его во Франции в 1760—1770 гг. см.: *Cherel*. En France. P. 568.

<sup>30</sup> *Fénelon*. Oeuvres. 22 vols. Paris: Lebel, 1820—1824. Vol. VI. P. 8.

<sup>31</sup> Ibid. P. 9—10.

<sup>32</sup> *Гуковский Г.А.* Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л.: Художественная литература, 1938. С. 191; см. также о принципах отбора слов разговорной речи в «Недоросле»: *Князькова Г.П.* Русское просторечие второй половины XVIII века. Л.: Наука, 1974. С. 36—37.



## К ВОПРОСУ О СМЫСЛОВОМ ЕДИНСТВЕ БАЛЛАД В.А. ЖУКОВСКОГО

1980-е годы в нашей науке прошли под знаком Жуковского. Многим «классикам» пришлось потесниться и дать место поэту, которому, казалось, навсегда было отведено почетное, но скромное место одного из предшественников Пушкина и его «побежденного учителя». За последнее десятилетие мы узнали о Жуковском много нового, кое-что в его наследии пересмотрели, кое-что переоценили, но груз привычных типических оценок еще давит на сознание новых исследователей.

Такими привычными оценками долгое время определялся анализ той части поэтического наследия Жуковского, которая принесла ему в свое время всероссийскую славу, — его баллад. Считалось, что единственная связь между ними — их принадлежность к этому жанру.

И только в работе И.М. Семенко (вступительная статья к собранию сочинений Жуковского) высказана очень, на мой взгляд, интересная и плодотворная мысль: «Все тридцать девять баллад, несмотря на тематические различия, представляют собой монолитное целое, художественный цикл, скрепленный не только жанровым, но и смысловым единством»<sup>1</sup>.

К сожалению, эту свою мысль И.М. Семенко не успела подтвердить конкретным анализом тематики и сюжетики баллад, а другие исследователи не обратили на эту мысль внимания, не подвергли ее проверке материалом, может быть еще и потому, что сама И.М. Семенко готова была увидеть это смысловое единство всех баллад Жуковского в изображении борьбы «добра и зла» в человеческом поведении<sup>2</sup>.

В таком истолковании баллад Жуковского И.М. Семенко близка к Г.А. Гуковскому, который считал, имея в виду балладу «Старушка», что сюжет у Жуковского — это «лишь условная рамка, заполняющая начало, вступление к ней, и коротенькое заключение. Вся же обширная баллада заключает совсем другую тему, и не о старушке в ней речь. Тема эта — тайны мира и души, чувство беспредельности скрытых и глубинных стихий, борющихся в жизни человеческой и во всем мироздании... Жизнь и смерть человека брошены в бездну стихийных сил, бушующих в самой глубине человеческого духа; это и есть для Жуковского Бог и дьявол, спасающая и губящая человека силы»<sup>3</sup>. Найти какое-либо внутреннее

единство между этими балладами, как и балладами второго периода, — невозможно.

Возьмем, например, две баллады начала 1830-х годов: «Плавание Карла Великого» (1832) и «Старый рыцарь» того же года. В первой двенадцать пэров Карла Великого изображены персонажами комической новеллы в духе шуточных стихов самого Жуковского. Один из пэров, Ламберт, которого, как и всех остальных, страшит возможная гибель в волнах бурного моря, говорит:

...Что за честь  
С морскими чудами сражаться?  
Гораздо лучше рыбу есть,  
Чем рыбе на обед достаться.  
(2, 212)<sup>4</sup>

Во второй из названных баллад, через несколько лет вдохновившей Лермонтова на создание «Ветки Палестины», все построено вокруг «невыразимого сна», в который погружен ее герой, живущий в стране своих воспоминаний.

Это — «там», в Палестине, где прошли лучшие годы его жизни.

В этой балладе нет ни малейшей попытки юмористического снижения героя или его поступков:

Он стал старик седой,  
И сила мышц пропала;  
Из ветки молодой  
Олива дровом стала.

Под нею часто он  
Сидит, уединенный,  
В невыразимый сон  
Душою погруженный.

Над ним, как друг, стоит,  
Обняв его седины,  
И ветвями шумит  
Олива Палестины;

И, внемля ей во сне,  
Вздыхает он глубоко  
О славной старине  
И о земле далекой.  
(2, 216—217)

По-видимому, выбор баллад для перевода определялся не их внутренними смысловыми связями, а какими-то общелитературными интересами Жуковского в это время.

Правда, и первое, условно говоря, «балладное» десятилетие (1807—1817) поэтической работы Жуковского при первоначальном ознакомлении с ним может внушить впечатление, что между балладами этого времени нет ничего общего не только по выбору авторов (Бюргер, Шиллер, Гольдсмит, Саути, Монкриф, Маллет, Уланд), но и по воспроизведенным в них историко-культурным эпохам: тут и европейское Средневековье, и русская фольклоризованная старина, и шиллеровская интерпретация античности, и стилизация под Оссиана.

Исследователи предпочитали объяснять выбор баллад сходством сюжетных коллизий с тематикой лирических стихов самого Жуковского, тем более что некоторые из баллад этого времени явственно перекликаются с его же «песнями» и «романсами», в которых доминирует тема несчастной любви и насильственной разлуки. Это «Людмила» и «Светлана» (1808—1812), «Алина и Альсим» (1814), «Эльвина и Эдвин» (1814), «Эолова арфа» (1814).

В этом убеждала и хронология: исследователям хорошо было известно, что именно в 1814—1815 годах Жуковский вел драматическую борьбу с Е.А. Протасовой, категорически не разрешавшей своей дочери Маше стать женой Жуковского.

Но как быть с балладами, которые не имеют никакого отношения к этой теме? В таких балладах, как «Адельстан» (1813), «Варвик» (1814), «Кассандра» (1809), «Ахилл» (1814), «Старушка» (1814), вообще нет темы любви, которую мы привыкли вычитывать из всех стихов Жуковского. Отметим, что баллады, условно говоря, «с любовью» и баллады «без любви» появляются попеременно, как это видно из датировок.

Можно предположить, что выбор баллад для перевода определялся не наличием любовной темы, а чем-то другим, что Жуковскому было нужно в эту эпоху его поэтической деятельности.

Что же общего есть в балладах названного десятилетия, если не воспринимать содержание и развитие сюжета как нечто условное, как рамку, не требующую объяснения?

Это общее — неперенный мотив смерти, входит ли она в сюжет как его разрешение или как предчувствие ее неминуемости («Кассандра», «Ивиковы журавли», «Ахилл»).

Сюжетно смерть в балладах Жуковского может быть мотивирована различно: тоской по возлюбленному, ревностью, соперничеством честолюбцев, расплатой за союз с нечистой силой.

Тема смерти перешла к Жуковскому из общего наследия XVIII века, но в его масонском варианте. Она появляется в его ранних элегиях («Сельское кладбище», «Покинутая деревня», «Ве-

чер»), но с существенной для ученика масонов поправкой: смерть у него не прекращает духовного общения живых и умерших:

Ах! нежная душа, природу покидая,  
Надеется друзьям оставить пламень свой.  
.....  
Их сердце милый глас в могиле нашей слышит,  
Наш камень гробовой для них одушевлен...  
(1, 32)

В балладах на этом общении между собой живых и умерших держится, в сущности, весь сюжет, все содержание действия и развитие событий. Но при этом следует отметить существенное различие между, условно говоря, балладами о любви (несчастной и потому, как правило, кончающейся смертью) и балладами, в которых действуют другие страсти, а психологической доминантой является ожидание или предчувствие смерти.

В балладах на любовную тему смерть у Жуковского оказывается не концом любви, не моментом окончательной гибели любящих; разлученные насильственно в жизни, они после смерти продолжают жить взаимным чувством, оно оказывается той силой, которая преодолевает все земные препятствия и торжествует свою победу «там», в ином мире.

В балладе «Эолова арфа» Минвана, узнав о смерти своего возлюбленного,

...лишь вечер, ходила на холм  
И, звукам внимая,  
Мечтала о милом, о свете другом,  
Где жизнь без разлуки,  
Где всё не на час...

И в финале баллады мы узнаем, что мечта Минваны о встрече с возлюбленным после смерти сбылась:

Когда от потоков, холмов и полей  
Восходят туманы  
И светит, как в дыме, луна без лучей, —  
Две видятся тени:  
Слиявшись, летят  
К знакомой им сени...

В балладе «Эльвина и Эдвин» смерть для Эльвины — это преддверие встречи с возлюбленным, с которым она была насильственно разлучена. Обращаясь к матери, она говорит:

Благослови... Зовут... Иду к Эдвину...

В балладах этого типа смерть не воспринимается персонажами как антижизнь; смерть для них — иная жизнь, более радостная.

Позднее Жуковский об этом сказал в письме к Гоголю: «... душа со своими земными сокровищами, со своими воспоминаниями, со своей любовью, с ней слитыми и, так сказать, укрепленными смертию, переходит в мир без пространства и времени; она слышит без слуха, видит без очей, всегда и везде может сопутствовать душе, ею любимой, не отлученной от нее никаким расстоянием»<sup>5</sup>.

В балладах, сюжет которых основан на преступлении, чаще всего на убийстве, сознание главного героя так же, как в балладах о любви, проникнуто ожиданием смерти. Но это не радостное ее ожидание, а ужас сознания ее неизбежности.

Та душевная тревога, в которой живут персонажи «Адельстана» или «Варвика», передается читателю как чувство ужаса, сначала безотчетного и только в развязке разъясняемого.

Угроза неминуемой расплаты, ее ожидание не оставляет Варвика ни на минуту ни днем, ни ночью, ни в замке, ни на берегах Авона, то есть ни в своем жилище, ни на природе. Все напоминает Варвику, что он убийца и что его в годовщину преступления ждет расплата:

И устремить, трепещущий, не смеет  
Он взора на Авон:  
Оттоль зефир во слух убийцы веет  
Эдвинов жалкий стон.

И в тишине безмолвной полуночи  
Все тот же слышен крик,  
И чудятся блистающие очи,  
И бледный страшный лик!  
(2, 44)

Это ожидание смерти как неминуемого наказания с особенной силой передано Жуковским в той строфе, где Варвик смотрит на часы:

Часы стоят, окованы тоскою;  
А месяцы бегут...  
Бегут — и день убийства за собою  
Невидимо несут...  
(2, 44)

Герой баллады смотрит на часовую стрелку, которая в каждый данный момент стоит на месте, неподвижна; но с «часами» как воплощением неумолимого хода времени для убийцы связано ясное сознание, что время движется — «месяцы бегут». И неподвижные часы, и символизируемое ими неуклонное движение времени — все это выражено в полустиишии — «окованы тоскою...». «Окованы» не предполагает, что читатель увидит в этом нечто конкретное — например, бронзу на отделке настольных или каминных часов; «окованы тоскою» — это предметное выражение того чувства, которым проникнут герой баллады. Он ждет неминуемой расплаты за преступление, то есть смерти. И все, что его окружает, как бы говорит ему об ожидающей его неминуемой гибели.

Часы как воплощение быстро идущего времени есть уже в первой балладе Жуковского, в «Людмиле», где жених-призрак говорит:

Конь, мой конь, бежит песок...  
(2, 12)

В первой публикации баллады в «Вестнике Европы» (1808. № 9) к этому полустиишию Жуковский сделал примечание — «В песочных часах», предполагая, что не все читатели отнесут эту строку к теме времени, а поймут ее более конкретно или совсем не поймут.

В балладе «Адельстан» смутное беспокойство, которым полон герой баллады, в ее завязке никак не объяснено, но постепенно оно проясняется, когда его новорожденный сын должен быть крещен, и Адельстан всячески сопротивляется этому обряду. Его связь с силой зла, с дьяволом проясняется в тот момент, когда он хочет отдать этой силе сына:

Звучно к бездне восклицает  
Паладин: «Я дань принес».  
.....  
Вдруг... из бездны появились  
Две огромные руки.  
К ним приблизил рыцарь сына...  
(2, 36)

Молитва матери спасает младенца, а рыцарь гибнет той смертью, которой ожидал для себя в случае нарушения договора с адскими силами:

Глас достигнул к небесам:  
Жив младенец, а губитель  
Ниспровергнут в бездну сам.  
(2, 36)

И, наконец, есть еще один тип баллад, в основном на античные, а не на средневековые темы, в которых все содержание сосредоточено на ожидании или предчувствии смерти. Таковы «Кассандра», «Ивиковы журавли», «Ахилл» (одна из немногих непереведенных баллад Жуковского).

«Кассандра» и «Ахилл» связаны общим сюжетом — смертью Ахилла. В «Кассандре» героиня баллады предчувствует смерть Ахилла, гибель ее родного города, Пергама, собственную горестную участь:

Духи, бледною толпою  
Покидая мрачный ад,  
Вслед за мной и предо мною,  
Неотступные, летят;  
В резвы юношески лики  
Вносят ужас за собой;  
Внемля радостные клики,  
Внемлю их надгробный вой.

Там сокрытый блеск кинжала;  
Там убийцы взор горит;  
Там невидимого жала  
Яд погибелью грозит.  
Все предчувствуя и зная,  
В страшный путь сама иду:  
Ты падешь, страна родная;  
Я в чужбине гроб найду...  
(2, 17)

В балладе «Ахилл» Жуковский изобразил ее героя в ожидании предчувствуемой им смерти, а не накануне каких-либо героических свершений. Ахилла, героя эпоса, он сделал персонажем своего балладного цикла. В примечании к этой балладе Жуковский так объяснял ее смысл: «Ахиллу дано было на выбор: или жить долго без славы, или умереть в молодости со славою,— он избрал последнее и полетел к стенам Илиона. Он знал, что конец его вскоре последует за смертью Гектора, — и умертвил Гектора, мстя за Патрокла. Сия мысль о близкой смерти следовала за ним повсюду, и в шумный бой и в уединенный шатер; везде он помнил об ней; наконец он слышал и пророческий голос коней своих, возвестивший ему погибель» (2, 65).

Сам Ахилл в балладе Жуковского так говорит об этом:

Близок час мой; роковая  
Приготовлена стрела;

Парка, жребию внимая,  
Дни мои уж отвила;  
И скрипят врата Аида;  
И вещает грозный глас:  
Все свершилось для Пелида;  
Факел дней его угас.  
(2, 66—67)

По аналогии с балладами, где влюбленных ждет встреча за гробом, Жуковский ввел мотив загробной встречи и в эту балладу. В ней Ахилл ждет после смерти свидания с другом, Патроклom, за которого он отомстил, убив Гектора; он говорит:

И Патрокл с берегов забвенья  
В полуночной тишине  
Легкой тенью сновиденья  
Прилетал уже ко мне.

Как зефирное дыханье,  
Он повеял надо мной;  
Мне послышалось призыванье,  
Сладкий глас души родной;  
В нежном взоре скорбь разлуки  
И следы минувших слез...  
Я простер ко брату руки...  
Он во мгле пустой исчез.  
(2, 69)

Конечно, следует обратить внимание на то, что Жуковский видит и сходство, и различие между героями, условно говоря, христианских, средневековых баллад и баллад на античные темы. Сходство простирается на общечеловеческое в характере переживаний при ожидании смерти, а различие проявляется в том, как понимают герои баллад свое отношение к мирам иным и свою посмертную участь.

В статье «О меланхолии в жизни и поэзии» Жуковский так объяснял разницу между античным и христианским отношением к смерти. В представлениях античности «душа не имела за границей мира своего будущего и улетала с земли безжизненным призраком; и вера в бессмертие посреди этого кишения жизни настоящей никому не шептала своих великих, оживляющих утешений»<sup>6</sup>. В одноименной балладе Кассандра видит возможность счастья для человека только в незнании будущего:



Что Кассандре дар вещанья  
 В сем жилище скромных чад  
 Безмятежного незнанья  
 И блаженных им стократ?  
 .....  
 И спасу ль их, открывая  
 Близкий ужас их очам?  
 Лишь незнание — жизнь прямая;  
 Знание — смерть прямая нам.

Герои баллад европейско-христианских свои надежды на счастье возлагают только на тот мир, верят в провидение, которое всегда правосудие. Не смерть сама по себе как финал сюжета и жизни, а человек между жизнью и смертью, в ожидании или предчувствии конца земной жизни — вот та общая тема, которая объединяет весь цикл баллад 1808—1817 годов и позволяет нам вслед за И.М. Семенко видеть смысловое единство в балладах Жуковского, с теми поправками, которые подсказывает хронология и конкретный анализ их тематики.

Предложенное истолкование глубинного смысла баллад Жуковского позволяет, кажется, лучше понять роль Жуковского в развитии психологизма русской литературы второй половины XIX века, где, в романах Толстого и Достоевского, получила интенсивную разработку именно тема человека между жизнью и смертью, на пороге смерти.

1992 г.

<sup>1</sup> Семенко И.М. В.А. Жуковский // Жуковский В.А. Сочинения: В 3 т. М., 1980. Т. 1. С. 19.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Жуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 73.

<sup>4</sup> Жуковский В.А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1950. Т. 2. С. 213.

Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>5</sup> Жуковский В.А. Сочинения. 8-е изд., под редакцией П.А. Ефремова. СПб., 1885. Т. 6. С. 81.

<sup>6</sup> Там же. С. 67.

## БАТЮШКОВ И ЖУКОВСКИЙ В СПОРАХ О КРЫЛОВЕ

Российские читатели поэзии еще с конца XVIII века привыкли искать затекстовые аллюзии или, в переводе, «применения» сюжетных ситуаций к сиюминутным событиям общественной жизни.

С баснями Крылова это случалось часто. М.А. Брикман показал, что «по поводу басни “Кот и Повар” утверждали, что в ней Крылов выразил общее недовольство тактикой Баркляя де Толли, тогда как эта басня была одобрена для чтения в Беседе любителей русского слова еще 19 марта 1812 года, т.е. задолго до начала военных действий, и тем самым она никакого отношения к Баркляю де Толли иметь не может»<sup>1</sup>.

Сходная персональная переадресовка произошла и с басней «Осел и соловей». Привожу ее целиком, чтобы не было надобности в частичном цитировании:

Осел увидел Соловья.  
И говорит ему: «Послушай-ка, дружище!  
Ты, сказывают, петь великий мастерище.  
Хотел бы очень я  
Сам посудить, твое услышав пенье,  
Велико ль подлинно твое уменье?»  
Тут Соловей являть свое искусство стал:  
Защелкал, засвистал  
На тысячу ладов, тянул, переливался;  
То нежно он ослабевал  
И томной вдалеке свирелью отдавался,  
То мелкой дробью вдруг по роше рассыпался.  
Внимало все тогда  
Любимцу и певцу Авроры;  
Затихли ветерки, замолкли птичек хоры,  
И прилегли стада.  
Чуть-чуть дыша, пастух им любовался  
И только иногда,  
Внимая Соловью, пастушке улыбался.  
Скончал певец. Осел, уставясь в землю лбом,  
«Изрядно, — говорит, — сказать нележно,  
Тебя без скуки слушать можно;  
А жаль, что незнаком  
Ты с нашим петухом:

Еще б ты боле навострился,  
Когда бы у него немножко поучился». Услыша суд такой, мой бедный Соловей  
Вспорхнул — и полетел за тридевять полей.

Избави Бог и нас от этаких судей<sup>2</sup>.

Первый академический комментатор Крылова Кеневич привел сообщение из русского перевода книги Кёнига «Очерки русской литературы» (1862): «Никто не сомневался, что под соловьем и петухом Крылов разумел себя и Дмитриева, а под ослом одного преданного сему последнему критика»<sup>3</sup>.

Кёниг, как известно, составил свою книгу на основе того, что сообщил ему в 1836—1837 годах Н.А. Мельгунов<sup>4</sup>. К тому времени литературные обстоятельства 1811 года, когда появилась басня «Осел и соловей», сильно изменились. В представлении читателей и критиков безусловным сторонником Дмитриева фигурировал только П.А. Вяземский, и потому возникла возможность увидеть его в одном из персонажей этой басни.

Выход в 1809 году, 24 февраля, «Басен Ивана Крылова» стал литературным событием и как бы требовал от критики оценки, соразмерной его значению. Долгое время биографы и исследователи творчества Крылова полагали, что он беспрепятственно утвердился в литературе как баснописец, а скандальный провал его на выборах в Российскую академию 13 марта 1809 года был воспринят как случайное недоразумение. И только после того, как было объяснено<sup>5</sup>, что этот «провал» вызвал в кругу друзей Крылова по оленинскому кружку подлинное возмущение и что выразил это возмущение Батюшков в своем остросатирическом «Видении на берегах Леты», стали читать известную статью Жуковского «О басне и баснях Крылова» как еще одно, наряду с «Видением», выступление в защиту нового баснописца и соперника И.И. Дмитриева.

Если обратиться к «Видению», то следует определить литературную позицию Батюшкова не только по тем фигурам, которые в нем выведены, но и по отсутствующим литературным персонажам. В «Видении» нет ни Карамзина, ни Дмитриева. Это значит, что Батюшков еще был далек от карамзинистов второго поколения, с которыми он сблизился в 1810—1811 годах. Для его отношения в это время к Карамзину показательным письмом к Гнедичу от 19 августа 1809 года, где он иронизирует над ранней повествовательной манерой Карамзина. Описывая вид из окон своего деревенского дома с шутливой проекцией на гомеровские сюжеты, поскольку письмо писалось Гнедичу — переводчику Гомера, он забавляется: «Я отворил окно и вижу: нимфа Ио ходит голубушка и мычит бог весть о чем, две Леды кричат немилосердно. Да по-

смотри... там в тени — право, стыдно!.. — бараны, может быть, из стада царя Адмета.

Накинем занавес целомудрия на сии сладостные сцены, как говорил Николай Михайлович Карамзин в “Наталье”»<sup>6</sup>.

Батюшков иронически цитирует тот эпизод из «Натальи, боярской дочери», когда Алексей и Наталья остаются наедине: «Молодой супруг возвратился к своей любезной — помог ей раздеться — сердца их бились — он взял ее за белую руку... Но скромная муза моя закрывает белым платком лицо свое — ни слова! Священный занавес опускается, священный и непроницаемый для глаз любопытных!»<sup>7</sup>

У Батюшкова даже появлялось нечто вроде намерения вывести и Карамзина в числе персонажей «Видения», но Гнедичу он объясняет, почему он этого не делает: «Карамзина топить не смею, ибо его почитаю» (2, 112). Когда Батюшков писал «Видение», его литературные сочувствия еще определялись его двухлетней связью с кружком Оленина, где объединялись Гнедич, Крылов, Шаховской, с кружком, который поддерживал и выдвигал Озерова.

Была ли у этого кружка общая литературная платформа?

Насколько мне известно, впервые попытался определить литературную позицию оленинского кружка Б.В. Томашевский: «Оленин и его кружок и были пропагандистами русского ампира, характерного для первой четверти XIX века. Стиль “ампир” вовсе не сводился к слепому воспроизведению античных форм; этот стиль явился на смену классицизму XVIII века под влиянием борьбы “чувствительности” с хладнокровным остроумием придворных салонов. От древности брались наиболее чувствительные произведения; в лирике переводились и служили предметом подражания элегики: Тибулл, Катулл, Проперций. Меланхолия, мечтательность пролагали пути и иным влияниям, далеким от древности: ампир находил источники литературных вдохновений далеко от латинской и греческой древности, и не меньше, чем римские элегики, настроение века определяет Оссиан. “Северные поэмы” европейской литературы, темы скандинавской мифологии так же модны, как античные вазы и статуи»<sup>8</sup>.

Томашевский считал, что «имена Крылова и Шаховского <...> не определяют стиля, господствовавшего там (в кружке Оленина. — И.С.). Этот стиль характеризуется именами А.Н. Оленина, В. Озерова, Н. Гнедича»<sup>9</sup>.

Исследователь прав и не прав. Действительно, ни Крылов, ни Шаховской не были увлечены новейшей «ампирной» интерпретацией античной культуры, но кружок Оленина, и особенно сам Оленин, был, наряду с Оссианом и греками, увлечен русской стариной и русским искусством. Ведь его протеже Озеров написал не только «Эдипа в Афинах» и «Фингала», но и «Дмитрия Донского»!

Крылов со своими комедиями и баснями, как и Шаховской, представлял в кружке русскую тему, которая органически входила в интересы хозяина кружка. Оленин с молодых лет увлекался русской стариной. Он был принят в члены Российской академии за составленный им Словарь старинных русских военных речений; созданный им в 1790-х годах офорт-иллюстрация к пьесе Екатерины II «Начальное управление Олега» свидетельствует о его интересе к народным обычаям, к национальному костюму; он был решительным противником галломании русского дворянства — все это очень близко к взглядам Крылова, который боролся с галломанией еще во времена «Почты духов»<sup>10</sup>.

В 1808 году стал выходить «Драматический вестник», издателем и редактором которого был А.А. Шаховской. По тому, кто участвовал в этом журнале, можно полагать, что он был органом оленинского кружка<sup>11</sup>. Кроме Шаховского, регулярно печатавшего статьи и рецензии, в нем участвовали Батюшков, Гнедич и Оленин, а девятнадцать басен в нем поместил Крылов. Батюшков напечатал в «Драматическом вестнике» басню «Пастух и соловей», в которой выступил в защиту Озерова<sup>12</sup>.

Как известно, «Драматический вестник» настойчиво выдвигал Крылова-баснописца в литературную жизнь, как бы взамен Дмитриева, к этому времени переставшего печататься, но продолжавшего претендовать на гегемонию в мире басни.

Появление нового журнала иногда меняет литературную ситуацию. Так произошло в 1808 году, когда стал выходить «Драматический вестник». В своем программном заявлении журнал обещал «споспешествовать к отвращению дурного вкуса, который, царствуя в новых иностранных творениях, развращающих и ум, и сердце, угрожает заразить и нашу словесность»<sup>13</sup>.

Предполагаю, что неназванным оппонентом нового журнала был «Вестник Европы», в котором в 1807 году редактором стал Жуковский. Обновленный им журнал сделал своим знаменем «личность», самовоспитание, самосовершенствование. От индивидуального самовоспитания к постепенному изменению нравов, к необходимым переменам в обществе и, быть может, в государстве — такова была позиция, которую занял «Вестник Европы» с 1807 года. Как об этом пишет А.С. Янушкевич, подводя итоги своему анализу работы Жуковского-редактора: «Статьи “Вестника Европы”, несмотря на свою многопроблемность, — звенья одной цепи. Их основной пафос — утверждение нового взгляда на значение искусства в жизни общества. Во всех этих статьях Жуковский развивает идею нравственной пользы поэзии, ее роли в воспитании чувств и обосновывает значение поэзии глубоких страстей и сложных характеров. Но главное значение статей Жуковского в “Вестнике Европы” прежде всего в том, что они пропагандирова-

ли новое понимание человека, подготавливали читателя к восприятию психологического романтизма и были его проводниками в эстетике и критике»<sup>14</sup>.

Статья Жуковского «Басни Ивана Крылова» напечатана в «Вестнике Европы» в сентябрьском номере этого журнала за 1809 год. Она пользуется вполне заслуженной положительной репутацией у историков литературы. Так, например, о ней сказано в комментариях Ф.З. Кануновой: «Статья Жуковского о баснях Крылова — это первый опыт проницательной оценки русского баснописца в историко-литературном и типологическом аспектах. Одновременно это первая в русской критике серьезная попытка широкой постановки вопроса о сущности жанра, в чем (как и в целом в эстетике Жуковского) проявился своеобразный синтез идей русского предромантизма и европейского Просвещения»<sup>15</sup>. И далее, заключая свой комментарий, Ф.З. Канунова пишет: «Проницательность оценок Жуковского, высокий теоретический уровень и широта взгляда в подходе к жанру басни обусловили актуальность выдвинутых поэтом проблем»<sup>16</sup>.

Я не собираюсь спорить с уважаемой исследовательницей по существу ее анализа этой статьи еще и потому, что в свое время высказывался в том же духе, хотя и осторожнее<sup>17</sup>.

Но до сих пор все, кто пишет об этой статье Жуковского, не обращают должного внимания на литературную ситуацию 1809 года и, следовательно, не пытаются понять, как Крылов должен был принять эту статью, что он в ней увидел: апологию или принижение себя по сравнению с Дмитриевым?

Мы знаем из письма Гнедича, как взволновало и обрадовало Крылова «Видение». В письме из Петербурга от 6 декабря 1809 года Гнедич сообщил Батюшкову: «Каков был сюрприз Крылову; он на днях возвратился из карточного путешествия; в самый час приезда приходит к Аленину (Оленину. — *И.С.*) и слышит приговоры курского судьи на все лица; он сидел истинно в образе мертвого; и вдруг потряслось все его здание; у него слезы были на глазах; признаться, что пьеса будто для него одного писана»<sup>18</sup>.

Напомню стихи из «Видения» о Крылове:

Тут тень к Миносу подошла  
Неряхой и в наряде странном,  
В широком шлафроке издранном,  
В пуху, с косматой головой,  
С салфеткой, с книгой под рукой.  
«Меня врасплох, — она сказала, —  
В обед нарочно смерть застала,  
Но с вами я опять готов  
Еще хоть сызнова отведать

Вина и адских пирогов:  
 Теперь же час, друзья, обедать,  
 Я — вам знакомый, я — Крылов!»  
 «Крылов, Крылов» — в одно вскричало  
 Собрание шумное духов,  
 И эхо глухо повторяло  
 Под сводом адским: «Здесь Крылов!»  
 «Садись сюда, приятель милый!  
 Здоров ли ты?» — « И так и сяк».  
 «Ну, что ж ты делал?» — «Все пустяк —  
 Тянул тихонько век унылый,  
 Пил, сладко ел, а боле спал.  
 Ну, вот, Минос, мои творенья:  
 С собой я очень мало взял:  
 Комедии, стихотворенья  
 Да басни — все купай, купай!»  
 О чудо! — всплыло все, и вскоре  
 Крылов, забыв житейско горе,  
 Пошел обедать прямо в рай (1, 376—377).

Я привел это известное сообщение Гнедича для того, чтобы обратить внимание на два момента в нем, которые как будто не требуют анализа, хотя, как я думаю, они очень важны.

Слушая «Видение», Крылов сидел «в образе мертвого». Вероятно, он ждал от «Видения» каких-либо для себя неприятностей? Ведь всех персонажей «Видения», кроме Шишкова, Батюшков «утопил», а Крылову, чтобы узнать свою участь, надо было дожидаться заключительной части поэмы. Было бы интересно определить, когда написано «Видение» — до знакомства со статьей Жуковского о Крылове или после?

Мы знаем из письма Батюшкова к Гнедичу от 1 ноября 1809 года, что «Видение» уже было у адресата и прочитано, поскольку Батюшков спрашивает: «Как тебе понравилось “Видение”?» (1, 109). Следовательно, «Видение» было написано в сентябре или, может быть, в октябре 1809 года. Возможно даже, что Батюшков предварительно прочитал статью Жуковского, хотя утверждать это нельзя, как ни соблазнительно...

Статья Жуковского замечательна, и не только для своего времени. Ее главная идея — это взгляд на басню как на равноправное явление поэзии. Басня, как и вся поэзия, обращается к чувству и воображению, а дело баснописца, по Жуковскому, «чтобы волшебством поэзии увлек меня вместе с собою в тот мысленный мир, который создан его воображением, и сделал на время, так сказать, согражданином его обитателей...»<sup>19</sup>.

И далее статья посвящена сравнительному анализу трех поэтов-баснописцев: Лафонтена, Дмитриева и Крылова.

Исходя из представления о том, что «подражатель-стихотворец может быть автором оригинальным, хотя бы он не написал и ничего собственного»<sup>20</sup>, Жуковский предлагает такую оценку Крылова: «Мы позволяем себе утверждать, что Крылов может быть причислен к переводчикам искусным, и потому точно заслуживает имя стихотворца оригинального»<sup>21</sup>.

Думаю, что причисление к переводчикам Крылову не могло понравиться.

Еще менее могли понравиться Крылову сопоставления его басен с баснями Дмитриева, которые содержатся в статье Жуковского.

Жуковский, как правило, сравнивает басни Дмитриева и Крылова с их оригиналом, то есть с баснями Лафонтена: «“Два голубя”, басня, переведенная из Лафонтена (Крыловым. — *И.С.*), кажется нам почти столько же совершенною, как и басня Дмитриева того же имени: в обеих рассказ равно приятен; в последней (то есть в басне Дмитриева. — *И.С.*) более поэзии, краткости и силы в слог; зато в первой, если не ошибаемся, чувства выражаются с большим простодушием»<sup>22</sup>.

Далее следует анализ некоторых стихов этой басни. Так, например, Жуковский замечает: «Сожалею также, что он (Крылов. — *И.С.*) выпустил прекрасный стих, который переведен так удачно у Дмитриева:

Le pigeon profita du conflit des voleurs  
Итак, благодаря стечению воров<sup>23</sup>.

Стих тем более важный, что в нем стихотворец мимоходом, одною чертою, напоминает нам о том, что делается в свете, где иногда раздор злодеев бывает спасением невинности»<sup>24</sup>.

По поводу басни «Лягушки, просящие царя» в переводе Крылова Жуковский пишет: «Смеем даже утверждать, что здесь подражание превосходит подлинник, а это весьма много, ибо Лафонтенова басня прекрасна...»<sup>25</sup>

Как видно из этих приведенных мною замечаний Жуковского, он настаивает на том, что Крылов подражатель, а не оригинальный поэт. Могло ли это понравиться Крылову? Сомневаюсь.

Пристрастие Жуковского к Дмитриеву особенно заметно в собранной им антологии «Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев и из многих русских журналов» (1810—1811). Наиболее полно в третьем томе этого «Собрания», куда вошли басни, был представлен Дмитриев — 24 басни,



за ним идет Хемницер — 16 басен, и только на третьем месте Крылов — 9. Что еще удивительнее — это количество басен В.Л. Пушкина, их 9, столько же, сколько басен Крылова. Жуковский — составитель «Собрания» по отношению к Крылову оказался еще более строгим, чем Жуковский-критик<sup>26</sup>.

Почему я думаю, что «Видение» после статьи Жуковского должно было произвести на Крылова потрясающее впечатление и довести его, как мы знаем, до слез, а Крылов, как известно, не отличался слезливостью?

Этот ларчик открывается просто: Крылов мог прочесть статью Жуковского не в том сокращенном виде, в котором мы ее читаем во всех доступных нам собраниях сочинений Жуковского. Мы читаем ее в неполном виде, в котором сам автор перепечатал ее в 1818 году.

Только в 8-м собрании его сочинений<sup>27</sup> эта статья дана в полном виде. В ней после заключительного абзаца следует несколько страниц критических замечаний, в которых Жуковский говорит о недостатках и ошибках в баснях Крылова. Привожу заключительный абзац статьи Жуковского, до сих пор как бы не замечаемый, а за ним отброшенные в издании 1818 года критические замечания 1809 года, сопоставив их с позднейшими переизданиями басен Крылова и наличием или отсутствием в них изменений.

«Но довольно! Читатели сами могут развернуть басни г. Крылова и заметить в них те красоты, о которых мы не сказали ни слова за недостатком времени и места. Остается теперь заметить ошибки — их очень немного. Слог г. Крылова кажется нам в иных местах растянутым и слабым (зато мы нигде не заметили принужденности в рассказе). Найдутся три или четыре погрешности против языка; несколько выражений, противных вкусу, грубых и тем более заметных, что слог вообще везде и приятен и легок. Например:

Вещунына с похвал вскружилась голова;  
От радости в зобу дыханье сперло!

Едва ли это неприятное выражение в зобу дыханье сперло понравится людям, привыкшим к языку хорошего общества».

Этот стих Крылов оставил без изменений.

К басне «Дуб и трость» Жуковский сделал два замечания: «Дуб говорит тростинке: Ведь тебе овсянка уж тяжка! Не приличнее ли тяжесть овсянки выразить легким, а не тяжелым стихом? Такая подражательная гармония не слишком ли подражательна?»

Для издания басен 1825 года Крылов эту строку заменил на:

«Сказал он: “воробей, и тот тебе тяжел...”», то есть убрал «слишком» подражательную, по мнению Жуковского, гармонию «уж тяжка».

Другое замечание в басне «Дуб и трость»:

А ты, так ты еще не уклонял лица,  
Как сдерживал порывы их ужасны.

Подчеркнутые Жуковским слова, вероятно, показались ему несогласованными во всей конструкции двух соседних стихов. В издании 1825 года Крылов эти две строки заменил одной: «И от ударов их ты не склонял лица» (9).

К басне «Муха и дорожные» относится самое любопытное замечание к следующим строкам:

Лакеи, гуторя, плетутся вслед шажком,  
Учитель с барыней болтают вздор тишком.

«Вероятно, что при втором издании г. Крылов не оставит этих стихов без поправки», — писал Жуковский. Крылов этому его совету последовал. Об этой переделке позднее в рецензии на «Новые басни» (1811) Крылова писал с неудовольствием Каченовский, к тому времени ставший единоличным редактором «Вестника Европы»: «Господин Крылов отменил некоторые ошибки, справедливо отмеченные г-ном Ж. в “Вестнике Европы” (1809, № 9). Но, кажется, все еще остались немногие места, которые надлежало бы поправить: например в XXI басне под заглавием “Муха и Дорожные” прежде было напечатано:

Лакеи, гуторя, плетутся вслед шажком,  
Учитель с барыней болтают вздор тишком.

В новом издании г. сочинитель переменял замеченные слова и поправил следующим образом:

Гуторя слуги вздор, плетутся вслед шажком,  
Учитель с барыней шушукают тишком.

Прежде в слове гуторя ударение было над первым слогом, теперь оно уже перенесено на второй. Что правильнее? Не знаю, но думаю, что в обоих случаях сочинителю гуторить неприлично. Здесь он сам от себя повествует читателю о “Мухе и Дорожных”, следовательно, должен бы говорить таким языком, какой всегда употребляет, беседуя в хорошем обществе и со своими приятелями. Ежели требуется, чтобы вводные речи соответствовали характеру и состоянию лица говорящего, то не менее нужно, чтобы

и в словах, принадлежащих самому сочинителю, соблюдено было надлежащее приличие»<sup>28</sup>.

В басне «Лев и человек» Крылов изменил строку, отмеченную Жуковским:

Сразмерна ль с кротостью твоей такая гордость.

Вот ее окончательный вид:

Сразмерна ль с крепостью твоей такая гордость.

На замечание Жуковского по поводу текста басни «Пустынник и медведь»:

«В лесу кого набреть  
Кроме волков или медведей —

И это кажется нам ошибкою против языка. Говорится, на кого набреть, а не кого набреть» — Крылов не реагировал, не согласился он и с указанием критика: «Нельзя, если не ошибаюсь, говоря о музыке, употреблять слово к басне “Музыканты”, к реплике “соседа”:

Чем любоваться тут? Твой хор  
Горланит вздор!» (10)

И завершала статью похвала, дипломатически соединенная с укоризной:

«И рада уж была,  
Что вышла за каляку.

Автор для рифмы поставил каляка вместо калека. Эта ошибка тем более чувствительна, что она единственная в такой басне, которая от первого стиха до последнего (если выключить еще одно неправильное выражение одинаку) прекрасна». Каляка есть у Даля. Следственно, это не ошибка, а диалектизм, редко употребляемый. В этом случае Крылов послушался Жуковского и сменил рифмующиеся слова:

Чтоб в одиночестве не кончить веку,  
Красавица, пока совсем не отцвела,  
За первого, кто к ней присватался, пошла:  
И рада, рада уж была,  
Что вышла за калеку (15).

И теперь, если внимательно перечитать статью Жуковского, то мы найдем в ней изрядное, как сказали бы в то время, количество замечаний и суждений, которые могли задеть писательское самолюбие Крылова. Соглашаясь с общим мнением о Лафонтене как поэте оригинальном, Жуковский отказывает Крылову в этом качестве: «Крылов, напротив, занял у Лафонтена (в большей части басен своих) и вымысел, и рассказ, следственно, может иметь право на имя автора оригинального по одному только искусству присваивать себе чужие мысли, чужие чувства и чужой гений»<sup>29</sup>.

Теперь можно вернуться к басне «Осел и соловей», отвести неверное и несправедливое «обвинение» — будто Вяземский в ней выведен в качестве осла, советчика соловью. Об этой версии критически отозвался П.А. Вяземский в 1876 году в «Приписке» к своей статье 1823 года «Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева»: «Кто-то, — право, не помню, кто именно и где было напечатано, — намекает, что в басне “Осел и соловей” Крылов в стихах:

А жаль, что незнаком  
Ты с нашим Петухом —

имел в виду Дмитриева и меня. Уж это слишком! Усердие не по разуму. Пожалуй еще, Крылов в минуту досады мог применить меня к ослу — но и этому не верю — и решительно восстаю против догадки, что в лице Петуха Крылов подразумевал Дмитриева»<sup>30</sup>.

Вяземский, конечно, прав: басня «Осел и соловей» напечатана в 1811 году, когда Вяземский еще не решался заниматься критикой и только-только делал первые шаги в поэзии. Кандидатура Вяземского в прототипы одного из персонажей этой басни отпадает. Кого же имел в виду Крылов? И действительно ли он метил в кого-то из пылких приверженцев Дмитриева?

Своей басней Крылов ответил Жуковскому на его, по мнению баснописца, неправомерные сравнения с Дмитриевым. Предложенная Жуковским градация баснописцев нашла приверженцев. Ее разделяло все поколение карамзинистов второго призыва. Так, Александр Тургенев писал 1 мая 1809 года брату Николаю:

«Посылаю тебе... басни Крылова, которые здесь недавно вышли. Между ними есть очень хорошие и смешные, но он не Дмитриев»<sup>31</sup>.

Вяземский до конца дней своих оставался приверженцем мнения о превосходстве Дмитриева над Крыловым.

В 1823 году в «Известии о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева» (написанном в 1821 году) Вяземский утверждал, что Крылов только продолжатель Дмитриева. И как из-

вестно, именно на эту статью Крылов ответил басней «Прихожанин».

Позднее, когда забыты были споры 1810-х годов, Вяземскому переадресовали басню «Осел и соловей», что совершенно невозможно, хотя бы по хронологии событий.

Теперь, когда мы можем обратиться к полному тексту статьи Жуковского, нам легче понять, как мог прочесть эту статью Крылов и почему он на нее отозвался басней «Осел и соловей», не имея, конечно, в виду Вяземского, тогда еще не писавшего критических статей, а намекая именно на Жуковского.

Меня могут спросить: «да нет ли хоть у вас нравоченья?» — поскольку речь идет о басне, где, как правило, требуется «мораль». Конечно, «нравоченья» у меня нет, но есть полезный совет.

Мне кажется, что историку литературы следует помнить об устной или анекдотической традиции, что, несмотря на свою заманчивую привлекательность, она нуждается в фактической проверке, которая иногда может приоткрыть какой-то скрытый уголок литературных отношений и поставить литераторов 1800-х годов в знакомую нам по собственному опыту обстановку литературных и окололитературных споров.

2001 г.

---

<sup>1</sup> Брискман М.А. К истолкованию басен Крылова о войне 1812 года // Труды Ленингр. библиотеч. ин-та. Л., 1957. Т. 2. С. 149.

<sup>2</sup> Крылов И.А. Басни / Изд. подгот. А.П. Могилевский. М.; Л., 1956. С. 65. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>3</sup> Кеневич В. Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб., 1868. С. 78.

<sup>4</sup> Евсеева М.К., Мельгунов Н.А. Русские писатели 1800—1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 573.

<sup>5</sup> См.: Serman I.Z. Konstantin Batyushkov. New York, 1974. P. 36; и подробнее: Альтшуллер М.Г. Крылов в литературных объединениях 1800—1810 гг. // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества / Под ред. И. Сермана. Л. 1975. С. 170—173.

<sup>6</sup> Батюшков К.Н. Соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. В.А. Кошелева. М., 1989. Т. 2. С. 98. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>7</sup> Карамзин Н.М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 650.

<sup>8</sup> Томашевский Б.В. К.Н. Батюшков // Батюшков К. Стихотворения / Вступ. ст., ред. и примеч. Б. Томашевского. Л., 1948. С. 26—27. (Б-ка поэта. Малая сер. 2-е изд.)

<sup>9</sup> Там же. С. 24.

<sup>10</sup> Речицкий И.Х. Крылов и Оленины // XVIII век. Сб. 20 / Отв. ред. Н.Д. Кочеткова. СПб., 1996. С. 293.

<sup>11</sup> Об оленинском кружке и «Драматическом вестнике» см.: Гилельсон М.И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974. С. 4—34; Проскурин О. «Победитель всех Гекторов халдейских» (К.Н. Батюшков в литературной борьбе начала XIX века) // Вопросы литературы. 1987. № 6. С. 65—67.

<sup>12</sup> О критиках Озерова см.: Медведева И.Н. Владислав Озеров // Озеров В.А. Трагедии и стихотворения. Л., 1960. С. 54—65. См. также: Серман И. Явление Озерова // Русская литература. СПб., 1999. № 1. С. 8—9.

<sup>13</sup> *Драматический вестник*. 1808. Ч. 1. С. 7.

<sup>14</sup> Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции Жуковского. Томск, 1986. С. 75.

<sup>15</sup> Жуковский В.А. Эстетика и критика / Подгот. текста, сост. и примеч. Ф.З. Кануновой и др. М., 1985. (История эстетики в памятниках и документах). С. 389—390.

<sup>16</sup> Там же. С. 390.

<sup>17</sup> Серман И.З. Крылов-баснописец // Проблемы творчества / Под ред. И.З. Сермана. Л., 1975. С. 248—249.

<sup>18</sup> См.: Н.И. Гнедич, письма к К.Н. Батюшкову / Публ. М.Г. Альтшуллера // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. Л., 1974. С. 84.

<sup>19</sup> Жуковский В.А. Эстетика и критика. С. 185.

<sup>20</sup> Там же. С. 189.

<sup>21</sup> Там же. С. 190.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Дмитриев И.И. Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Г.П. Макогоненко. Л., 1967. С. 199. (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.)

<sup>24</sup> Жуковский В.А. Эстетика и критика. С. 191.

<sup>25</sup> Там же. С. 195.

<sup>26</sup> См.: Реморова Н.Б. Басни в «Собрании русских стихотворений», изданном Жуковским // Библиотека В.А. Жуковского в Томске / Ред. Ф.З. Канунова, Н.Б. Реморова. Томск, 1988. Ч. 3. С. 399—409.

<sup>27</sup> Жуковский В.А. Соч. 8-е изд. СПб., 1885. Т. 5. С. 541—542.

<sup>28</sup> *Вестник Европы*. 1812. № 4. С. 304—305.

<sup>29</sup> Жуковский В.А. Эстетика и критика. С. 189.

<sup>30</sup> Цит. по: Крылов в воспоминаниях современников / Ред. В.Э. Вавуру. М., 1982. (Сер. лит. мемуаров). С. 172.

<sup>31</sup> Там же. С. 311.

## НАШЕЛ ЛИ ПУШКИН ФОРМУЛУ РУССКОЙ ИСТОРИИ?

Выход «Истории русского народа» Н. Полевого, полемически направленной против «Истории» Карамзина, подтолкнул Пушкина по ходу полемики высказать свое отношение к Карамзину и, что всего важнее и ответственнее, изложить собственную историческую концепцию, не сходную ни с идеями Полевого, ни, как мы увидим, с «Историей» Карамзина. В неопубликованной рецензии на второй том «Истории русского народа» в августе 1830 года Пушкин высказал свое глубокое убеждение в том, что «Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европою; что история ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада». Прибегая к описательным выражениям, Пушкин так определил эту формулу: «Гизо объяснил одно из событий христианской истории: *европейское просвещение*. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие, и, отклоняя все отдаленное, все постороннее, *случайное*, доводит его до нас сквозь темные, кровавые, мятежные и наконец рассветающие века»<sup>1</sup>.

Определение «европейское просвещение» несомненно обозначает развитие и утверждение правового государства в основных странах Западной Европы, и прежде всего — во Франции. Пушкин, говоря о «формуле» Гизо, имел в виду его нашумевший курс лекций «История цивилизации в Европе» (1828—1830). Как излагает его идею Б. Реизов, «...история цивилизации есть история нравственного совершенствования человечества, проявляющегося во всех явлениях социальной жизни. Нравственная идея в общественной жизни является, прежде всего, идеей права и справедливости»<sup>2</sup>.

Говоря о «европейском просвещении», Пушкин хотел хотя бы косвенно сообщить своим читателям подлинный историко-социальный смысл идеи Гизо, страстного сторонника представительного правления. Видимо, сообразив, что невозможно даже обвиняком об этом упоминать, Пушкин не стал эту статью продолжать. Разъяснив, что в «Истории» Карамзина он принимает только «верное изображение событий», а «нравственные его размышления» не считает заслуживающими внимания, Пушкин тем самым заявил себя сторонником новой исторической школы, ее методологии.

Как известно, интерес к русской истории и возможности ее художественного воспроизведения определился у Пушкина в Ми-

хайловском. Принято считать, что этот интерес проявился у него прежде всего в работе над «Борисом Годуновым». Но еще в письме к брату в первой половине ноября 1824 года Пушкин просит прислать «историческое, сухое известие о Стеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории». Это скупое, но важное свидетельство о том, что в русской истории Пушкина привлекали такие фигуры, которые отразились в народном сознании поэтически, что объясняет просьбу прислать ему «Жизнь Емельки Пугачева». По-видимому, Пушкин имел в виду книгу «Ложный Петр III, или Жизнь, характер и злодеяния бунтовщика Емельки Пугачева» (Москва, 1809)<sup>3</sup>.

Оба предводителя народных бунтов не могли войти хронологически в «Историю государства Российского», следовательно, Пушкин мог искать сведения о них в специальных и труднодоступных книжных источниках. «История народа принадлежит Поэту», — писал Пушкин Н. Гнедичу 23 февраля 1825 года. В этом же письме он высказался по поводу предисловия Гнедича к его переводу «простонародных» греческих песен. В предисловии Гнедич настаивал на сходстве песен греческих и русских: «Песня например, *Буковалл*, своими сравнениями отрицательными: *Не быков ли то бьют, не зверей ли травят? нет, то бьют не быков* и проч. так сходствует с нашими песнями простонародными, что если б не собственные имена и обстоятельства, нам чуждые, можно бы сказать, что это песня Русская, по Гречески переведенная»<sup>4</sup>. Напоминаю, что Гнедич перевел песни клефов, участников борьбы за освобождение от турецкого ига.

Пушкин понял смысл аналогии, предложенной Гнедичем, и ответил на нее согласием в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова», напечатанной в «Московском телеграфе» (1825. Ч. V. № 17). Политический смысл этой статьи становится ясен из аналогии, которую вслед за Гнедичем развивает Пушкин: «Г. Лемонте напрасно думает, что владычество татар оставило ржавчину на русском языке <...> Их нашествие не оставило никаких следов в языке образованных китайцев, и предки наши, в течение двух веков стоная под татарским игом, на языке родном молились русскому Богу, проклинали грозных властителей и передавали друг другу свои сетования. Таковой же пример видели мы в новейшей Греции. Какое действие имеет на поработенный народ сохранение его языка? Рассмотрение сего вопроса завлекло бы нас слишком далеко» (11, 32).

Эти как будто разрозненные замечания, в сущности, являются звеньями усвоенной им концепции. В статье 1993 года я показал, что Пушкин, познакомившись на страницах «Московского телеграфа» с изложением идей Баранта и с отрывками из его



«Истории герцогов Бургундских», воспринял его метод: «Манера изложения у П. Баранта действительно должна была удивить Пушкина своей новизной. Историк совершенно устранился, он как бы разрушил временную дистанцию между читателем 1820-х годов и событиями начала XIV века. Но, разрушив дистанцию хронологическую, историк заставил читателя почувствовать с необыкновенной силой дистанцию психологическую между нравами, обычаями и представлениями о жизни людей XIV и XIX веков <...> Новизна книги Баранта заключалась не только в манере изложения, но и в стремлении показать эпоху через ее собственное самосознание, совершенно несходное с самосознанием людей XIX века»<sup>5</sup>.

В работе над исторической трагедией о Смутном времени Пушкин «самосознание эпохи» сделал центральной темой, воспользовавшись для этого методологическим опытом новой историографии, и в первую очередь — «Историей герцогов Бургундских».

Внимание к самосознанию эпохи помогло мне обнаружить в народном сознании, как его понял Пушкин, странное и для нас непонятное сочетание. «...Ведь в трагедии Пушкина, — писал я тогда, — народ свято и незыблемо убежден в том, что Борис Годунов убил царевича Димитрия, и он преступник. Но как только Григорий объявил себя спасшимся от рук убийц царевичем Димитрием, ситуация переменялась самым неожиданным и непостижимым для нас образом. Теперь народ верит, что появился настоящий, живой царевич, тот самый, которого хотел убить Борис Годунов! Казалось бы, это значит, что Борис не убийца? Нет, в народном сознании, как это показывает Пушкин, абсолютно нелогично, полностью противоречит друг другу, сосуществуют две взаимно несовместимые идеи. Ведь если царевич Димитрий жив, и он действительно царевич, а не “самозванец”, то это значит, что Борис его не убивал, он не царевич и вообще не преступник <...> По Пушкину, народное сознание руководствуется не причинно-следственными отношениями или правильными представлениями в своей оценке Бориса или в своем отношении к царевичу Димитрию (самозванцу)»<sup>6</sup>.

Однако я тогда не отметил в народном сознании и поведении сосуществования еще двух разнонаправленных стремлений или, вернее, чувств. В сцене «Лобное место» по призыву мужика на амвоне народ несется толпой с криками: «Вязать! топить! Да здравствует Димитрий! Да гибнет род Бориса Годунова!» В сцене «Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца» в народе звучат два противоположных чувства по отношению к детям Годунова:

Один из народа.  
Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке.  
Другой.  
Есть о ком жалеть? Проклятое племя!  
Первый.  
Отец был злодей, а детки невинны.  
Другой.  
Яблоко от яблони недалеко падает.

Такое эмоциональное двухголосие открыто Пушкиным не по материалам «Истории государства Российского», где о нем ничего не говорится. Оно означает, что Пушкин уже усвоил представление о противоречивости народного сознания, о сосуществовании в нем одновременно милосердия и жестокости. Такое представление объясняет появление у Пушкина настойчивого интереса к востанию «Стеньки Разина» и его намерение опубликовать три песни, среди которых были им самим сочиненные. Современное содержание российской истории, то есть спонтанные проявления народного недовольства, подкрепило те наблюдения, которых смысл он выразил уже в «Борисе Годунове».

Я не привожу откликов Пушкина на «беспорядки» 1831 года, поскольку они важны не столько содержанием, сколько отношением Пушкина к ним. Они заставили Пушкина снова задуматься над природой народного бунта, тех «беспорядков», которыми сопровождалась эпидемия холеры 1831 года.

Характерно для общественных настроений того времени ответное письмо П. Осиповой на сообщение Пушкина об этом бунте и сопровождающих его «ужасах»: «И мы слышали, увы! о волнениях военных поселений... Вы правы, говоря, что они не нужны. Но пока бравый Николай будет держаться военщины в правлении, — все пойдет из огня да в полымя — вероятно, он не читал внимательно или вовсе не читал историю Византийской империи Сегюра и кой-кого другого, кто писал о причинах падения Восточной Римской Империи»<sup>7</sup>.

Столь пронизательные слова Осиповой интересны еще и потому, что она, по-видимому, рассчитывала на полное понимание и даже, может быть, на сочувствие Пушкина.

Ю. Оксман начинает свою разработку идеологических источников «Капитанской дочки» с изложения сообщений о бунтах, холерном и в военных поселениях. Он приводит, в частности, письмо к Пушкину Н. Коншина, правителя дел Новгородской секретной следственной комиссии: «Я теперь как будто за тысячу по крайней мере лет назад, мой любезнейший Александр Сергеевич <...> Кровавые сцены самого темного невежества перед глазами

нашими перечитываются, сверяются и уличаются. Как свиреп в своем ожесточении народ русский! Жалеют и истязают; величают вашими высокоблагородиями и бьют дубинами, — и это все вместе. Черт возьми, это ни на что не похоже! Народ наш считаю умным, но здесь не видно ни искры здравого смысла»<sup>8</sup>.

Вот это сочетание жестокости и благодушия всего больше взволновало Пушкина как итог его, по-видимому, очень важных соображений. То, как эти соображения отлились в художественную форму, видно прежде всего в «Дубровском»:

«“Постой, — сказал Дубровский Архипу, — кажется, второпях я запер двери в переднюю, поди скорей отопри их”. Архип побежал в сени — двери были отперты, Архип запер их на ключ, при молвя вполголоса: “Как не так, отопри!” и возвратился к Дубровскому». Сцена пожара, в котором сгорают приказные, завершается следующим эпизодом: «В сию минуту новое явление привлекло его внимание; кошка бегала по кровле пылающего сарая, недоумевая, куда прыгнуть, — со всех сторон окружало ее пламя. Бедное животное жалким мяуканьем призывало на помощь. Мальчишки помирали со смеху, смотря на ее отчаяние. “Чему смеетесь, бесенята, — сказал им сердито кузнец. — Бога вы не боитесь: божия тварь погибает, а вы сдуру радуетесь!” — и, поставя лестницу на загоревшуюся кровлю, он полез за кошкою. Она поняла его намерение и с видом торопливой благодарности уцепилась за его рукав. Полуобгорелый кузнец с своей добычей полез вниз».

По-видимому, это удивительное сочетание жестокости и милосердия должно было, по замыслу автора, отразить какие-то неизведанные глубины народного характера, противоречивость его проявлений и их непредсказуемость. Однако как тип, как воплощение сложности народного характера Архип, может быть, способствовал переключению интереса Пушкина от официальной истории Суворова на преданную по приказу Екатерины II «вечному забвению и глубокому молчанию»<sup>9</sup> историю Пугачева.

Именно интерес Пушкина к различным формам проявления народного гнева внушил ему намерение перевести «Песни западных славян» и привести в «Современнике» два отрывка из «Истории русов». Как историк социального протеста народной массы, занявшись пугачевским бунтом, Пушкин ищет однородных явлений в других славянских странах и находит их у Мериме!

Почему-то никто из исследователей не задумался над тем, по какой причине, собственно, Пушкин назвал свое стихотворное переложение материалов из книги Мериме — «Песни западных славян»? Ведь естественнее было назвать их «Песнями южных славян» — если следовать географии. Предполагаю, что Пушкин назвал их западными для того, чтобы противопоставить их нормы поведения славянам восточным, то есть русским. Противопостав-

ление это распространяется и на другое славянское племя — на поляков. А для того, чтобы показать, в чем разница между славянами восточными и западными, Пушкин взял из «Истории русов» пример неумеренной жестокости, а именно «Казнь Острианицы». Автор так пишет об этой казни: «Казнь она была еще первая в мире и в своем роде, и неслыханная в человечестве по лютости своей и коварству, и потомство едва ли поверит сему событию, ибо никакому дикому и самому свирепому японцу не придет в голову ее изобретение; а произведение в действие устало бы самых зверей и чудовищ». Я не привожу полное описание этой казни, но отмечу, что самое зверское издевательство над женами казненных цензура «Современника» не пропустила.

Вот эту жестокость без малейшей попытки к милосердию Пушкин показал в тех стихах, в которых он вывел «западных» славян.

Только Н. Измайлов заметил связь между «Историей Пугачевского бунта» и «Песнями западных славян»: «Пушкин не мог не сопоставлять прославленную в песнях национально-освободительную борьбу сербов с крестьянской борьбой под руководством Емельяна Пугачева...»<sup>10</sup>

В книге Мериме «La Guzla» «Пушкину открылся особый мир, особый уклад жизни, особая своеобразная психология народа, живущего вне европейской цивилизации XIX века, хотя и в пределах Европы»<sup>11</sup>.

В «Песнях западных славян» показаны примеры невероятной жестокости. В «Видении короля»:

Бусурмане на короля наскочили,  
До нага всего его раздели,  
Атаганом ему кожу вспороли,  
Стали драть руками и зубами,  
Обнажили мясо и жилы,  
И до самых костей ободрали,  
И одели кожей Радивоя.

Вся эта отвратительная сцена дана как «видение» короля, как предвестие его гибели.

В песне о Янко Марнавиче рассказывается о смерти нечаянного братоубийцы, в песне о «Битве у Зеницы-Великой» — о гибели сербского ополчения, преданного «изменниками далматами».

В песне «Федор и Елена» Федор убивает свою жену и только после смерти убеждается в ее невинности.

Песня о гайдуке Хризиче завершается смертью Хризича и его сыновей, но и после смерти

Головы враги у них отсекли  
И на колья свои насадили, —  
А и тут глядеть на них не смели,  
Так им страшен был Хризич с сыновьями.

И, конечно, поразительна своим героически-этическим тоном «Похоронная песня Иакинфа Маглановича», где господствует твердая уверенность в неизбежной встрече героев после смерти, а жизнь воспринимается только как подготовка к битвам с самого раннего детства:

Умный мальчик у меня;  
Уж владеет атаганом  
И стреляет из ружья.

Эти нравы и характеры, так похожие на пугачевские, остались не замеченными современной критикой, в том числе и Белинским, не понявшим их смысла. И тут несомненная заслуга их верной оценки принадлежит Достоевскому в его Пушкинской речи.

Пугачев у Пушкина, мирволящий Гриневу во всех его просьбах и матримониальных заботах, простым мановением руки отправляет на казнь своих супостатов — дворян. Такое сочетание милосердия и жестокости в русском человеке было непонятно современникам и явилось художественно-психологическим открытием Пушкина. По мнению Ю. Оксмана, Пушкин «...уже во время своей поездки в Заволжье, Оренбург и Уральск именно в фольклоре нашел недостававший ему материал для понимания Пугачева как подлинного вождя крестьянского движения и свойств его характера как типических положительных черт русского человека»<sup>12</sup>. Разумеется, Оксман был прав, когда писал о фольклорном, то есть народном, представлении о Пугачеве, на котором Пушкин построил свой образ Пугачева. Но для того, чтобы сделать Пугачева в романе живым, Пушкин-поэт пришел на помощь Пушкину-романисту. И дело вовсе не в «положительных чертах русского человека», о которых с невольным увлечением пишет Оксман, а в том сочетании жестокости и милосердия, которое проявилось в одном эпизоде «Дубровского», а в «Капитанской дочке» стало нравственным содержанием поведения главного героя романа — Пугачева.

Это сочетание естественной, нерассуждающей жестокости и добродушного милосердия позднее отметил в «Капитанской дочке» Достоевский: «...Казаки тащут молоденького офицера на виселицу, надевают уже петлю и говорят: “Небось, небось” — и ведь действительно, может быть, ободряют бедного искренно, его молодость жалеючи. И комично, и прелестно».

Одновременно с критикой истории Полевого в 1830 году, как известно, Пушкин внимательно читает и делает для памяти выписки из Тьера, Минье и других доступных ему источников по истории Франции с 1789 по 1815 год, то есть по истории революции и империи Наполеона. Зачем Пушкин эти материалы изучал и даже конспектировал? Трудно представить себе, что он собирался писать хотя бы и компиляционную работу о революции. По цензурным условиям это было невозможно, но были и другие причины, мешавшие Пушкину писать о французской революции.

По мнению Г. Фридлендера, «Пушкин, обращаясь к истории французской революции XVIII в., ставил перед собой задачу обосновать собственную свою общественно-политическую программу, сложившуюся после поражения восстания 14 декабря. В этом состояло, думается, ядро задуманной, но не осуществленной им в 1831 г. статьи, посвященной истории Великой французской революции, главные идеи которой тесно связаны с проходящими через всю его жизнь и отраженными в хронологически близких к его замыслу очерках о французской революции заметками о русском дворянстве, его роли в прошлом и будущем развитии России (в том числе в перспективах будущей русской революции)»<sup>13</sup>.

Все соображения Пушкина о роли дворянства в русской истории, соображения, которые он приводил в полемике с Полевым, выдвигавшим купечество как создателя русской государственности, отпали, когда Пушкин занялся «Историей Пугачева», то есть ролью народа в истории государства Российского.

В отличие от Карамзина и от Полевого-историка, так и не дошедших в своих «Историях» по хронологии ни до Стеньки Разина, ни тем более до Пугачева, Пушкин ищет «формулы» русской истории не в борьбе городов или феодалов с королевской властью, а в борьбе народа, то есть крестьянства, с дворянской властью.

Попытка некоторых исследователей<sup>14</sup> обвинить Пушкина-историка в провиденциализме его построений возможна только при одном условии — если мы будем продолжать игнорировать пушкинскую «формулу» русской истории, его убеждение в том, что определяющим моментом этой истории является борьба черного народа против дворянской власти, против дворянского государства. Более того, как мы знаем из записей Проспера Баранта, Пушкин в 1837 году был убежден, согласно своему взгляду на историю России, что в ней неизбежна крестьянская революция...

В «Заметках о России» (записях, которые делались, по-видимому, еще во время пребывания Баранта в России, опубликованных лишь посмертно его зятем, бароном де Нерво) содержится рассуждение, до сих пор не привлекавшее внимание пушкинистов. Приведем сначала весьма благоприятные сведения о положении

крепостных крестьян в Российской империи, полученные от таких различных информаторов, как шеф жандармов граф А.Х. Бенкендорф и с 1810 года живший в России француз генерал Потье, Барант затем высказывает сомнения в существовании подобного социального мира между крестьянами и помещиками и фиксирует в своих заметках мнение противоположного свойства:

«Каковы настроения крепостных крестьян и вообще низших сословий общества в этих обстоятельствах? Чувствуют ли они себя несчастными и угнетенными? Зреют ли в их груди недовольство и немая ненависть? Питают ли они тайные, инстинктивные мысли о бунте и мести? Наверное нам это неизвестно. Некоторые умные люди, чье воображение чересчур спешит приблизить будущее к настоящему, объаты страхом жакерии. Это, говорят они, единственная революция, которая может грозить России. Г-н Пушкин, поэт, написал историю пугачевского бунта, где изображает этот бунт именно с такой точки зрения, и я не раз слышал от него, что при определенных условиях резня может начаться снова. Восстание, происшедшее в 1831 году в военных поселениях, относилось, бесспорно, к явлениям того же порядка. Солдаты резали самых любимых своих офицеров, на которых не имели никаких оснований жаловаться, исключительно ради того, чтобы выполнить всеобщее намерение истребить представителей высшего сословия всех до единого. Впрочем, судя по внешней стороне жизни и речам большинства здравомыслящих людей, опасность отнюдь нельзя назвать неизбежной»<sup>15</sup>.

Я не берусь настаивать на том, что Пушкин нашел «формулу» русской истории. У меня была другая цель — я хотел определить, к чему пришел Пушкин в итоге своего исследования крестьянского восстания 1773—1774 годов. Ведь смысл известного по записи в его дневнике разговора с великим князем Михаилом Павловичем о неудачном выступлении российского дворянства 14 декабря 1825 года — начиная со слов: «Что касается до tiers état» и кончая словами: «Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько ж их будет при первом новом возмущении? Не знаю, а кажется много» — на мой взгляд, трактуется неверно. Вслед за этой фразой следует ремарка Пушкина: «Говоря о старом дворянстве» и т.д. Предполагаю, что о роли дворянства 14 декабря Пушкин не решился сказать великому князю, а записал в дневнике свои собственные мысли. «Дневник», по настроению, в котором он заполнялся, должен был содержать примечательные факты и суждения самого Пушкина о событиях или действиях правительства. Запись о 14 декабря как о выступлении только дворянства очень тенденциозна и невозможна в разговоре с великим князем.

Как автор «Истории Пугачевского бунта», Пушкин неминуемо должен был пересмотреть свой взгляд на дворянство как основную силу возможного в будущем нового бунта. Г. Макогоненко полагал, что «открытая Пушкиным трагедия русского бунта не позволяла приблизиться к пониманию судьбы будущей революции. На этот вопрос ни история, ни современность ответа не давали <...> Великая крестьянская война, возглавлявшаяся Пугачевым, — это исторически оправданная и важнейшая в истории России акция народа»<sup>16</sup>.

По свидетельству Баранта, Пушкин думал о неизбежности новой крестьянской войны (жакерии) и, следовательно, в ней видел ключ к «формуле» русской истории XIX века, то есть очень к ней приблизился.

Жестокость, отмеченная Пушкиным в крестьянских бунтах, больших и малых, в Пугачевском восстании и в холерных бунтах 1831 года, заставила его посмотреть на «народ», то есть на русское крестьянство, без всякой идеализации, без всякого умиления. Пушкин понял, что «русский бунт», о котором его персонаж в «Капитанской дочке» думает, что он «бессмысленный и беспощадный», на самом деле имеет очень определенный смысл — полное уничтожение всего дворянского сословия, а следовательно, объясняет и его «беспощадность».

Когда Пушкин говорил Баранту о неизбежности «жакерии», то он основывался на опыте Пугачевского восстания, о котором писал в «Замечаниях о бунте», предназначенных лично царю: «Весь черный народ был за Пугачева <...> Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком противоположны» (9, 375).

Союз самодержавия и дворянства победил крестьянский бунт в 1773—1774 годах. Победит ли он в будущей жакерии? Как писал Макогоненко, «во взглядах Гринева много важного, основоположного — например, традиции дворянской чести. Разрушение этих традиций и страшно, и тревожно»<sup>17</sup>. В этом разрушении видел Пушкин главную опасность и предвестие возможного краха самодержавия. Таков был его подступ к «формуле» русской истории.

*Иерусалим*

2007 г.

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1949. Т. 11. С. 127. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>2</sup> Реизов Б.Г. Французская романтическая историография. Л.: Изд. ЛГУ, 1956. С. 190.



<sup>3</sup> Об этой книге см.: *Блок Г.* Пушкин в работе над историческими источниками. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1949. С. 81—89.

<sup>4</sup> Простонародные песни нынешних греков. СПб., 1825. С. XXXIII.

<sup>5</sup> *Серман И.З.* Пушкин и новая школа французских историков (Пушкин и П. де Барант) // Русская литература. 1993. № 2. С. 133—135.

<sup>6</sup> *Серман И.* Парадоксы народного сознания в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» // Russian Language Journal. Русский язык. Michigan State University. Winter 1981. Vol. XXXV. № 120. P. 84—85.

<sup>7</sup> *Пушкин А.С.* Письма. Т. III. 1831—1833. М., 1999. С. 371.

<sup>8</sup> *Оксман Ю.Г.* Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // Пушкин А.С. Капитанская дочка. М.: Наука, 1964. С. 151.

<sup>9</sup> *Овчинников Р.В.* Следствие и суд над Е.И. Пугачевым и его сподвижниками. М.: Институт российской истории РАН, 1995. С. 187.

<sup>10</sup> *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1975. С. 233.

<sup>11</sup> Res traductoria P. 130.

<sup>12</sup> *Оксман Ю.Г.* Указ. соч. С. 194.

<sup>13</sup> *Фридендер Г.М.* Вольность и закон (Пушкин и Великая французская революция). Л., 1990. С. 173.

<sup>14</sup> См.: *Depretto С.* À propos de l'istorisme (istorizme) puoshkinien // L'universalité de Puoshkine. Paris, 2000. P. 238—247.

<sup>15</sup> *Мильчина В.* Пушкин и Барант // Россия и Франция. Дипломаты. Литераторы. Шпионы. СПб.: Гиперион, 2004. С. 442—443.

<sup>16</sup> *Макогоненко Г.П.* Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л.: Художественная литература, 1982. С. 417.

<sup>17</sup> Там же. С. 380.

## В ЗАЩИТУ «ГРАФА НУЛИНА»

Беспорный шедевр пушкинской стихотворной новеллистики «Граф Нулин» стал неожиданно в XX веке предметом глубокомысленных, а иногда и чрезмерных усилий в поисках подозреваемого в нем «второго плана».

Однако один из современников Пушкина уловил в поэме всеопределяющую грустную ноту, не замечаемую среди блесков остроумия и шутливости, какими поэма наполнена.

Эту пушкинскую тему первым отметил Белинский, правда, в частном письме, а не в журнальной публикации. 21 июня 1837 года он писал из Петербурга К.С. Аксакову: «Что за поэт этот Пушкин! Я с наслаждением и несколько раз перечел его — что бы ты думал — его “Графа Нулина”. Не говоря о верности изображений, волшебной живости рассказа, удивительном остроумии, он и в этой шутке, в этой карикатуре не изменяет своему характеру, который составляет грустное чувство<sup>1</sup>:

Кто долго жил в глуши печальной,  
Друзья, тот, верно, знает сам,  
Как сильно колокольчик дальный  
Порой волнует сердце нам.  
Не друг ли едет запоздалый,  
Товарищ юности удалой?..  
Уж не она ли?.. Боже мой!  
Вот ближе, ближе... сердце бьется...  
Но мимо, мимо звук несется,  
Слабей... и смолкнул за горой<sup>2</sup>.

В этом обращении к «друзьям», далеким, но все же близким, в этом упоминании о «запоздалом» друге как бы прорывается сквозь прозу быта и легковесность героев поэмы серьезная, почти трагическая тема одиночества и несвободы.

Эта лирическая тема пронизана тем чувством грусти-уныния, которое Пушкин считал особенным свойством национального характера и всей русской поэзии («От ямщика до первого поэта мы все поем уныло...»).

Поэма построена на авторском, прямо высказанном отношении к событиям и людям, в поэме изображенным. Вся скука деревенской жизни, вся ее ежедневная проза с подробным пере-

числением того, что можно увидеть на грязном дворе: «Три утки полоскались в луже» и т.д. — все это, как ни странно, сосредоточено на любимом пушкинском времени года — осени.

Обычно, когда говорят о лирической ноте в поэме, то приводят действительно почти трагически звучащие строки: «Кто долго жил в глуши печальной...». Но ведь эта лирическая нота, эта печаль узника «глуши» звучит с особенной силой в перечислении того багажа, с которым едет из Парижа граф Нулин. Ведь все, что он везет с собой, и самая возможность это везти из источника новейших мод и идей представляется михайловскому узнику прельстительной и недостижимой. Как это ни удивительно, но никто из исследователей такой веселой поэмы не задумался над горестным положением сосланного без определенного срока и без надежд на его сокращение бесправного узника.

Зная неистребимую, так и не удовлетворенную тягу Пушкина к центрам современной цивилизации — Парижу и Лондону, можно понять, с какой завистью он сообщает о том, что Нулин везет нашумевшую брошюру Гизо, альбом политических карикатур, новый роман Вальтер-Скотта, последнюю песенку Беранже, *bons-mots* парижского двора... Все, что недоступно, или почти недоступно, ему самому.

Реплика графа Нулина — «Как можно жить в ее (России) снегах» — так созвучна переживаниям самого Пушкина в Михайловском, его нечастым, но выразительным замечаниям в письмах «скучно», «душно»; его мечтам о том, что Александр позволит ему «выбрать себе сторону по сердцу», «...черт возьми это отечество...» На этом фоне разговор о парижских театрах, о том, что недоступно, но о чем все-таки мечтается, и забавляет, и ранит автора:

А что театр? — О! Сиротеет,  
 С'est bien mauvais, ça fait pitie.  
 Тальма совсем оглох, слабеет,  
 И мамзель Марс — увь! стареет...  
 Зато Потье, le grand Potier!  
 Он славу прежнюю в народе  
 Доныне поддержал один. (4, 241)

Вот эта лирическая нота — тоска по свободе, мечты о Париже как о чем-то несбыточном — видимо, внушила исследователям стремление найти за очевидным нечто вроде второго плана. Его искали уже и критики 1920-х годов.

Гершензон, инициатор философского толкования поэмы, был осторожен и только предположил, что «Пушкин одел свою мысль

в жанровую и шутовскую одежду, мастерски сшитую, но ведь одежда есть только одежда, *прикрытие*, и ничего больше...»<sup>3</sup> Далее он не пошел, высказав не очень убедительное предположение об исторической мысли Пушкина, скрытой за внешним сюжетом поэмы.

Гуковский увидел в «Графе Нулине» «историческое произведение о современности и изображение обывденных и вовсе не свободолюбивых людей, обывателей, российских дворян, которые и составляют реальное большинство благородного сословия и, увы, реальную политическую силу»<sup>4</sup>.

Сидяков считал, что «совпадая в основном с изображенным в романе (речь идет о «Евгении Онегине». — И.С.) бытовым фоном, на который проецируются судьбы главных героев, среда, воспроизведенная в “Графе Нулине”, противостоит автору, предопределяя иронический и сатирический контекст поэмы в целом»<sup>5</sup>. В смысле бытовом и, может быть, идеологическом такое противопоставление в поэме есть. Но оно полушутливо-полусерьезно снимается общим, в конечном счете, интересом «героев» и «автора» к веяниям парижской, заграничной, свободной жизни. «Автор» как бы сквозь слезы смеется над их болтовней о парижских театрах, о которых он даже мечтать не смеет...

Один из новейших исследователей поэмы, Есипов, вслед за Гершензоном писал, что «представление о поэме как о произведении, лишенном серьезной проблематики, не соответствует истине»<sup>6</sup>. Сопоставляя «Графа Нулина» с поэмой Байрона «Беппо», которой Пушкин, как утверждает Есипов, подражал «в разработке характеров героев и построении сюжета», Есипов цитирует Байрона:

## XVII

Мы знаем, добродетель Дездемоны  
От клеветы бедняжку не спасла.  
До наших дней от Рима до Вероны  
Случаются подобные дела.  
Но изменились нравы и законы...<sup>7</sup>

И приходит к выводу, что «именно здесь очерчена творческая задача: показать, как изменились общественные представления о морали по сравнению с представлениями Шекспира»<sup>8</sup>.

Соглашаясь с тем, что «авторская ирония по поводу супружеской верности Натальи Павловны звучит здесь столь явно, что извлекать от необходимости что-либо комментировать»<sup>9</sup>, Есипов ищет глубинного смысла поэмы в другом. По его мнению, «Пушкин не против европейского просвещения, он против его поверх-

ностного, неорганичного для России восприятия. Таким пустым, поверхностным потребителем всего европейского предстает в поэме граф Нулин с первых строк знакомства с ним»<sup>10</sup>.

И окончательный вывод об обоих героях поэмы: «Наталья Павловна и граф Нулин неподлинны: они лишь копируют в своем поведении чужие образцы, в том числе и байроновские, именно в этом их истинная пародийность. <...> Герои “Графа Нулина”, как и их человеческие пороки, являющиеся объектами авторской иронии, следствие неадекватности восприятия плодов европейского просвещения в России»<sup>11</sup>.

Б.М. Гаспаров соглашается с Гуковским «в том смысле, что “Граф Нулин”, конечно же, не является простой аллегорией каких-либо исторических или политических идей; первый план поэмы, ее прямой смысл имеет свое собственное полноценное значение»<sup>12</sup>. Однако, «соглашаясь» снисходительно с Гуковским, вслед за этим вежливым согласием Гаспаров с ним спорит, утверждая наличие в поэме «второго смыслового плана», который «возникает в качестве напряжения, существующего между рассказанной в поэме историей, вполне реальной в ее гротескном правдоподобию, и тем символическим потенциалом, который заключен в ее образах и положениях»<sup>13</sup>. Итак, в поэме помимо ее прямого смысла существует какое-то особенное «напряжение» и «символический потенциал», позволяющий Б.М. Гаспарову свободно расправиться с «прямым смыслом» поэмы. Почему-то этот прямой смысл ему очень не нравится.

Оказывается, что в поэме многократно — и с неизменной пародийностью — реализуется в связи с образом ее главного героя мотив «зверя»<sup>14</sup>:

Себя казать, как чудный *зверь*,  
В Петрополь едет он теперь. (4, 240)

Другое уподобление «зверю» Б.М. Гаспаров видит в том, что крадущийся в спальню героини граф сравнивается с котом.

Затем используются угрозы мужа графу:

Он говорил, что граф дурак,  
Молокосос; что если так,  
То графа он визжать заставит,  
Что псами он его затравит. (4, 248)

И тут следует удивительная цепь сопоставлений, создающая действительно немислимое «напряжение» в сознании исследова-

теля, а не Пушкина: «Эта ситуация ассоциирует Нулина с еще одним “зверем” — зайцем. (Напомним в этой связи о роли зайца в событиях, послуживших предысторией создания поэмы; вспомним также о желании Пушкина превратиться в борзую, чтобы застрелить зайца, перебежавшего ему дорогу в 1833 году.) В обоих случаях “зверя” обращают в бегство собаки. Данная ситуация, в ее проекции на образ нашествия мифологического “зверя”, заставляет вспомнить знаменитую басню Крылова 1812 года “Волк на псарне”, в которой изгнание Наполеона из России изображалось в образах травли волка»<sup>15</sup>.

По мнению Гаспарова, граф Нулин являет собой inferнальную фигуру. Как же доказывается его inferнальность? В перечисление того, что везет с собой граф Нулин, входит «ужасная книжонка Гизота». Ей дается такое объяснение: «“Ужасной книжонкой” иронически названы сочинения Гизо, доказывавшего историческую неизбежность падения монархии и установления республиканской формы правления; этот насмешливый эпитет в буквальном своем применении придает данному атрибуту графа Нулина *инфернальный отголосок*»<sup>16</sup>. Но кто же собирается применять буквально иронический эпитет «ужасный»? Inferнальность вкладывается в этот эпитет исследователем, и делается это с вполне очевидным расчетом — усилить необходимое «напряжение» и дать окончательное объяснение «символического потенциала» поэмы: «Итак, образ заглавного героя поэмы несет в себе множество черт, имеющих на поверхности чисто комический и сниженно-бытоописательный характер; однако внутренняя форма всех этих бытовых клише, совершенно стершаяся в повседневном их употреблении, с замечательной последовательностью проецирует “явление” графа Нулина в план апокалипсических символов. В этой проекции Нулин предстает в облике Антихриста, “чудного зверя”, который неожиданно является из Парижа (“нового Вавилона”), вооруженный inferнальными атрибутами: богохульной песней, насмехающейся над Богом, “ужасной книгой”, провозглашающей падение “священной власти” монарха. Сама парадоксальность этого вторичного смысла, несоответствие комическому внешнему облику ситуации может быть понята как часть мимикрии Сатаны, истинная личина которого открывается только умеющим читать скрытые “знаки”; эти расставленные скрытые знаки пародийно соответствуют тому напряженному поиску апокалипсических “знамений”, который был характерен для умонастроения русского общества в 1812 году»<sup>17</sup>.

Далее идет речь о символическом потенциале героини поэмы и ее имени: «Поэма “Граф Нулин” по времени своего написания

занимала как бы промежуточное положение между двумя периодами пушкинского творчества, в которых имя “Наталья” выступало в различных стилистических и ассоциативных модусах — простонародно-почвенническом и сакральном. Можно полагать, что в имени героини поэмы контаминируются оба этих смысловых плана. Такому предположению соответствует тот факт, что автор, в сущности, дает своей героине два имени:

К несчастью, героиня наша...  
 (Ах! Я забыл ей имя дать.  
 Муж просто звал ее Наташа,  
 Но мы — мы будем называть:  
 Наталья Павловна). (4, 238)

Бытовой облик Нулина как “щеголя” заключал в себе черты апокалипсического “зверя”; подобно этому, бытовой, простонародно-деревенский характер героини скрывает в себе мифологический подтекст. В своей встрече с графом Наташа/Наталья Павловна олицетворяет не только “Русь” в почвенническом и бытовом значении этого знака (то есть укорененность “здоровых традиций”, торжествующих над сюжетной логикой любовной интриги), но и “святую Русь” в ее противостоянии нашествию “зверя”<sup>18</sup>.

Беспристрастный читатель может только удивляться выстроенному на основании воображаемого «символического потенциала» другому сюжету и, в сущности, другой поэме. Завязка сюжета пушкинской поэмы проста и несомненно восходит к водевилям и комедиям его любимца, Хмельницкого, — в дороге ломается коляска, и герой попадает в незнакомую ему усадьбу, где и развиваются любовные отношения.

Никто из предшественников Гаспарова в изучении «Графа Нулина» не обращал внимания на фарсово-комическую, водевильную природу этой поэмы. Может быть потому, что о юморе говорить серьезно очень трудно, мы к этому не приучены. И когда говорим о «Недоросле» Фонвизина, заставлявшем смеяться не только современников, но и потомство, предпочитаем говорить о Стародуме с компанией, а не о Простаковых...

Как верно заметил Е.Г. Эткинд, «в стихах Пушкина над смысловой преобладает информация “избыточная”: слова, говоря о самих себе, еще и навязываются читателю, требуют его реакции на то, что они “презренная проза”, ждут его улыбки. И эта внесмысловая “избыточность” слов, эта игра становится особенно ощутимой на крутых переходах от одного стиля к другому. Только что была простая, подчеркнуто обыденная разговорная речь, и вдруг слог меняется...» Привожу полностью весь отрывок, о котором идет речь:

В последних числах сентября  
 (Презренной прозой говоря)  
 В деревне скучно: грязь, ненастье,  
 Осенний ветер, мелкий снег,  
 Да вой волков; но то-то счастье  
 Охотнику! Не зная нег,  
 В отъезде поле он гарцует,  
 Везде находит свой ночлег,  
 Бранится, мокнет и пирует  
 Опустошительный набег. (4, 237—238)

И далее следует стилистический комментарий Е.Г. Эткинда: «...“Не зная нег, в отъезде поле он гарцует...” Появляются: и деепричастный оборот, и высокое слово “нега” в еще более возвышающем его множественном числе <...> — здесь оно выступает в качестве поэтического синонима для понятия “удобство”, “комфорт” — и, наконец, бесспорно старинное и поэтому возвышенно-поэтическое сочетание “пирует опустошительный набег”»<sup>19</sup>.

Тонкая игра смыслами, удивительная смелость сочетания разностильных слов — вот то поэтическое совершенство, которое Б.М. Гаспаров презрительно называет «клише».

Конечно, как говаривал еще Третьяковский, литературные споры не решаются большинством голосов, и каждый может быть «рад своему дебошу», как заявлял один из персонажей Островского.

И все же хочется защитить Пушкина от inferнальных увлечений, поскольку сам-то поэт защититься не может...

<sup>1</sup> *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. М., 1956. Т. XI. С. 132—133.

<sup>2</sup> *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 4. С. 239. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>3</sup> *Гершензон М.* Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 44.

<sup>4</sup> *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 80.

<sup>5</sup> *Сидяков Л.С.* «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин» (К эволюции пушкинского стихотворного повествования) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. С.14.

<sup>6</sup> *Есинов В.М.* О замысле «Графа Нулина» // Московский пушкинист. П. М., 1996. С. 7.

<sup>7</sup> Там же. С. 14.

<sup>8</sup> Там же. С. 15.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. С. 21.



<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина. СПб., 1999. С. 260.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С. 261.

<sup>15</sup> Там же. С. 261—262.

<sup>16</sup> Там же. С. 262.

<sup>17</sup> Там же. С. 262—263.

<sup>18</sup> Там же. С. 265—266.

<sup>19</sup> *Эткинд Е.Г.* О «презренной прозе» // Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 227.

## ТЕМА ЗЛА В «МЕДНОМ ВСАДНИКЕ»

Внимательное прочтение «Медного всадника» позволяет обнаружить в поэме повторяющееся понятие, которое в ходе сюжета превращается в словесную тему и оказывается организующим ее началом<sup>1</sup>.

Уже во «Вступлении» к поэме в «думах», то есть в замыслах Петра, появляется, казалось бы, случайно, тема зла:

Здесь будет город заложен  
**Назло надменному соседу...**<sup>2</sup>

Можно было бы подумать, что выражение «назло» имеет частное значение, если бы не повторное появление этого понятия («зло») в иной грамматической форме в концовке «Вступления»:

Вражду и плен старинный свой  
Пусть волны финские забудут  
И тщетной **злобою** не будут  
*Тревожить вечный сон Петра!* (137)

В этих строках зло не только получило иную форму: оно от «надменного соседа», из мира геополитики, как сказали бы в наше время, перенесено в мир природы. Носителем неухающей *злобы* становятся финские «волны», то есть море, стихия, неукротимая и неподвластная государству и вообще человеческой власти.

Вновь вариация на тему зла появляется в тот момент, когда наводнение уже становится бедствием:

Осада! Приступ! **Злые волны,**  
*Как воры, лезут в окна.* (140)

Это те самые *финские волны*, к которым обращается поэт во «Вступлении». Теперь их *злоба* заявляет о себе катастрофическими размерами наводнения. И как бедствие грандиозной силы воспринимают наводнение в поэме все, от царя:

В тот грозный год  
Покойный царь еще Россией  
Со славой правил. На балкон,

Печален, смутен вышел он  
И молвил: «С Божией стихией  
Царям не совладать». Он сел  
И в думе, скорбными очами  
*На злое бедствие глядел* (141)

до подданных, то есть народа:

*Народ*  
*Зрит Божий гнев и казни ждет* (141), —

может быть, по аналогии с казнями египетскими?

Но основной персонаж поэмы, Евгений, не разделяет общего отклика на бедствие, он видит в нем только действие какой-то злой силы, в нем нет того набожного смирения, которое объединяет царя и народ:

Его **отчаянные** взоры  
На край один наведены  
Недвижно были. Словно горы  
Из возмущенной глубины,  
*Вставали волны там и злились...* (142)

*Отчаяние* Евгения говорит о какой-то особенной причине его взгляда на наводнение. Сила и свирепость наводнения, тяжесть им совершенных в городе разрушений невольно заставляют предположить в этой злобе волю, то есть ее персонифицировать, и в этом, негуманистическом смысле «очеловечить»:

Но вот, насытись разрушеньем  
И наглым буйством утомясь,  
Нева обратно повлеклась,  
Своим любуясь возмущеньем  
И покидая с небреженьем  
Свою добычу. Так **злодей**  
С свирепой шайкою своей  
В село ворвавшись, ломит, режет,  
Крушит и грабит; вопли, скрежет.  
*Насилье, брань, тревога, вой!* (143)

Отвлекаясь от этого развернутого сравнения (я его цитирую не до конца), поэт возвращается к главной словесной теме:

Но, торжеством победы полны,  
*Еще кипели злобно волны...* (143)

И только один раз в поэме стихия зла действительно овладевает и человеком — в тот момент, когда Евгений бросает свой вызов, свою угрозу статуе Петра:

«Добро, строитель чудотворный! —  
Шепнул он, **злобно** задрожав, —  
Ужо тебе!» (148)

Но вызов этот так слаб, так ничтожен — ведь Евгений его *шепчет*, не решаясь высказать громко. И в последний раз появляется тема зла в воспоминаниях Евгения:

Он узнал  
И место, где потоп играл,  
Где волны хищные толпились,  
*Бунтуя злобно* вокруг него... (147)

Оживление, метафорическое «очеловечивание» всех сил, участвующих в наводнении, последовательно осуществлено в поэме.

*Ветер* печально *воет*, Нева *гневна*; в другом месте — ветер *дышит*, дождь стучит в окно *сердито*.

Эта антропоморфизация с особенной силой сказалась в изображении «поступков» Невы. В начале первой части «Нева металась, как больной...» В кульминацию наводнения Нева

И вдруг, как **зверь** остервенясь,  
*На город* кинулась. (140)

Нева и союзные ей силы природы показаны как живые враги города. Все они служат *злу*, той стихии, которая хочет разрушить или затопить город.

Однажды употребленное Пушкиным понятие *потоп* тоже дано в неожиданном оживлении. Евгений вспоминает «... место, где потоп **играл**».

Такое парадоксальное сочетание удивительно. Ведь с *потопом* связаны самые различные ассоциации, вплоть до библейских, но не представление об «игре».

Давно установлено, что, разрабатывая поэтически образ Петра в «Полтаве», Пушкин воспользовался некоторыми элементами ломоносовского поэтического стиля, его тропикой<sup>3</sup>.

Некоторые наблюдения мне удалось прибавить к тому, что сделали мои предшественники в этом увлекательном сопоставлении двух поэтов. Я обратил внимание на сложность воспроизведения у Пушкина в «Полтаве» самых смелых ломоносовских обра-

зов: «...к Ломоносову восходит и самый, может быть, неожиданный из пушкинских эпитетов, употребленный в таком сочетании смыслов, которое уводит за пределы привычного для пушкинской поэзии до “Полтавы” словоупотребления:

И он промчался пред полками  
Могущ и радостен как бой.

Вне контекста ломоносовской батальной поэзии, вне ломоносовского поэтического восприятия Полтавской битвы этот “радостный бой” не может быть правильно понят... Ломоносов, вспоминая год рождения Елизаветы Петровны, первый применил этот эпитет, выразительный в сочетании с битвой:

Тогда от радостной Полтавы  
Победы русской гром гремел,  
Тогда не мог Петровой славы  
Вместить вселенная предел...  
(«Ода на день рождения Елисаветы Петровны», 1746)<sup>4</sup>.

Как мы знаем, ода и одический стиль привлекли внимание Пушкина после того, как в 1825 году он прочел статью Кюхельбекера «Разбор поэмы князя Шихматова Петр Великий»<sup>5</sup>. Прочел и не согласился, о чем написал в начале декабря Кюхельбекеру: «Ты видишь, мой милый, что я с тобою откровенен по-прежнему и уверен, что этим тебя не рассержу, — но вот чем тебя рассержу: князь Шихматов, несмотря на твой разбор и смотря на твой разбор, бездушный, холодный, надутый, скучный пустомеля... ай. Ай. Больше не буду! Не бей меня!» (X, 191).

А в четвертой главе «Евгения Онегина» Пушкин отвел две строфы (XXXII—XXXIII) полемике с Кюхельбекером по поводу более ранней его статьи, сосредоточившись на проблеме оды и одического стиля. Вся эта глава «Онегина» написана в Михайловском, когда Пушкин уже прочел и статью Кюхельбекера о Шихматове. В ней Пушкин не согласился с общей высокой оценкой поэтических достоинств поэмы Шихматова, но, как я предполагаю, обратил внимание на ту убежденность, с которой Кюхельбекер сближает поэму Шихматова с одами Ломоносова: «Он (Шихматов. — И.С.) свое лиро-эпическое творение создал по образцу не “Илиады” Гомеровою, а похвальных од Ломоносова»<sup>6</sup>. И в заключении своей статьи Кюхельбекер так характеризует стилистику Шихматова: «После Ломоносова и Кострова никто счастливее князя Шихматова не умел слить в одно целое наречие церковное и гражданское: переливы неприметны; славянские речения почти

всегда употреблены с большой осторожностью и разборчивостью; в последние 25 лет, конечно, мы отвыкли от некоторых, но в этом напрасно кто вздумал бы винить нашего автора»<sup>7</sup>.

Свое отношение к Шихматову Кюхельбекер не менял. В 1832 году в дневнике он пишет «отличные два стихотворца Шихматов и Пушкин», и далее идет критика Полтавского сражения в поэмах обоих авторов: «У нас отличные два стихотворца, Шихматов и Пушкин, прославляли это сражение, но не изобразили, ибо то, что у них говорится о Полтавском сражении, можно приноровить и к Лейпцигскому, и к Бородинскому, и к сражению под Остроленкою, стоит только переменить имена собственные»<sup>8</sup>.

Пушкин не знал этого суждения В. Кюхельбекера, но, как я писал в 1971 году: «обращаясь к исторической теме в “Полтаве”, Пушкин извлек из традиций русской поэзии то, что в наибольшей степени соответствовало его собственному подходу к истории. Статья Кюхельбекера о Шихматове могла подсказать ему, что современная поэма об эпохе Петра Великого может быть построена на художественно переосмысленном опыте русской оды XVIII века, и в первую очередь, — оды ломоносовской»<sup>9</sup>.

Думаю, что, обратившись не к историческому, а к философско-поэтическому переосмыслению петровской темы, Пушкин вспомнил статью Кюхельбекера о ломоносовских одах как источнике образности в поэме Шихматова и попытался построить свою поэму не по рецепту Кюхельбекера, но с учетом его суждений и особенно тех обширных цитат из поэмы Шихматова, которые приводит Кюхельбекер. И здесь в изображении враждебных Петру социальных и природных сил Пушкина могла поразить настойчивость, с которой Шихматов разрабатывает все виды вражды как тему *злобы, зла*. Вот несколько примеров из описания стрелецкого бунта в поэме Шихматова, которые приведены (в контексте, а не отдельно) у Кюхельбекера:

*Стрельцы, снедаясь злобы ядом,*  
 .....  
**Злодеи**, хищностью влекомы,  
 .....  
 Трикраты ночь завесой черной  
 Скрывала зрелища **злодейств**;  
 Но не смирялся бунт **злосердной**...  
 .....  
 Умолкла **злоба** во врагах<sup>10</sup>.

Шихматов такое настойчивое утверждение темы *злобы* не сам изобрел — он следует в этом Ломоносову, у которого эта тема раз-

работана очень подробно именно в поэме «Петр Великий», а до этого в переложениях псалмов.

Тут необходимо небольшое отступление, чтобы объяснить, какое значение тема *зла* имела для Ломоносова и вообще для XVIII века. Философия оптимизма, как ее изложил Лейбниц и как ее понимал Ломоносов, господствовала в европейском Просвещении в первой половине XVIII века<sup>11</sup>. Против философии оптимизма выступали апологеты христианской ортодоксии и убежденные материалисты, такие как Дидро. Атакуемый с двух сторон, оптимизм, однако, уверенно защищал свои позиции еще в первой половине 1750-х годов.

Всеобщий пересмотр философских основ оптимизма начался после 1755 года. Во главе его противников оказался ранее упорный сторонник Попа, а теперь его неумолимый критик Вольтер в своей поэме «О гибели Лиссабона, или Проверка аксиомы “все — благо”» (1756).

Поэма Вольтера нашла много противников. Среди них с наибольшей страстностью выступал как сторонник убеждения в конечном торжестве блага и предопределенности такого разрешения жизненных противоречий постоянный антагонист Вольтера — Жан-Жак Руссо. Их полемическая переписка, широко известная всей читающей Европе, — нет сомнений, что знал ее и Ломоносов, — через несколько лет появилась и в русском переводе. Возможно, что Ломоносов знал ее и раньше. В 1762 году Рейхель в своем журнале «Собрание лучших сочинений» (1762. Ч. IV. С. 237—273) поместил со своими сочувственными примечаниями перевод полемического письма Руссо с возражениями против основной идеи поэмы Вольтера. Можно думать, что Ломоносов, внимательно следивший за творчеством Вольтера (стихи последнего «Фридрих II» Ломоносов перевел чуть ли не через месяц после их появления в списках), был знаком и с поэмой Вольтера, и с откликами на нее.

Ломоносов иначе, чем Вольтер, откликнулся на лиссабонское землетрясение. Он нашел научное объяснение землетрясений как закономерного явления, вытекающего из геологической структуры Земли, и тем самым сделал ненужным и беспочвенным самый спор между сторонниками и противниками философии оптимизма.

Однако поставленная Вольтером проблема зла, как показало дальнейшее ее развитие в учениях немецкой идеалистической философии и позднее в романтической литературе, стала одной из центральных философских проблем века.

Решение частного вопроса о детерминизме зла в природе (происхождение землетрясений) не избавляло Ломоносова от необходимости дать ответ и на вопрос о роли зла в человеческом обще-

стве и в истории. Семилетняя война, в ходе которой все неприглядные стороны дворянско-бюрократической империи в России обнаружались с небывалой до того ясностью и очевидностью, направила внимание Ломоносова на поиски конкретных причин слабости и несовершенства абсолютистского строя.

Апофеозом истинного государственного деятеля, заслуженно пользующегося славой «героя», славой великого деятеля истории, является поэма Ломоносова о Петре<sup>12</sup>. Здесь уже нет одического «обожествления» Петра, хотя его «труды» «превыше человека», то есть превышают обычные человеческие силы, но в нем для Ломоносова воплотился идеал государя, идеал просвещенного правителя:

Да на его пример и на дела велики  
Смотря весь смертный род, смотря земны владыки.

Исторический подвиг Петра — это борьба со злом в его конкретных, исторически возникших формах. По Ломоносову, Петр «от самых нежных лет со *злостью* вел войну», то есть с невежеством и реакцией, он победил («смирил злодеев внутрь») стрельцов и победил внешних врагов.

Тема конкретного зла реализована в поэме в картине стрелецкого бунта, которая изложена словами самого Петра. Эта тема проходит лейтмотивом через весь пространственный рассказ-монолог Петра:

Измена с **злостью** на жизнь мою сложась,  
В завесу святости притворной обвилась,  
Противников добру крепила **злы** советы...

*Познав такую **злость** отвечивал святитель...*

В надежде достигнуть своих желаний **злых**...

Без сна был **злостный** скоп, не затворяя ока,  
Лишь спит незлобие, не зная близко рока...

Наруж выходит, что умыслила София  
И что советники ее велели **злыя**...



Увидев из своих чертогов то София,  
 Что пресекаются ее коварства злыя...

.....  
*И брата и меня злодеям показала...*<sup>13</sup>

И далее через все перипетии стрелецкого бунта, подробно изложенные в рассказе Петра, проходит тема зла, выраженная в различных производных от этой основы (*зло*) словах: *злость, злодейский, злодейственный, злобный* и т.д.

«Злу» во всех его видах противостоит в поэме «слава» в ее тоже конкретных проявлениях: то это «истинная» слава Петра, то «вечная слава» русских воинов-победителей Пруссии в Семилетней войне, то слава героев осады и взятия Ореховца.

В описании боя под Ореховцем (Шлиссельбургом) Ломоносов ставит вопрос об отношении к войне, об ее оценке в свете проблемы зла. И хотя гуманист и человеколюбец в нем протестует против войны как самоистребления человека, Ломоносов — исторический поэт понимает, что войну можно оценить правильно только с точки зрения ее целей и результатов, а не с абстрактным критерием добра и зла. И войны Петра оказываются орудием прогресса и просвещения, а не средством осуществления честолюбивых планов:

*Другие в чести храм рвались чрез ту вступить,  
 Но ею он желал Россию просветить*<sup>14</sup>.

Итак, истинная «слава» в исторических своих проявлениях оказывается несовместима со «злом».

Ломоносовская поэма о Петре открывается указанием на ту главную борьбу, которую вел Петр:

От самых нежных лет со **злостью** вел войну,  
 Сквозь страхи проходя, вознес свою страну,  
*Смирил злодеев внутрь и вне поправ противных...*<sup>15</sup>

У Ломоносова понятие *злости* применяется только к человеческим делам и поступкам. Буря, в которую попал Петр на севере, описана именно как стихийное природное явление, никаких признаков *злости* поэт в ней не видит. Более того, он позволяет себе предположить, что буря должна была напугать шведов, только случайно в нее попал Петр:

Я мышлю, что тогда сокрыта в море мочь,  
 Желая отвратить набег противных прочь,

Толь страшну бурю им на пагубу воздвигла,  
 Что в плаваны Петра нечаянно постигла...<sup>16</sup>

Во время этого плавания тема *злости* возникает, когда Петр вспоминает о Романовых, сосланных на север Годуновым и там замученных:

Как праотцов его он в север заточил,  
 Во влажном месте сем, **о злоба!** уморил<sup>17</sup>.

Как сказано выше, больше половины первой песни поэмы отведено стрелецкому бунту как проявлению *злости*, *зла*. Имея в виду отмеченные исследователями «отклики» ломоносовской традиции в «Полтаве», Гуковский писал: «... вопрос заключается в том, каково содержание, каков художественный смысл этих откликов Ломоносова в пушкинской поэме, если Пушкин не мог зависеть от Ломоносова как поэта». И далее он предлагает такой ответ: «Пушкин говорит о Полтавском бое, центральном моменте и подвиге времен Петра, не языком 1709 года и не языком Ломоносова, но вводя в стилистическую характеристику своей поэтической речи колорит поэтической речи ломоносовского типа»<sup>18</sup>.

Такое определение стилистического «отклика» поэтической речи «ломоносовского типа», подтверждаемое картиной Полтавской битвы у Пушкина, можно проверить и на как бы нейтральной, не государственно-политической теме у Ломоносова и Пушкина, на теме природы как участника того, что происходит в «Медном всаднике» и в поэме Ломоносова о Петре Великом. По чьей воле действует в поэме ветер, «финские волны», наконец, Нева — главный озверевший и злобный враг Петербурга и его жителей? Кто ими руководит, кто их направляет?

Пушкин, по всему, не разделяет традиционного взгляда на природное бедствие как на «Божий гнев». В черновиках поэмы есть следы того, что поэт готов был присоединиться к общему мнению, там была строка «Послало небо испытанье» (440), но потом эта мысль ушла из текста.

Намеченная в черновиках тема повторяемости наводнений также оказалась ненужной:

Такого  
 Уже не помнил град Петра  
 От лета семьдесят седьмого.  
 Заметная пора.  
 Тогда еще Екатерина  
 Жива была и Павлу сына  
 В тот год Всевышний даровал.

И гимн младенцу  
Бряцал Державин. (456)

Все эти исторические припоминания превращали наводнение в привычную черту истории Петербурга.

Пушкину-поэту нужна была уникальность катастрофы, а не включение ее в историю города. И тут мы останавливаемся перед некоторой загадкой: какая же все-таки сила стоит за этой бедой?

Н.Н. Петрунина предложила такое истолкование смысла конфликта в «Медном всаднике»: «... Евгению противостоит историческая сила, внешняя по отношению к нему, действующая через посредство стихий истории и природы»<sup>19</sup>.

В этом определении мне кажется спорным понятие «стихий» применительно к истории вообще и в особенности к «Медному всаднику», где первоисточник бед — основание Петербурга — справедливо приписан «воле роковой» Петра. Но сама постановка вопроса о стихии природы и ее роли в истории интересна и плодотворна.

В «Медном всаднике» стихия — в данном случае Нева — представлена изначально как сила *зла*, и она разрушает судьбу Евгения и убивает Парашу. Но ведь Нева не виновата, что роковая *воля* Петра пленила ее и подчинила себе. История вступила в борьбу со стихией и выдержала ее самый страшный натиск, но не спасла Парашу и погубила Евгения.

В «Медном всаднике» природа как воплощение зла губит Евгения и покоряется государственной идее и ее материальному воплощению — Петербургу.

Природа в России всегда зла и только в лучшем случае — равнодушна. Но ведь и Петр действует «назло надменному соседу», то есть и в нем недобрая сила, как в той стихии, с которой он воюет.

В поэме Ломоносова «Петр Великий» зло восстает против Петра только в человеческом облике, в виде стрелецкого бунта. Петр у Пушкина объясняет свою волю так:

**Природой** здесь нам суждено  
В Европу прорубить окно.

Он ошибается — природа сопротивляется и бунтует.

Так что же, в поэме конфликтуют два зла, две злые силы?

В записке «О народном воспитании» Пушкин употребил понятие «сила вещей» как синоним исторической необходимости. «Роковая воля» Петра осуществляет историческую необходимость — выход России к морю, к части мирового океана. Историческая необходимость побеждает *злую* силу природы. Разум торжествует над слепой стихией.

В последней книге Стелы Абрамович очень тщательно прослежена одновременность работы Пушкина в Болдине над «Историей Пугачева» и «Медным всадником». Общий вывод исследовательницы: «Накануне отъезда из Болдина Пушкин подводит итоги. Он пробыл в деревне пять недель и мог быть доволен тем, что успел сделать. Этой осенью в Болдине поэт сумел завершить важнейшие свои замыслы, которые он обдумывал в течение нескольких лет. Поразительно разнообразие жанров, в которых Пушкин работал одновременно: “Медный всадник”, “История Пугачева”, “Анджело”, “Осень”... “Пиковая дама”, “Воевода”, “Будрыс и его сыновья”, две сказки в стихах... И все это за месяц с небольшим»<sup>20</sup>.

В историческом исследовании, равно как и в поэме, реальные факты истории подчинены объяснению *зла* как той «силы», которая в конце концов подчиняется исторической необходимости, но губит мимоходом личность, разрушает ее жизненные планы. Отчасти такое отношение к силам, действующим в истории, сходно с «философией успеха» В. Кузена, влияние которой отмечено мною уже в «Полтаве»<sup>21</sup>.

Народное сознание готово видеть в петербургском наводнении гнев Божий, казнь за грехи. Пушкин своего мнения не высказывает. Ему, вероятно, ближе сомнения, появившиеся у Евгения:

...иль вся наша  
И жизнь ничто, как сон пустой,  
Насмешка неба над землей?

Так думал Евгений еще до того, как, потрясенный гибелью Параша, он сошел с ума.

Ни народное смирение, ни скептические умствования основного персонажа поэмы для Пушкина неприемлемы. Он свое мнение высказал прямо во «Вступлении», где его убежденность в исторической судьбе России ясна.

В ходе обсуждения этой работы на международной пушкинской конференции в Иерусалиме 13 мая 1999 года Б. Кац поделился со мной очень интересным наблюдением. Он указал на то, что понятие *добро*, которое мы привыкли искать в оппозиции к *злу*, в «Медном всаднике» появляется только один раз, да и то, в сущности, в противоположном своему основному смыслу значению:

*Добро, строитель чудотворный...* (148)

Здесь *добро* — угроза, желание отомстить, наказать, — то самое добро, которое, по мысли нашего современника-поэта, должно быть «с кулаками».

Сам Пушкин, когда писал «Медного всадника» и «Историю Пугачева», категорически отрицал возможность такого подхода к истории, когда обязательно взвешиваются добро и зло. В своем ответе Броневскому он привел обширную цитату из его «Истории Донского войска» («Например: “Нравственный мир, так же как и физический, имеет свои феномены, способные утратить всякого любопытного, дерзающего рассматривать оные. Если верить философам, что жизнь состоит из двух стихий: добра и зла, — то Емелька Пугачев бесспорно принадлежал к редким явлениям, извергам, вне законов природы рожденным; ибо в естестве его не было и малейшей искры добра, того благого начала, той духовной части, которые разумное творение от бессмысленного животного отличают. История сего злодея может изумить порочного и вселить отвращение даже в самих разбойниках и убийцах. Она вместе с тем доказывает, как низко может падать человек и какую адскою злобою может быть преисполнено его сердце. Если бы деяния Пугачева подвержены были малейшему сомнению, я с радостию вырвал бы страницу сию из труда моего”»). Пушкин сопровождал ее такими саркастическими словами, которые избавляют нас от необходимости искать в его поэме дорогую многим дихотомию добра и зла: «Политические и нравоучительные размышления, коими г. Броневский украсил свое повествование, слабы и пошлы и не вознаграждают читателей за недостаток фактов, точных известий и ясного изложения происшествий» (9. Ч. 1. С. 392).

2000 г.

<sup>1</sup> О словесной теме см.: *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 30—31.

<sup>2</sup> *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. [Репринт издания] М., 1994. Т. 5. Поэмы 1825—1833. С. 135. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>3</sup> *Коплан Б.* Полтавский бой Пушкина и оды Ломоносова // Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930. С. 113—121.

<sup>4</sup> Цит. по: *Серман И.З.* Художественная проблематика и композиция поэмы «Полтава» // А.С. Пушкин. Статьи и материалы. Уч. зап. Горьковского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского. Вып. 115. Горький, 1971. С. 25—40; перепечатана в: Пушкинский сборник. Вып. 1. Иерусалим, 1997. С. 46—47.

<sup>5</sup> *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подгот. Н.В. Королева, М.Г. Альтшуллер. Л., 1979. С. 468—492.

<sup>6</sup> Там же. С. 470.

<sup>7</sup> Там же. С. 491.

- <sup>8</sup> Там же. С. 88.
- <sup>9</sup> Пушкинский сборник. С. 44.
- <sup>10</sup> *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. С. 471—472.
- <sup>11</sup> См. об этом подробнее: *Серман И.З.* Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966. С. 75—84.
- <sup>12</sup> *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 699.
- <sup>13</sup> Там же. С. 707—710.
- <sup>14</sup> Там же. С. 732.
- <sup>15</sup> Там же. С. 698.
- <sup>16</sup> Там же. С. 701.
- <sup>17</sup> Там же. С. 702.
- <sup>18</sup> *Луковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 104.
- <sup>19</sup> *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. Л., 1987. С. 221.
- <sup>20</sup> *Абрамович С.* Пушкин в 1833 году. Хроника. М., 1994. С. 472.
- <sup>21</sup> См.: Пушкинский сборник. С. 38.

## ПОЭЗИЯ ЛЮБВИ И ЗЛОБЫ

Николай Алексеевич Некрасов последнее десятилетие непопулярен в России. Объясняется это отчасти официозной его интерпретацией на школьных уроках в советское время, а отчасти — пафосом перестройки, охватившим интеллигенцию на переломе от восьмидесятых к девяностым годам. Сейчас же, когда господство бюрократии и коррупция в невиданных размерах принуждают обратиться от Толстого и Достоевского к Щедрину и Некрасову, то у них мы находим поистине пророческие предвидения социальных бед и бюрократического тупоумия.

Один из нынешних идеологических кумиров, В.В. Розанов, в свое время утверждал, что «Некрасов — человек без памяти и традиций, человек без благодарности к чему-нибудь, за что-нибудь в истории. Человек новый и пришлец — это первое и главное...»<sup>1</sup>

Это неудивительно прочитать у Розанова, способного на любую безоглядную фальсификацию, в зависимости от того, для какого органа он писал. Приведенные слова взяты из его статьи в «Новом времени», так что удивляться им не приходится. Следует напомнить забывчивым читателям восторженные строки о Петре I в поэме «Несчастные» и не менее восторженные — об Александре II в первой редакции поэмы «Тишина» — они говорят о его интересе к истории. Конечно, Некрасов жил своей современностью, жил болями и обидами пореформенной страны, но ее историю он помнил и с горечью писал о том, что «нужны *столетья*, и кровь, и борьба, чтоб человека создать из раба» («Саша»).

Для него исторически значительными были революционные или реформаторские периоды истории. Отсюда интерес к Петру, к декабристам, к реформам Александра II, а не к Смутному времени или тирании Ивана Грозного.

Поэзия Некрасова, как известно, всегда была предметом ожесточенной литературно-политической борьбы. Споры о Некрасове не утихали с появления его стихов в середине 1840-х годов и продолжались и после смерти. Без них не обошлись и похороны поэта — Достоевский тогда же написал об этом в своем «Дневнике писателя»:

«На похороны Некрасова собрались несколько тысяч его читателей. Много было учащейся молодежи. Процессия выноса началась в 9 часов утра, а разошлись с кладбища уже в сумерки.

Много говорилось на его гробе речей, из литераторов говорили мало. Между прочим, прочтены были чьи-то прекрасные стихи. Находясь под глубоким впечатлением, я протеснился к его раскрытой еще могиле, забросанной цветами и венками, и слабым моим голосом произнес вслед за прочими несколько слов. Я именно начал с того, что это было раненое сердце, раз на всю жизнь, и незакрывавшаяся рана эта и была источником всей его поэзии, всей страстной до мучения любви этого человека ко всему, что страдает от насилия, от жестокости необузданной воли, что гнетет нашу русскую женщину, нашего ребенка в русской семье, нашего простолюдина в горькой, так часто, доле его. Высказал тоже мое убеждение, что в поэзии нашей Некрасов заключил собою ряд тех поэтов, которые приходили со своим “новым словом”.

В этом смысле он, в ряду поэтов (то есть приходивших с “новым словом”), должен прямо стоять вслед за Пушкиным и Лермонтовым. Когда я вслух выразил эту мысль, то произошел один маленький эпизод: один голос из толпы крикнул, что Некрасов *выше* Пушкина и Лермонтова и что те были всего только “байронисты”. Несколько голосов подхватили и крикнули: “Да, выше!”<sup>2</sup>.

Г.В. Плеханов, позднее один из вождей русской социал-демократической партии, был на похоронах и выступил от имени общества революционеров-народников «Земля и воля». В ответ на слова Достоевского Плеханов и его единомышленники закричали: «Он выше Пушкина!»<sup>3</sup>

О Некрасове спорящие стороны не могли между собой столковаться по вопросу, который и не возникал применительно к его великим предшественникам: спорили о том, вообще поэт ли Некрасов или просто ловкий рифмоплет, — поэзия ли то, что он пишет, или в лучшем случае стихотворное изложение определенно-го круга идей, им усвоенных у его сотрудников-публицистов.

Было что-то в поэзии Некрасова, что затрудняло ее восприятие, требовало от читателей, воспитанных на уже ставших к тому времени классиками Пушкине и Лермонтове, преодоления привычных представлений о поэзии и поэтическом. Для поколений русской молодежи 1860—1880-х годов, для тех, кто пел его стихи, ставшие песнями, и разделял его убеждения, эта поэзия была чем-то бóльшим, чем просто литература. Поэзию Некрасова поколения русской молодежи на протяжении целого полувека воспринимали как часть своей жизни, как одно из условий своего существования и потому готовы были спорить с Достоевским.

Споры о Некрасове в 1860—1880-е годы касались не только его литературного поведения. Он был слишком популярен, слишком на виду, чтобы его противники, да и поклонники не включились



в этот спор. Некрасову не могли простить вопиющего противоречия между теми картинами народных страданий, которые он неустанно воспроизводил в своих стихах, и его образом жизни богатого петербуржца, завсегдатая аристократического Английского клуба, где он вел крупную карточную игру. Такой образ жизни никак не совмещался с образом поэта — «печальника горя народного», как его называли в демократической журналистике.

Такого рода упрекам Некрасов мог дать повод не столько даже своим образом жизни, сколько тем, что он сделал это противоречие поэта и человека в себе содержанием своей лирики, своих поэтических признаний и самоукоризны.

Внимательные исследователи показали, что для поэтического словаря Некрасова характерен необычный подбор эпитетов и понятий. Об эпитетах особого склада у Некрасова писал Корней Чуковский: «Эти эпитеты так органически связаны с поэзией Некрасова, что их можно назвать некрасовскими. Они встречаются в его стихах постоянно». Чуковский называет: *угрюмый, унылый, суровый*. Корман расширяет этот некрасовский словарь, он пишет: «Нам кажется, что в этот же круг слов входят также *грусть, мука, печаль, скука, тоска, хандра*, встречающиеся в лирике Некрасова очень часто и в разнообразнейших сочетаниях. Вместе со словами, указанными К.И. Чуковским, они образуют в лирике Некрасова очень устойчивую эмоциональную среду»<sup>4</sup>.

В монографии К.И. Чуковского показано еще, что «специфически осмысленным словом было в поэзии Некрасова слово *злоба, озлобленность, злость*, которым он с демонстративной настойчивостью окрасил всю свою раннюю лирику»<sup>5</sup>.

Это понятие *злоба* и производные от него повторяются с поразительной частотой. От 1845 года, когда оно появляется в стихотворении «Огородник» («И что *злоба* во мне и сильна и дика, / А хватаюсь за нож — замирает рука»), до 1877 года в стихотворении «Муза» («Пусть увеличит во сто крат / Мои вины людская *злоба*...») оно появляется более сорока раз. Конечно, оно служит поэту различными способами. Иногда оно характеризует его персонажей, иногда — какое-либо явление жизни.

*Злоба* у Некрасова получает различное значение и различную направленность. Одно из этих направлений — самоосуждение, выражение презрения к самому себе у героя лирики:

Я за то глубоко презираю себя,  
 Что потратил свой век, никого не любя,  
 Что любить я хочу... что люблю я весь мир,  
 А брожу дикарем, бесприютен и сир,

И что *злоба* во мне и сильна и дика,  
А хватаюсь за нож — замирает рука! (1845)

В стихотворении «Родина» (1846) злоба получает другую направленность — не внутрь сознания, а вне его, приобретает социальное звучание:

Вспоминания дней юности — известных  
Под громким именем роскошных и чудесных, —  
Наполнив грудь мою и *злой* и хандрой,  
Во всей своей красе проходят предо мной...

Тут показательно, что рядом со *злой* появляется *хандра* как непереносимое соучастие того душевного состояния, которое вызывает злобу.

Через несколько лет, когда Некрасов окончательно сформировался как поэт, в стихотворении «Муза», полемическом по отношению к одноименному стихотворению Пушкина, производное от злобы, обобщенное определение становится главным врагом поэта, предметом его поэтической вражды:

Но с детства прочного и кровного союза  
Со мною разорвать не торопилась Муза:  
Через бездны темные насилия и *зла*,  
Труда и Голода она меня вела.

Такое определение смысла и содержания поэзии вызвало у Аполлона Майкова поэтическое опровержение:

С невольным сердца содроганьем  
Прослушал Музу я твою,  
И перед пламенным признаньем,  
Смотри, поэт, я слезы лью!  
Нет, ты дитя больного века!  
Пловец без цели, без звезды!  
И жаль мне, жаль мне человека  
В поэте злобы и вражды!<sup>6</sup>

Дружный «хор» поэтов и критиков корил Некрасова за присутствие *злобы* в его стихах.

То, что сказал Достоевский на похоронах о Некрасове, справедливо, но недостаточно и неполно. Сострадание у Некрасова почти всегда соседствует с осуждением причин этого страдания, с ненавистью и злобой.

Злая ирония звучит в «Размышлениях у парадного подъезда»:

Впрочем, что ж мы такую особу  
 Беспокою для мелких людей?  
 Не на них ли нам выместить злобу? —  
 Безопасней...

В 1998 году в томе «Revue des études slaves», посвященном Е.Г. Эткинду, я поместил заметку «Происхождение одной поэтической формулы: Гоголь и Некрасов»<sup>7</sup>. Я предположил, что в стихотворении «Блажен незлобивый поэт» его ключевая формула

Питая *ненавистью* грудь...  
 .....  
 Он проповедует *любовь*...

воспроизводит в слегка видоизмененной форме слова Герцена в его брошюре «О развитии революционных идей в России» (1851). Там Герцен о своем поколении писал: «Надо было уметь *ненавидеть* из *любви*, презирать из гуманности, надо было обладать безграничной гордостью, чтобы с кандалами на руках и ногах высоко держать голову»<sup>8</sup>.

В приведенном выше стихотворении А. Майков откликнулся именно на это сочетание ненависти и любви в поэзии Некрасова:

Провозглашая бранный зов  
 И полюбивши ненавидеть,  
 Везде искал одних врагов.

Вторая строка этого «обличения» относится к стихотворению «Памяти Гоголя» с его памятным сочетанием любви и ненависти.

Я при этом предполагал, что Некрасов «...отлично понимал, что им изображенный поэт-обличитель, поэт отрицанья является его, Некрасова, собственной литературно-общественной декларацией, а не поэтическим портретом Гоголя»<sup>9</sup>.

Недавно в своей статье «О генезисе поэтической формулы: любовь — ненависть»<sup>10</sup> С. Гурвич-Лищинер указывает, что таким источником могла быть глава «После грозы» из книги «С того берега», о чтении которой Некрасовым у нас есть точные сведения<sup>11</sup>.

Разумеется, *ненависть* не является синонимом *злости*, столь часто высказываемой Некрасовым, но близость этих понятий очевидна, а сопоставление любви и ненависти, несмотря на всю парадоксальность этого сближения, помогает нам понять содержательность *злости* у Некрасова.

«Любовь до мучения», о которой сказал Достоевский, — парадокс того, что писал о себе и своей поэзии сам Некрасов, причем

в таких стихах, где меньше всего можно было предположить, что поэт об этом заговорит.

Одно из самых оптимистических его стихотворений «Крестьянские дети» (1861), куда входит ставшая хрестоматийно известной встреча рассказчика с мальчиком, работающим наравне с отцом, заканчивается неожиданным высказыванием, которое даже самым строгим критикам не показалось бы «красноречивой прозой»:

На эту картину так солнце светило,  
 Ребенок был так уморительно мал,  
 Как будто все это картонное было,  
 Как будто бы в детский театр я попал!  
 Но мальчик был мальчик живой, настоящий,  
 И дровни, и хворост, и пегонький конь,  
 И снег, до окошек деревни лежащий,  
 И зимнего солнца холодный огонь —  
 Все, все настоящее русское было,  
 С клеймом нелюдимою, мертвящей зимы,  
 Что русской душе так мучительно мило,  
 Что русские мысли вселяет в умы,  
 Те честные мысли, которым нет воли,  
 Которым нет смерти — дави не дави,  
 В которых *так много и злобы* и боли,  
 В которых *так много любви!*

Так впервые у Некрасова, да, пожалуй, и во всей русской поэзии была названа оппозиция *злоба / любовь* и дано ей объяснение. *Злоба* у Некрасова не личное чувство, как и *любовь*, это не любовь к женщине или к матери — оба члена оппозиции ориентированы социально и обращены к народу, к России в целом, к страданиям и долготерпению народа, к неспособности его порвать с наследием веков рабства. Кстати, отмечу здесь «бенедиктовский» оксюморон *холодный огонь*.

Как пришел Некрасов к такому сочетанию противоречий? Почему он отказался следовать тому, что в свое время сказал Пушкин, выразив романтическое представление о поэзии, которая возвышается над противоречиями сущности:

Служенье муз не терпит суеты,  
 Прекрасное должно быть величаво.

Не было гармонии ни в жизни, ни в стихах Некрасова, как не было гармонии между поэзией его современника Фета и его жизнью, но Фет отгородил для поэзии особый круг чувств и впечатлений, куда прозе жизни доступа не было.

В 1852 году в стихах о Гоголе, только что умершем, Некрасов определил то, что ему казалось необходимым и неизбежным сочетанием противоречивых чувств в душе современного поэта, тот разлад, который он сделал содержанием своего творчества.

Он восхищался в этих стихах не Гоголем — автором «Выбранных мест из переписки с друзьями», а Гоголем-сатириком, беспощадным обличителем мерзости и пошлости русской жизни. У него он нашел то противоречивое сочетание любви и злобы (в данном стихотворении злоба представлена синонимом), какое ощущал в себе:

Со всех сторон его клянут  
И, только труп его увидя,  
Как много сделал он, поймут,  
И как *любил* он — *ненавидя!*

И, может быть, еще более откровенно об этом сказано и потому осталось в черновике в варианте к стихотворению «Праздник жизни — молодые годы»:

Та *любовь*, что умножает муки,  
Над чужим страданьем слезы льет,  
Вырывает *ненависти* звуки  
И венцы железные кует.

Такое автообъяснение поможет нам понять столь частое у Некрасова применение понятия *злоба*. Некрасов не употребляет, подобно Тютчеву, это понятие как всеобщую характеристику мироздания:

Люблю сей божий гнев! Люблю сие, незримо  
Во всем разлитое, таинственное зло...<sup>12</sup>

У Некрасова злоба почти всегда социально объяснима. Так, в стихотворении «Я за то глубоко презираю себя...» очень многозначительна концовка:

И что *злоба* во мне и сильна и дика,  
А хватаюсь за *нож* — замирает рука!

Оба эти понятия — и *злоба*, и *нож* — даны не в своем конкретном, предметном значении. Оба понятия приобретают символическое значение. Злоба ведь заключает в себе любовь, желание любить:

Что любить я хочу... что люблю я весь мир,  
А брожу дикарем, бесприютен и сир.

И *нож* здесь не является орудием предполагаемого убийства, ведь им не убьешь «весь мир», нож здесь предметное выражение крайнего, страстного отчаяния и неуверенности в себе, в своих силах.

Как пример некрасовского понимания любви и злобы К.И. Чуковский приводит стихотворение Михайлова:

Ты умолк, но нам из гроба  
Скорбный лик твой говорит:  
«Что ж молчит в вас, братья, *злоба*,  
Что ж *любовь* молчит?  
Братья! Пусть любовь вас тесно  
Сдвинет в дружный ратный строй,  
Пусть ведет вас *злоба* в честный  
И открытый бой!»

Сам же Некрасов позволял себе свободное обращение с понятием *злобы*, оно у него превращается в демоническую силу, приобретает общее, безмерное значение:

Вихорь злобы и бешенства носится  
Над тобою, страна безответная.  
(«Смолкли честные, доблестно павшие...»)

Такая символизация понятия *злоба* сделала возможным истолкование этого стихотворения как отклика на гибель Парижской коммуны, и через несколько лет оно было переадресовано самим поэтом участникам «процесса пятидесяти» (1877).

В литературе, посвященной теме «Некрасов и Блок», есть странное упущение. Так, Скатов<sup>13</sup> не обратил внимание на явно «некрасовскую» по происхождению злобу у Блока в «Двенадцати»:

Черное, черное небо.  
Злоба, грустная злоба  
Кипит в груди...  
Черная злоба, святая злоба.

У Блока, как мы видим, отведено этой теме целое четверостишие, а самому понятию придан эпитет «святая» — эпитет для Блока, при всем его антиклерикализме, первостепенной важности.

Во всяком случае, у Некрасова «злоба» никогда не теряла своего социального смысла, своей роли в жизненной борьбе поэта.

- <sup>1</sup> Цит. по: *Чуковский К.* Мастерство Некрасова. 2-е изд., доп. М., 1955. С. 40. «Новое время». 1916. № 4308. 8 января.
- <sup>2</sup> *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 112.
- <sup>3</sup> *Чуковский К.* Мастерство Некрасова. С. 331—334.
- <sup>4</sup> *Корман Б.Ю.* Лирика Некрасова. Воронеж, 1964. С. 274.
- <sup>5</sup> *Чуковский К.* Мастерство Некрасова. С. 318.
- <sup>6</sup> *Майков А.Н.* Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. Л., 1977. С. 635.
- <sup>7</sup> *Serman I.* Происхождение одной поэтической формулы: Гоголь и Некрасов // *Revue des études slaves*. Т. 7. Ф. 3. L'Espace poétique. En hommage à Eřim Etkind. Paris, 1998. P. 641—647.
- <sup>8</sup> *Герцен А.И.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1956. Т. 7. С. 224.
- <sup>9</sup> *Серман И.* Происхождение одной поэтической формулы. С. 647.
- <sup>10</sup> *Gurvich-Lishchiner S.* О генезисе поэтической формулы: любовь — ненависть // *Jews and Slavs*. Volume 14. Festschrift Professor Ilya Serman. Иерусалим; М., 2004.
- <sup>11</sup> *Тютчев Ф.И.* Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. Л., 1957. С. 124.
- <sup>12</sup> *Чуковский К.* Мастерство Некрасова. С. 320.
- <sup>13</sup> *Скатов Н.Н.* Некрасов в поэтическом мире Александра Блока // Некрасов. Современники и продолжатели. М., 1986. С. 234—293.

# ДОСТОЕВСКИЙ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

## I

Идеологи и писатели русского Просвещения XVIII века представляли положение человека в современном им обществе как одно из двух состояний: тирана или жертвы. Державин в одной из своих од так сказал о человеке, который понимает всю силу и неизменность этого противопоставления:

Он ведает: доколе страсти  
Волнуются в людских сердцах,  
Нет вольности, нет равной части  
Царю в венце, рабу в цепях;  
Несет свое всяк в свете бремя,  
Других всяк жертва и тиран<sup>1</sup>.

Эту же мысль Достоевский мог встретить у очень им любимого Фонвизина в «Рассуждении о непременных законах», опубликованном в 1861 году Герценом. Имея в виду Россию, Фонвизин писал: «Государство, где люди составляют собственность людей, где человек одного состояния имеет право быть вместе истцом и судьей над человеком другого состояния, где каждый, следовательно, может быть завсегда или тиран, или жертва»<sup>2</sup>.

Достоевский не отказался от этих определений, он только сдвинул их с постоянных мест и показал, что они находятся в самом человеке, в каждом человеке, что они могут совмещаться, существовать одновременно и что в этом совмещении ключ к пониманию человека вообще, а особенно человека современного, человека XIX столетия.

Первый опыт такого изображения человека Достоевский осуществил в своем комическом романе «Село Степанчиково и его обитатели», в трактовке поведения Фомы Опискина, который тиранствует над всеми обитателями села Степанчикова, изображая при этом себя их жертвой<sup>3</sup>. Душевная диалектика Фомы Опискина была у Достоевского первым опытом изображения того типа сознания, которому он сам нашел название — «подполье» — и открытие которого считал своим новым словом в русской литературе (16, 329).

В русской духовной жизни конца 1850-х годов проблемы Просвещения стали неожиданно актуальны. Дело в том, что общественное мнение эпохи сформировалось под сильнейшим влияни-



ем идеологов «Современника», прочно стоявших на просветительских позициях<sup>4</sup>.

Как известно, Достоевский с первого же появления в печати после каторги начал прямую, публицистическую и художественную, полемику с идеологами «Современника»<sup>5</sup>. Не касаясь собственно публицистики Достоевского в журналах «Время» и «Эпоха», равно как и «Записок из подполья», о которых в этом смысле очень много написано<sup>6</sup>, я хочу остановиться на одной из форм полемики Достоевского с Просвещением — на его женских характерах.

В романе «Игрок», который создавался одновременно с последней частью «Преступления и наказания», Достоевский впервые вывел женский характер как сочетание тирана и жертвы, то есть как женский вариант трагедии подполья. Полину, главную героиню «Игрока», и других героинь Достоевского Мочульский называл «фатальными женщинами»<sup>7</sup>. Другие исследователи предпочитают просто говорить о «женщинах Достоевского»<sup>8</sup>. Но ни у кого не появляется сомнения в том, что эта галерея женских образов есть художественное открытие Достоевского.

Это новое понимание женской психологии было впервые высказано в статье, на которую первым обратил внимание Г.М. Фридендер<sup>9</sup>. Статья написана не Федором, а Михаилом Достоевским и напечатана в журнале их общего хорошего знакомого по кругу петрашевцев, А.П. Милюкова<sup>10</sup>. Это рецензия на только что поставленную «Грозу» Островского. М. Достоевский пишет, что у женщин, подобных Катерине, «есть свой фатум»<sup>11</sup>. Только он не вне их: они носят его в собственном сердце»<sup>12</sup>. И далее: «Они очень податливы на любовные искушения и мало с ними борются, как будто заранее знают, что им не побороть врага»<sup>13</sup>.

При этом, однако, сознание того, что они преступают ту нравственную норму, которую сами чтут, сообщает им какое-то особенное чувство гордости своим поступком. Еще не совершив греха, Катерина «с какою-то сладострастием, с какой-то удалью думает уже о той минуте, когда все узнают о ее падении, и мечтает о сладе всенародно казниться за свой проступок»<sup>14</sup>.

Прав Г.М. Фридендер, который на основании вышеприведенных суждений Михаила Достоевского заключает: «читая эти слова, мы невольно видим перед собой не столько героиню драмы Островского, сколько героев и героинь еще не написанных в это время романов Достоевского 60—70-х годов»<sup>15</sup>.

Первый опыт разработки женского характера, полностью подчиненного собственным иррациональным страстям и влечениям, был, как мы уже говорили, осуществлен Достоевским в романе «Игрок».

Один из персонажей «Игрока», англичанин мистер Астлей, замечает в разговоре с главным героем романа, Алексеем Ивановичем: »Одни русские могут в себе совмещать, в одно и то же время, столько противоположностей» (5, 313). На таком совмещении противоположностей Достоевский строит и характеры, и отношения русского мужчины и русской женщины — Полины и Алексея Ивановича; он показывает в самой их любви необъяснимое соединение противоположных чувств: притяжения и отталкивания, тиранства и жертвенности.

В одном из первых разговоров между Полиной и Алексеем Ивановичем она ему заявляет: «Вы мне ненавистны — именно тем, что я так много вам позволила, и еще ненавистнее тем, что так мне нужны» (5, 214). Сам же Алексей Иванович, когда думает о своей страсти к Полине, готов на все, на любое преступление — совсем как персонажи «Мертвого дома», например Баклушин. «И еще раз теперь я задал себе вопрос: люблю ли я ее? И еще раз не сумел на него ответить, т.е., лучше сказать, я опять, в сотый раз, ответил себе, что я ее ненавижу. Да, она мне ненавистна. Бывали минуты (а именно, каждый раз при конце наших разговоров), что я отдал бы полжизни, чтоб задушить ее! Клянусь, еслиб возможно было медленно погрузить в ее грудь острый нож, то я, мне кажется, схватился бы за него с наслаждением» (5, 214).

К тому же Алексей Иванович видит себя не только палачом Полины, но и ее жертвой, и ее рабом. «Мне кажется, она до сих пор смотрит на меня, как та древняя императрица, которая стала раздеваться при своем невольнике, считая его не за человека» (5, 215).

Русский характер во всей его иррациональности и непредсказуемости — это главная тема в «Игроке». Варианты того, как Достоевский понимает этот характер, представлены всеми персонажами романа, женскими не в меньшей степени, чем мужскими.

Русским персонажам романа противопоставлены двое французов: сомнительный маркиз де Грие и несомненная профессиональная авантюристка, мадемуазель Бланш. Конечно, фамилия «маркиза» — де Грие — должна вызвать у читателя ассоциацию со знаменитым романом аббата Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско».

Почему же Достоевский вспомнил в «Игроке» именно этот роман?

Манон как женский персонаж могла ему запомниться удивительной силой влияния на своего возлюбленного, и не меньше — органической аморальностью. Аморальность, то есть внеморальность Манон, — это ее натура, это она сама, хотя де Грие в романе Прево убежден, что она совсем другая, а ее поведение — это что-

то наносное, внешнее. Так понимает основную коллизию романа Прево Н.Я. Берковский:

«У аббата Прево история Манон строится на постоянных двоениях. Есть фактическая, материальная биография у этой женщины, которая ужасна — тут одни измены, тут продажность и предательство. Но кавалер де-Грие верит в другую, лучшую Манон, та затаилась и пребывает где-то в неисследимой глубине душевной и когда-нибудь выйдет на сцену фактов и простых реальностей. Его любовь, его жертвы — все от этой веры»<sup>16</sup>.

Достоевский помнил роман Прево еще в связи с литературными увлечениями своей молодости. Жорж Занд, столь им любимая, варьировала основную ситуацию «Манон Леско» в своем романе «Леоне Леони»<sup>17</sup>. И позднее к «Манон Леско» обращались часто. Александр Дюма-сын в романе «Дама с камелиями» заставляет Альфреда читать своей возлюбленной роман Прево<sup>18</sup>. О значении романа Прево для последующего литературного развития писал еще В.Р. Гриб в статье 1935 года: «Прево можно считать истинным родоначальником и предшественником литературы о “ночной стороне души”, игравшей столь важную роль в XIX веке, начиная от романтиков и кончая Достоевским и его бесчисленными эпигонами в XX веке»<sup>19</sup>.

Можно было бы предпринять детальное сопоставление «Игрока» с романом Прево, но это тема особой работы. В данном случае нас интересует только один прием травестирования известного текста, который применил в своем романе Прево, а Достоевский использовал в «Игроке».

В тот момент, когда Алексей Иванович выиграл большие деньги и понял, что любовь к Полине вовсе не является, как он раньше думал, главной страстью его жизни, Бланш предлагает ему себя (за эти самые большие деньги, разумеется) и поездку в Париж.

«— Mon fils, as-tu du coeur? — вскричала она, завидев меня, и захохотала. Смеялась она всегда очень весело и даже иногда искренно.

— Tout autre... — начал было я, парафразируя Корнеля» (5, 301).

В этой мало подходящей ситуации Бланш и Алексей Иванович «парафразируют» ту сцену из «Сида», которая является, можно сказать, ключевой ко всей трагедии: оскорбленный отец призывает сына — если у него есть сердце — отомстить за нанесенное ему оскорбление.

Манон и ее любовник поступают так же с трагедией Расина «Ифигения», с той разницей, что они не «парафразируют», а прямо пародируют ее трагические реплики. Манон, смеющаяся и веселая, травестирует расиновские стихи:

Moi! Vous me soupconnez de cette perfidie?  
Moi! Je pourrais souffrir un visage odieux  
Qui rappelle toujours l'Hopital a mes yeux?

И де Грие подхватывает:

J'aurais peine a penser que l'Hopital, Madame,  
Fut un trait dont l'amour l'eut grave dans votre ame<sup>20</sup>.

У Расина это звучит так:

Eriphile:  
Moi, vous me soupconnez de cette perfidie?  
Moi, j'aimerais, Madame, un vainqueur furieux,  
Qui toujours tout sanglant se presente a mes yeux?..

Iphigenie:  
...Ces morts, cette Lesbos, ces cendres, cette flamme  
Sont les traits dont l'amour l'a grave dans votre ame<sup>21</sup>.

Манон и де Грие, смеясь как дети, шутят на краю пропасти<sup>22</sup>. Бланш и Алексей Иванович с веселым цинизмом смеются над собственной недвусмысленной ситуацией.

В пору своей работы над «Игроком» Достоевский вспомнил Манон еще и потому, что к этому времени у него уже сложилось собственное представление о русском женском характере. В отличие от другого французского квазифилософского романа «Therese-philosophe»<sup>23</sup>, героиня которого проходит не только школу эротического воспитания, но и длинный путь усвоения философских идей XVIII века о свободе любовного чувства, о морали и личности и т.д., Манон — вне идеологии. Она дитя природы, без сомнений и колебаний, без рефлексии и самооценки. Такая свобода от идеологии, в том числе от религии как формы самосознания, сближает героиню Достоевского с Манон, при том что полного сходства здесь, конечно, нет. Современный, французский вариант Манон и де Грие — это Бланш со своим партнером, что всячески подчеркнуто; но мысли, возникающие от чтения романа Прево, бросили свой ответ и на главных героев «Игрока». Достоевский нашел то, что, по его мнению, определяет поведение женщины вообще, объяснение тех тайн женской души, которым так удивляется герой Прево и вместе с ним его создатель.

Героини Достоевского иногда, как, например, в романе «Идиот», сочувствуют новейшим идеям. Генеральша Епанчина подозревает, что дочери растут «нигилистками» (8, 271), но в текст рома-

на писатель не ввел ни одного их «нигилистического» высказывания, по которому мы могли бы судить, права генеральша или нет. Лидия Михайловна Лотман очень убедительно показала связь между образом Аглаи в романе Достоевского и ее прототипом и тезкой, одной из единомышленниц известного французского социалиста, сенсимониста Анфантена: «Не только имя героини Достоевского — Аглаи Епанчиной — совпадает с именем сподвижницы Анфантена Аглаи Сент-Илер, но и характеры этих двух женщин сходны. Обе они современные, вольномыслящие и “книжные” женщины. Аглая Епанчина перечитала всю современную литературу, включая запрещенные издания. Обе они экстравагантны и жаждут подвига. В черновых записях к роману Аглая мечтает о подвижничестве святой»<sup>24</sup>. Однако в ходе событий романа отношение его героини к идеологии эпохи так и остается скрытым. Шестидесятническая литература уже создала к этому времени образ «новой женщины», вроде Веры Павловны из «Что делать?» Чернышевского; Достоевский же стоял на своем: «женщины живут только сердцем и чувством»<sup>25</sup>.

Попытки самосознания у женщин Достоевского не идут дальше частных мотивов, более или менее субъективных причин или поводов их поступков. Женщины Достоевского — наиболее полное воплощение национальной стихии, не осложненной идеологией.

В «Игроке», поскольку поведение Полины мы видим только глазами Алексея Ивановича, оно открывается нам лишь в той мере, в какой его может понять страстно влюбленный и жестоко ревнивый человек. То есть женщина показана глазами мужчины. В «Идиоте» Достоевский вывел двух женщин-соперниц во весь рост. Аглая дана в основном через свои поступки; Настасья Филипповна, которую пытаются объяснять все мужчины — персонажи романа, дана и в отрывках своих писем к Аглае, через которые раскрывается ее идеал женщины. Князь Мышкин, прочитав эти письма, находит в них нечто «мучительно-действительное и страдальчески-справедливое» (8, 378). Достоевский, а с ним и его герой иначе как такими сложно-составными эпитетами не могут определить смысл этих писем.

Настасья Филипповна пишет Аглае: «Вы одни можете любить без эгоизма, вы одни можете любить не для себя самой, а для того, кого вы любите» (8, 379).

Эти фантастически-невозможные письма, эта «поэма» об ангельском образе женщины, насильственно прикрепленная Настасьей Филипповной к образу ее соперницы, подготавливает неизбежность непримиримого между ними конфликта. Один из персонажей романа говорит, что Настасья Филипповна «слишком много

поэм» прочитала, «слишком много образована» (8, 742) и что ее поступки могут быть именно этими книжными влияниями объяснены. На самом деле все содержание романа и весь ход борьбы двух женщин никак не может быть сведен к влиянию «поэм»<sup>26</sup>. Стихия страсти в романе торжествует над всеми хитросплетениями разума, над всеми гипотетическими объяснениями поступков героинь «Идиота», которых так много предлагают другие персонажи романа, а иногда и сам автор.

## II

Как и через какой жизненный опыт пришел Достоевский к такому пониманию русского характера и русского человека, которое было им воплощено в его женских персонажах?

Мне представляется, что ответ на этот вопрос следует искать в «Записках из Мертвого дома», если при этом рассматривать их не как кладовую сюжетов и не как документальное сочинение или физиологический очерк в традициях 1840-х годов.

Русская литература к тому времени, когда Достоевский стал публиковать главы из «Мертвого дома», накопила большой запас художественно воспроизведенных народных характеров и обстоятельств народной жизни. Полемизируя с Чернышевским, который объявил новатором Николая Успенского, Достоевский очень высоко оценил тех, кого он считал своими непосредственными предшественниками в изображении русской народной жизни (Островского, Тургенева, Писемского, Л. Толстого): «Предшествовавшие ему (Николаю Успенскому. — И.С.) замечательные писатели <...> сказали во сто раз более, чем он, и сказали верно, и в этом их слава» (19, 178). И далее Достоевский объясняет, в чем он видит заслугу этих «замечательных писателей»: «И хоть они все вместе взглянули на народ вовсе не так уж слишком глубоко и обширно <...>, но, по крайней мере, они взглянули впервые, взглянули с новых и во многом верных точек зрения, заявили в литературе сознательно новую мысль высших классов общества о народе, а это для нас всего замечательнее» (19, 178—179).

Следовательно, по мнению Достоевского, художественное постижение народного сознания требует новых усилий, русская литература не может остановиться на том, что уже сделано, ей нужно «взглянуть глубже и дальше, сказать собственное слово» (19, 186). А для этого, считает Достоевский, нужно было бы, «чтобы обстоятельства заставили нас пожить вместе с народом и хоть на время, непосредственно, практически, а не свысока, не в идее только разделить с ним его интересы, тогда, может быть, мы и

узнаем народ и его характер, и что в нем кроется, и к чему он способен, и какие его желания, осмысленные им и еще неосмысленные, и, узнав народ, может быть, и поймем его народность, и что она обещает, и что из этих обещаний непременно разовьется и исполнится» (19, 113).

Иными словами, для этого надо было получить тот опыт, который выпал на долю Достоевского.

Сразу же после выхода из Омского острога он писал брату, М.М. Достоевскому, как бы подводя итоги своему каторжному сроку: «Если я узнал не Россию, то народ русский хорошо, и так хорошо, как, может быть, немногие знают его» (4, 280).

Мы можем представить себе, что особенно занимало писателя — а Достоевский продолжал ощущать себя писателем — в каторжные годы, по тем записям слов, фраз, диалогов, песен, которые он делал еще в Омске, рассматривая их как материал для литературных работ в будущем, на свободе. Комментатор «Сибирской тетради» так характеризует записи Достоевского: «Поговорки, половицы, отрывки тюремных легенд, анекдотов и песен, обрывки разговоров, отдельные меткие выражения, как будто только что сорвавшиеся с языка, доносят до читателя многоголосый и разноязычный говор тюремной толпы, волнуют живой непосредственностью реакции собеседников. Точность фиксации фольклорно-языкового материала не подлежит сомнению, о чем свидетельствует и отрывочный характер записей, и наличие буквальных совпадений и близких вариантов в известных фольклорных собраниях и публикациях, — разумеется, сделанных гораздо позже, в конце XIX века» (4, 311).

Есть ли в «Сибирской тетради» отбор, так сказать, «тенденция»? Или в них все случайно?

Комментатор (см. выше) отметил, что в записях Достоевского представлена в основном прямая речь в разных ее формах, то есть, по-видимому, писатель хотел сохранить для будущих работ живую народную речь во всей ее пестроте, разнообразии, выразительности и одновременно в социально-определенной традиционности. В этой традиционной по форме, устоявшейся системе фразеологизмов, за немногими исключениями, отсутствуют высказывания, в которых хоть как-нибудь выразилась религиозность народа, его вера, его приверженность к православию: «Отрицательное отношение к религии, церкви и духовенству отразилось в иронических переделках церковных молитв <...>, в насмешливых воровских названиях церковной утвари и икон» (4, 311).

Записывал Достоевский и такие поговорки, в которых иронически использовалась религиозная терминология: «А мне везде рай, был бы хлеба край» (4, 216).

В 1876 году в «Дневнике писателя» Достоевский утверждал, что в «сердце <...> грубого, зверски невежественного русского мужика теплится такое же глубокое религиозное чувство, как в душе мужика Марея». Владимир Соловьев на основании этих поздних утверждений Достоевского создал нечто вроде красивой легенды о влиянии глубокого религиозного чувства «каторжников» на писателя: «Товарищи Достоевского по острогу были в огромном большинстве из простого народа и, за немногими яркими исключениями, все это были худшие люди народа. Но и худшие люди простого народа обыкновенно сохраняют то, что теряют люди интеллигентные: веру в Бога и сознание своей греховности. <...> Худшие люди мертвого дома возвратили Достоевскому то, что отняли у него лучшие люди интеллигенции. Если там, среди представителей просвещения, остаток религиозного чувства заставлял его бледнеть от богохульств передового литератора, то тут, в мертвом доме, это чувство должно было воскреснуть и обновиться под впечатлением смиренной и благочестивой веры каторжников»<sup>27</sup>.

Так ли было на самом деле? Нет ли в этих выводах, сделанных на основании «Дневника писателя» 1876 года, некоего невольного, из самых лучших побуждений сделанного, смещения хронологии реального духовного развития автора «Записок из Мертвого дома»?

Насколько известно, цензура не нашла в книге Достоевского чего-либо сомнительного с точки зрения духовного ведомства (4, 275). Он отвел особую главу в своей книге о каторге поведению своих товарищей в «Праздник Рождества Христова»: «Кроме врожденного благоговения к великому дню, арестант бессознательно ощущал, что он этим соблюдением праздника как будто соприкасается со всем миром, что не совсем же он, стало быть, отверженец... что и в остроге то же, что у людей» (4, 105). В описании рождественской службы у Достоевского нет ни слова о каких-либо чувствах, кроме благоговения к кресту: «Крест проводили с тем же благоговением, с каким и встретили...» (4, 109). А вслед за этим идет у Достоевского очень сдержанное, но достаточно выразительное описание главной части праздника — пира и всеобщего пьянства.

Есть в «Мертвом доме» еще одно описание общей молитвы арестантов:

«В конце поста, кажется на шестой неделе <...> Арестанты молились очень усердно, и каждый из них каждый раз приносил в церковь свою нищенскую копейку на свечку или клал на церковный сбор. “Тожеж ведь и я человек, — может быть, думал он или чувствовал, подавая, — перед Богом-то все равны...” Причащались мы за ранней обедней. Когда священник с чашей в руках читал



слова: “...но яко разбойника мя прими...”, — почти все повалились в землю, звуча кандалами, кажется приняв эти слова буквально на свой счет» (4, 177).

Арестанты повалились на землю, словно их назвали общим именем разбойников — однако не следует искать здесь выражения раскаяния или сокрушения о своих грехах. В другом месте Достоевский говорит: «Точно в самом деле звание каторжного, решенного, составляло какой-нибудь чин, да еще и почетный! Ни признаков стыда и раскаяния!» (4, 13). И через страницу: «...ни признака раскаяния».

Можно ли на основании празднования Рождества (при том что, как отмечает Достоевский, «молодежь помногу не молилась: так разве перекрестится кто, вставая, даже и в праздник» (4, 108) и обязательного говения перед Пасхой делать вывод о «смиренной и благочестивой вере каторжников» и о существовавшем у них сознании «своей греховности»?

В одной из первых своих статей в журнале «Время» Достоевский, возражая западным публицистам, твердившим о религиозном фанатизме русского солдата, писал: «Вот вы, например, откуда-то взяли, что мы фанатики, то есть что нашего солдата у нас возбуждают фанатизмом. Господи Боже! Если б вы знали, как это смешно! Если есть на свете существо вполне непричастное никакому фанатизму, так это именно русский солдат. Те из нас, кто бывал и живал с солдатами, знают это до точности» (18, 57).

Отсутствие ссылок на религию как основу русского народно-мировоззрения в том, что печаталось в журнале «Время», с неудовольствием констатировал И.С. Аксаков, который, как и все славянофилы, считал себя в этом деле знатоком. В переписке с Н.Н. Страховым<sup>28</sup> после запрещения «Времени» в 1863 году он писал: «Ошибка капитальная журнала “Время” всегда была та, что он думал ухватить субстанцию русской народности ВНЕ религии, ВНЕ православия, толковал о почве, не разумея свойств почвы»<sup>29</sup>.

На это Страхов ответил полусогласием: «Ваши упреки относительно “Времени” заключают много справедливого <...> Понимать же народ стараемся ПО МЕРЕ СИЛ. Вы не станете отрицать, что у “Времени” было ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ народа <...> Вы указываете на религию и конечно указываете весьма метко <...> журнал до поры до времени молчал об этом предмете, но никак не отказывался от мысли заговорить о нем»<sup>30</sup>.

Праздник Рождества в Мертвом доме кончается всеобщим пьянством. А вот как кончается народная встреча с искусством (глава «Представление»): «Наши все расходятся веселые, довольные, хвалят актеров, благодарят унтер-офицера. Ссор не слышно. Все как-то непривычно довольны, даже как будто счастливы, и за-

сыпают не по-всегдашнему, а почти с спокойным духом, — а с чего бы, кажется? А между тем это не мечта моего воображения. Это правда, истина. Только немного позволили этим бедным людям пожить по-своему, повеселиться по-людски, прожить хоть час не по-острожному — и человек нравственно меняется, хотя бы то было на несколько только минут...» (4, 129—130).

Искусство дает каторжникам то, чего не дает религия, — ощущение радости, человеческой радости, даже счастья, человеческого веселья («по-людски»), оно может дать ему нравственное обновление, просветить его душу, «хотя бы то было на несколько только минут». Мало того: «представление» на несколько дней примирило каторжников со своими товарищами из «господ», о постоянной и глубокой ненависти к которым говорится на всем протяжении книги. Только искусство может преодолеть ту пропасть, которая разделяет народ и господ, — таков очень важный вывод, к которому приходит Достоевский в главе «Представление».

Страх не разясняет в своем письме к Аксакову, что же он называет «эстетическим пониманием народа», хотя эта формулировка может помочь нам разобраться в противоречиях идеологически переходной для Достоевского эпохи его жизни: 1861—1863 годов.

В эти годы Достоевский, как известно, уже ведет полемику с публицистами «Современника», особенно с Добролюбовым, но в этом споре он еще не совсем порвал с просветительским социологизмом в объяснении причин преступности в современном обществе. Достоевский и не мог, суммируя художественно свои впечатления от «Мертвого дома», не увидеть во многих своих товарищах по каторге жертв помещичьего, чиновничьего, армейского гнета. Об этом он написал достаточно подробно и выразительно. Но эстетически, как художника-аналитика человеческой психологии, — а он себя считал уже с «Бедных людей» именно аналитиком человеческой души, — Достоевского больше заинтересовали не те, которых заставила пойти на преступление «среда», то есть социальные условия русской дореформенной жизни, а преступники другого типа и другого психологического склада.

Это те, чьи деяния невозможно объяснить никакими социально-историческими причинами. Это те случаи, когда человек «вдруг выскакивает из мерки» (4, 87) и начинает убивать налево и направо. Это каторжники вроде Петрова или Орлова, у которых, как казалось Достоевскому, была особая черта — чувство абсолютно превосходства над всеми остальными острожниками и чуть ли не над всем человечеством. «Над такими людьми, как Петров, рас судок властвует только до тех пор, покамест они ничего не захотят. Тут уж на всей земле нет препятствия их желанию» (4, 85).

И Достоевский добавляет: «Эти люди так и роятся об одной идее, всю жизнь бессознательно двигающей их туда и сюда, так они мечутся всю жизнь, пока не найдут себе дела, вполне по желанию; тут уж им и голова нипочем» (4, 85).

Здесь встречается впервые у Достоевского удивительное сочетание невежественного человека из народа, сибирского каторжника, и очень важного для писателя понятия ИДЕЯ — понятия, на котором в значительной степени будут строиться его большие романы.

Четыре года каторжного опыта убедили Достоевского в том, что человек не поддается легкому и упрощенному рационалистическому объяснению и что две главные концепции человека, предложенные Просвещением — идея Руссо о естественной доброте человека и идея Гельвеция о его естественном эгоизме, — оказались недостаточными при сравнительно массовой, хотя и выборочной проверке на человеческом материале Омского острога. Тезисы, хорошо знакомые Достоевскому по той школе утопического социализма, через которую он прошел в 1840-е годы, теперь, при столкновении с живой массой русского народа, оказались несостоятельными.

«Каторжный опыт» дал право Достоевскому создать свою концепцию русского национального характера, вовсе не ограниченную персонажами «Мертвого дома». И для того чтобы читатель убедился, что в книге изображены не просто каторжники, а русские люди вообще, стихия русского национального характера, а не только преступники, он ввел в состав книги особую новеллу, где едва ли не центральным персонажем является женщина — героиня и жертва. Это рассказ «Акушкин муж». Он замечателен не только сам по себе, по силе страстей и трагизму ситуаций, но и по тому, что в книге, где персонажами могли быть только мужчины, Достоевскому зачем-то понадобился женский характер такой силы и твердости.

Рассказу предшествуют слова, которые должны были, по-видимому, смягчить общее кошмарное от него впечатление: «С первого взгляда он мне показался каким-то горячечным сном, как будто я лежал в лихорадке и мне все это приснилось в жару, в бреду...» (4, 165). Героиня рассказа — жертва клеветы и мучений, которые она терпит от родителей и от мужа, мучений, которые и сравнить невозможно с тем, что терпят на каторге, а ведь дело происходит НА ВОЛЕ. Вся эта ситуация, с ее варварскими понятиями и приемами «ученья», могла бы выглядеть внутри «Записок из Мертвого дома» как еще одна картина из жизни дореформенного «темного царства», если бы не тот неожиданный поворот сюжета, который меняет весь характер отношений основного треугольника — Акулина, ее муж и ее оскорбитель Филька Морозов.

Перед уходом в солдаты Филька, оклеветавший Акулину, просит у нее всенародно прощения; она прощает его, а мужу своему объявляет, что любит (и, вероятно, всегда любила) своего оскорбителя, виновника всех своих мучений. «Да я его <...> больше света теперь люблю!» (4, 172).

Все, что следует за этим признанием, то есть убийство Акулины, этими словами предопределено. Этот ответ замученного и все-таки гордого и верного своему чувству человека меняет весь смысл новеллы. Из очерка традиционно жестоких народных нравов она превращается в драму, где главным характером оказывается кроткая жертва, кротость которой скрывает гордость, силу характера, верность любви и отчаянную смелость — готовность сознательно пойти на нож убийцы-ревнивца — совсем как писал об этих женских характерах Михаил Достоевский в статье о «Грозе» Островского. Ради этой ситуации Достоевский изменил фактическую мотивировку убийства. В «Сибирской тетради» есть запись № 326 (4, 244), в которой комментатор справедливо видит источник сюжета главы «Акулькин муж» (4, 275). Вот ее текст: «Рассказ о том как жену убил. Режь! Его в солдаты берут, я его любовница. И на что она это мне сказала. Ночью зарезал и все думал, что мне с ней делать» (4, 244). То есть убийство мотивировано признанием в измене, тогда как в рассказе Шишкин убивает Акулину за то, что она признается в любви к другому. Не в измене — в любви.

Как известно, сам Достоевский относил эту новеллу к числу своих наибольших художественных удач, не понятых критикой. Перечисляя своих персонажей — Раскольников, Степана Трофимовича, Акулькина мужа, — он писал: «Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону». И далее — о подполье: «Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться! Что может поддержать исправляющихся? Награда, вера? Награды — не от кого, веры — не в кого! Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна» (16, 329).

Нет надобности в подробных сопоставлениях, чтобы увидеть сходство ситуаций в рассказе «Акулькин муж» и романе «Идиот». Достоевский-художник понимал, что между поведением героев «Записок из Мертвого дома» и женщин — героинь его романов, Аглаи Епанчиной, например, разница имеет только внешний характер и связана с образованием и социальным положением; внутренняя, иррациональная мотивировка остается та же.

А что Достоевский не видел принципиальной разницы между людьми из народа и представителями образованных сословий, видно из прямых его заявлений в журнале «Время». Возражая журналу «Отечественные записки» по поводу оценки Пушкина, Достоевский писал: «Так, стало быть, вы уже не признаете и за народ высшее общество, так называемых “образованных”? Что ж они по вашему — уж и не русские? <...> Вся разница в том, что одна половина образованная, а другая нет» (19, 14).

Если Достоевский так думал — а у нас нет оснований сомневаться в том, что, когда писались «Записки из Мертвого дома», Достоевский именно так и думал и продолжал так думать и позднее, при всем своем критическом отношении к образованным сословиям, — то у нас есть полное право посмотреть на героиню Достоевского как на художественную реализацию каторжного опыта и каторжных впечатлений писателя. Художественно воплощенная структура этих характеров в их иррациональности и непредсказуемости была одной из самых важных побед Достоевского над тем, что он хотел преодолеть в идеологии и литературе Просвещения вообще и отчасти — в самом себе.

<sup>1</sup> *Державин Г.Р.* Стихотворения / Под ред. Г.А. Гуковского. Л., 1933. С. 149.

<sup>2</sup> *Фонвизин Д.И.* Собрание сочинений: В 2 т. М.; Л. 1952. Т. II. С. 265.

<sup>3</sup> См. комментарий А.В. Архиповой: *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972. Т. III. С. 501—503. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>4</sup> *Фридлендер Г.М.* Реализм Достоевского. Л., 1964.

<sup>5</sup> *Кирпотин В.Я.* Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966. С. 150—171.

<sup>6</sup> *Скафтымов А.П.* «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // *Slavia* 1929. Т. VIII. Вып. 1. С. 101—117; Вып. 2. С. 312—314.

<sup>7</sup> *Мочульский К.* Жизнь и творчество Достоевского. 1980. С. 259.

<sup>8</sup> См.: *Гизетти А.* Гордые язычницы (К характеристике женских образов Достоевского) // *Творческий путь Достоевского*. Л., 1924. С. 194—206.

<sup>9</sup> *Фридлендер Г.М.* У истоков «почвенничества» (Ф.М. Достоевский и журнал «Светоч») // *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*. 1971. Т. XXX. Вып. 5. Сентябрь—октябрь. С. 400—410.

<sup>10</sup> *Достоевский М.М.* О «Грозе» А.Н. Островского // *Светоч*. 1860. № 3. Критическое обозрение. С. 1—36.

<sup>11</sup> К. Мочульский не знал этой статьи, когда дал свое определение женщинам Достоевского.

<sup>12</sup> *Достоевский М.* О «Грозе» А.Н. Островского. С. 22—23.

<sup>13</sup> Там же. С. 22.

<sup>14</sup> Там же. С. 23.

<sup>15</sup> Фридлиндер Г. У истоков «почвенничества». С. 407.

<sup>16</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 382.

<sup>17</sup> Cellier L. Le mythe de Manon et les Romantiques français. L'abbé Prevost // Actes du Colloque. Publications des Annales de la Faculte des letters Aix-en-Provence. Nouvelle serie. 1965. № 50. P. 262.

<sup>18</sup> Ibid. P. 263—264.

<sup>19</sup> Гриб В.Р. Избранные работы. Статьи и лекции о зарубежной литературе. М., 1965. С. 282.

<sup>20</sup> L'abbé Prevost. Histoire de Manon Lescaut et du chevalier des Grieux. Paris: Garnier freres, 1903. P. 221.

<sup>21</sup> Racine J. Theatre complet. Paris: Garnier-Flammarion, 1965. Т. 2. P. 157.

<sup>22</sup> Sgard J. Prevost romancier. Paris: Librairie Jose Corti, 1966. P. 233—251.

<sup>23</sup> Boyer d'Argens J.-B. de. Therese-philosophe. Paris: Euredit, 1975.

<sup>24</sup> Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (истори и эстетическое своеобразие). Л., 1974. С. 336.

<sup>25</sup> Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 85.

<sup>26</sup> Холшевников В.Е. О литературных цитатах у Достоевского // Вестник Ленинградского университета. 1960. № 8. (Серия истории языка и литературы). Вып. 2. С. 136.

<sup>27</sup> Соловьев Вл. Собрание сочинений. 2-е изд. СПб. Т. 3. С. 19; Литературное наследство. М., 1971. Т. 83. С. 605.

<sup>28</sup> Perlina N. Ivan Aksakov's and Nikolai Strakhov's correspondence from 1863 through 1885: fifty-three unpublished letters // R.L.J. XXIII. 1979. № 114. P. 117—188.

<sup>29</sup> Ibid. P. 132.

<sup>30</sup> Ibid.

## ГОРЬКИЙ В ПОИСКАХ ГЕРОЯ ВРЕМЕНИ

Как это ни удивительно, писательское развитие Горького, его внутренняя динамика редко привлекают внимание исследователей. В СССР этому мешает некоторая обязательная схема, согласно которой Горький, приобщившись к духу и букве большевизма, очень рано нашел все, что ему было необходимо для плодотворной и, по Ленину, «нужной» литературной работы, а потом если и сходил с верного пути, то скоро спохватывался и свои ошибки исправлял.

Между тем непредубежденный взгляд легко может заметить во всей долгой и разнообразной писательской работе Горького настойчивые поиски большой эпической формы и постоянные колебания между двумя основными видами прозаического эпоса — романом центростремительным, с историко-культурным центральным персонажем, и романом-хроникой, где носителем действия становится само течение времени, которое движет персонажами. Первый, условно говоря, персоналистский, роман получил типовое выражение в «Евгении Онегине» Пушкина. Второй, роман-хроника, осознан был как особый жанр Лесковым, а затем его продолжателями, в том числе и Горьким, уже в XX веке.

Сменяющие друг друга в творчестве Горького обращения к каждому из этих типов романа позволяют, как я предполагаю, не только понять общий смысл эволюции писателя, но и объяснить, какая концепция эпохи и ее героя заставляла Горького так круто менять жанровые формы.

Как писатель чеховской эпохи Горький начал не с романов, а с рассказов, то есть с новеллистической формы, разработанной Чеховым до такого совершенства, что без нового «содержания» и без иной стилистики добиться в этом жанре, чтобы тебя заметили, было очень трудно. Горький с этой трудностью справился блистательно. Успех его был общепризнан, и об этом очень хорошо написал в некрологе Горькому Георгий Адамович: «За каждой его строкой чувствуется человек, с появлением которого что-то изменилось в мире — и хороша ли сама по себе эта строка, дурна ли, она все-таки ценнее всех безупречных и безличных упражнений»<sup>1</sup>.

Новизна социального содержания в рассказах молодого Горького оказалась одновременно и новизной собственно литературной.

Его персонажи, босяки и авантюристы, вошли в русскую литературу 1890-х годов как носители идеи свободы, вернее — как ее живое воплощение, как личности с масштабностью персонажей

эпической поэзии. В одном из наиболее известных ранних рассказов Горького («Челкаш») основной конфликт построен на преодолении духа собственничества свободной личностью, эту собственность презирающей. Поэтому проблема личности и коллектива, ставшая для Горького одновременно и социальной, и литературной проблемой, сравнительно рано подтолкнула Горького к большой прозаической форме, к роману, где эта проблема в XIX веке разрабатывалась в тех литературах, к которым Горький проявлял особый интерес, — французской и русской. И тут ему неизбежно нужно было определить свое отношение к русскому роману XIX века. Он при этом столкнулся с особым качеством русского романа, с тем, что сделало появление этого романа новой эпохой в истории европейской литературы.

Героями русского романа XIX века, от Евгения Онегина до Ивана Карамазова, стали мыслящие личности, в которых воплотилось самосознание нации — самосознание, противопоставленное ее лишь чувствующей и пассивной субстанции.

Русские писатели искали для романа мыслящего, рефлексирующего, интеллектуального героя, не считаясь с его социальным происхождением или образовательным цензом.

Трудно представить себе, что Лев Толстой, всю свою сознательную жизнь размышлявший о русском крестьянине, не сделал его главным героем своих романов по каким-либо случайным обстоятельствам. А если поставить вопрос таким образом: почему главный герой в «Войне и мире» — Пьер Безухов, а не Платон Каратаев? — то и ответ может быть только один: судьбой Платона Каратаева нельзя было охватить наиболее важные стороны жизни русского общества, русской нации в целом; глазами Платона Каратаева, через его восприятие жизни можно было бы показать только то, *что он мог воспринять и понять*, то есть очень немногое и вовсе не самое важное для Толстого-романиста. Роман, написанный с точки зрения Платона Каратаева, не был бы романом, он неизбежно рассыпался бы на ряд отдельных и даже не очень многочисленных эпизодов, то есть превратился бы в некое подобие книги очерков<sup>2</sup>.

Художественное совершенство и идеологическое богатство русского романа, героем которого стала рефлексирующая личность, получившая к концу века статус «интеллигента», вызвала у писателей стремление распространить свою технику, свои художественные открытия на персонажей «из народа», под которым тогда понимали крестьянство.

Однако при этом исследователь не может не обратить внимания на сравнительно небольшое количество романов из крестьянской жизни в русской литературе XIX века. В самом деле, «Рыбаки



и переселенцы» Григоровича, «Крестьянка» Потехина да «Устои» Златовратского — вот и все, что дала в области крестьянского романа русская литература того самого периода, когда изображению других сфер русской жизни были посвящены все романы Тургенева, Достоевского, Толстого.

Здесь, по-видимому, проявилась какая-то особая черта русского литературного процесса — черта, еще нами не понятая и не исследованная в достаточной мере. Суть вопроса заключается, по-видимому, не в размерах и качестве писательского таланта, не в художественных возможностях того или иного писательского дарования, а в каких-то свойствах самого жизненного материала, исторически сложившихся, не укладывающихся в жанровую форму романа и одновременно прекрасно воплощающихся в других прозаических жанрах, чаще всего, хотя и необязательно, с подчеркнутой установкой на документальность и фактическую достоверность.

Исследователь крестьянской темы в русской литературе XIX века не может пройти мимо совершенно очевидного явления: за роман из крестьянской жизни брались, как правило, писатели со сравнительно небольшими художественными возможностями, легко изменявшие основным принципам реализма в угоду тем или иным предвзятым точкам зрения, тогда как в те же самые годы, в пределах той же темы писатели большого таланта, подлинники художники-реалисты, и не пытались создать «крестьянский роман».

Еще в середине прошлого века П. В. Анненков в статье «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» поставил вопрос очень большой общественно-политической и теоретической важности — о соотношении существующих литературных форм с «простонародным бытом», о том, является ли крестьянская жизнь материалом для искусства и какими формами литературы, какими жанрами она может быть выражена. Анненков указал на одну особенность разработки крестьянской темы в русской литературе начала 1850-х годов: «Почти в каждом рассказе видите вы тяжелую борьбу между литературной манерой и бытом, который подчиняется ей не совсем охотно»<sup>3</sup>. При этом Анненков отмечает, что в жанре рассказа и очерка крестьянская жизнь уже получила в русской литературе вполне правдивое и художественное выражение: «Кто не знает из русских читателей, что в небольших рассказах, где дело собственно в подметке внешней физиономии простолюдина, в описании обычая, привычек его, в изложении формальных его отношений к другим людям и, наконец, в уловлении характеристических особенностей его быта и природы, где он движется, школа произвела несколько образцовых вещей»<sup>4</sup>.

Следуя в известном отношении за Белинским, Анненков в одном принципиально важном вопросе делает очень существенный шаг назад. Из опыта крестьянского романа Григоровича, построенного, по мнению критика, на выдуманном, литературном конфликте, Анненков делает вывод не только о невозможности романа из крестьянской жизни, но и о непримиримой враждебности «простонародного быта» искусству, о невозможности сделать предметом глубокого реалистического изображения в романе столь несложную, однообразную, неподвижную сферу жизни, какой представлялась критику жизнь крестьянства. Анненков склонялся к тому, чтобы считать изображение крестьянской жизни второстепенной областью искусства, резко и недвусмысленно уже по самому ее исторически сложившемуся характеру, а не в силу политической остроты свойственных ей конфликтов.

Мы находим этому подтверждение у такого общепризнанного знатока русской крестьянской жизни, как Глеб Успенский. В «Очерках переходного времени» (1885) Успенский во время поездки по Волге услышал от рыбаков такой ответ на вопрос, что они поймали: «Таперича пошла вобла... Таперича сплошь все вобла...» И он подумал: «Теперь пойдет “все сплошь...”». До Камчатки, до “Адессы”, до Петербурга, до Ленкорана — все пойдет сплошное, одинаковое, точно чеканное: и поля, и колосья, и земля, и небо, и мужики, и бабы, все одно, один в один, с одними сплошными красками, мыслями, костюмами, с одними песнями... Все сплошное — и сплошная природа, и сплошной обыватель, сплошная нравственность, сплошная правда, сплошная поэзия, словом, однородное стомиллионное племя, живущее какой-то сплошной жизнью, какой-то коллективной мыслью и только в сплошном виде доступное пониманию»<sup>5</sup>.

Новое время вызвало к активности человека массы, вовлекло его в историю не только как пассивную жертву; в нем пробудилось и пробуждалось сознание и самопознание. И в таком своем качестве героями первых романов Горького стали люди из массы, преодолевающие или преодолевшие силу традиций, темноту и некультурность своей среды.

Люди «массы», «толпы» у Горького заговорили, зарассуждали, стали мыслить. Они нашли у него особую форму для выражения своих мыслей — афоризм, форму, от которой Горький уже никогда не избавился, вызывая раздражение даже у близких ему людей.

В афоризме нашел Горький одну из самых для него удобных форм выражения мысли, еще только порвавшей с непосредственным опытом.

В таких романах, как «Трое» и «Мать», особенно в первом из них, Горький, как хорошо известно, полемизирует с Достоевским.

И не только пересматривая и по-своему объясняя проблематику «Преступления и наказания», но и критикуя и страстно желая преодолеть воздействие русской романистики на себя и на общество.

Для того чтобы лучше понять стилистическую природу его ранних романов в том виде, в каком он предложил ее читателям, есть смысл обратиться к отзывам Чехова, вообще читавшего Горького очень внимательно. По поводу «Фомы Гордеева» Чехов высказался резко и недвусмысленно. В одном и том же письме он и восхищается («Места в “Фоме” есть чудесные. Из Горького выйдет большущий писатель, если только он не утомится, не охладает, не обленится»)⁶, и категорически не принимает диалогическую («разговорную») часть романа: «“Фома Гордеев” написан однотонно. Все действующие лица говорят одинаково, и способ мыслить у них одинаковый. Все говорят не просто, а нарочно; у всех какая-то задняя мысль; что-то не договаривают, как будто что-то знают; на самом же деле они ничего не знают, а это у них такой *façon de parler* — говорить и не договаривать»⁷.

Это же недовольство «разговорами» Чехов испытывал, когда прочел роман «Трое»: «разговоров таких никогда не бывает»⁸.

«Разговор», то есть диалог, в ранних романах Горького предназначен не для воспроизведения хода мысли персонажей, как это стало обязательным условием в русском романе XIX века. При всех индивидуальных различиях русские романисты очень заботливо выбирали необходимую для диалога «сценическую площадку», куда не могли попасть «лишние» для данного разговора персонажи; она же мотивировала возникновение диалога.

Персонажи Горького говорят везде и всегда, не считаясь с местом и временем, их «разговоры» — это не процесс мысленного постижения чего-то, персонажу очень важного. Персонажи Горького выражают уже в них отложившийся душевный опыт. Поэтому они все говорят афоризмами или стремятся к афористичности. В романе «Мать» Андрей Наседка так объясняет Ниловне общее состояние мира: «Разве есть на свете необиженная душа? Меня столько обижали, что я устал обижаться. Что поделаешь, если люди не умеют иначе? Обиды мешают дело делать, останавливаться около них — даром время терять»⁹.

Другой персонаж этого романа, Рыбин, излагает любимые мысли автора: «Они и Бога подменили нам <...> Ты помни, мать, Бог создал человека по образу и подобию своему, — значит, он подобен человеку, если человек ему подобен!» (7, 240).

Однотонное и одновременное повторение определенного комплекса идей в романе «Мать», так понравившемся Ленину, еще не делает его идеологическим романом в том смысле, в каком это

определение стало применяться в русской критике 1920-х годов на опыте романов Достоевского в первую очередь<sup>10</sup>.

Идеологический роман требует от героя рефлексии и самосознания. Идеология не может стать материалом для искусства в форме готовых и затверженных истин. Искусство может оперировать идеологией, только когда она становится содержанием духовной жизни персонажа, определяет позитивно или негативно его поведение в рамках сюжета.

В «Матери» идеология дана вне жизни персонажей, она не живет в них и не развивается с ними; она затвержена, да и то не всеми, как урок, как истины катехизиса.

Так художественные поиски героической личности в романе «Мать» закончились тем, что героизм оказался налицо, но личность не получилась. Поэтика русского романа, выращенная русской исторической почвой, требовала от личности героя прежде всего самосознания, а если такового не оказывалось, то отсутствие его не прощалось. Вспомним, что писал удивленный и возмущенный Достоевский о некоторых персонажах «Анны Карениной»: «Лица, как Вронский например <...>, которые и говорить не могут между собою иначе, как об лошадях, и даже не в состоянии найти об чем говорить, кроме как об лошадях»<sup>11</sup>.

Не знаю, понял Горький свой художественный просчет в «Матери» или нет. Если не понял сам, то ему на это многие указывали, и не обратить внимания на критику он не мог.

Есть у нас и еще один довод в поддержку предположения, что Горький понял свою неудачу: два романа, им написанные вскоре после «Матери» — «Исповедь» (1908) и «Лето» (1909), — ставят проблему самопознания, но в иной идеологической и литературной традиции. Так, в «Исповеди» впервые появился у Горького думающий не только о себе и своей жизни персонаж. Матвей живет одной мыслью, которая определяет его судьбу и поведение. Матвей занят истинно русским, как уже было принято считать в начале XX века, занятием: он ищет Бога и, что мало кому удавалось в русской литературе, его находит.

Для нашей темы интереснее всего, что своего непрестанно рефлексизирующего героя Горький сознательно берет вне той традиции русского романа, с которой он воевал всю свою писательскую жизнь. Матвей у него дан как новый, из русской почвы появившийся естественный человек, минимально подверженный влиянию культуры. Для того чтобы мотивировать «природную» естественность Матвея, Горький сделал его незаконнорожденным, человеком, не знающим ни матери, ни отца и так до конца книги ничего о них не узнающим. Он если и обязан кому-либо, то тем

людям, от которых услышал о Боге как воплощении любви и красоты жизни. Нет у него никаких корней, в своих эмоциях он свободен от родовых и традиционных связей и тем самым подготовлен к не замутненному предрассудками восприятию людей и жизни, а через них уже Бога.

В 1908 году в статье «Разрушение личности» Горький провозносит решительный приговор всей русской литературе XIX века. Вина ее перед русской историей, перед нацией, вступающей в новую эпоху, в том, что она — русская литература — сделала своим героем «лишнего человека», которого характеризует «пристрастие к бесплодным размышлениям в условиях полного безделья» (26, 167). А почвой этого пристрастия к «бесплодным размышлениям» оказывается «индивидуализм», который, «превращаясь в эгоцентризм, создает «лишних людей» (27, 309). Не желая следовать примеру рефлексирующей дворянской литературы, Горький ведет своего «очарованного» странника Матвея по жизни по примеру Лескова, отстранив его от культуры, внутри которой живут герои романа XIX века.

Пропагандист Михайло говорит Матвею: «Книгу вы не принимаете, чтение мало вам дает, вы все еще не верите, что в книгах не человеческий разум заключен, а бесконечно разнообразно выражается стремление духа народного к свободе; книга не ищет власти над вами, но дает вам оружие к самоосвобождению, а вы — еще не умеете взять в руки это оружие!» (8, 360).

Матвей с ним согласен: «Верно он говорит: чужда мне была книга в то время. Привыкший к церковному писанию, светскую мысль понимал я с великим трудом, — живое слово давало мне больше, чем печатное. Те же мысли, которые я понимал из книг, — ложились поверх души и быстро исчезали, таяли в огне ее. Не отвечали они на главный мой вопрос: каким законам подчиняется Бог, чего ради, создав по образу и подобию своему, унижает меня вопреки воле моей, коя есть его же воля?» (8, 360).

Но и «живое слово» не всякое доходит до Матвея. Так, например, в монастыре его разговоры с Антонием, «барином», богатым и образованным человеком, скептиком и умником, не проникают в глубину его сознания: «Человек сидит передо мной с ледяным лицом и спокойно плетет бескровную речь; вьются серые, как пепел, слова, обидно и грустно мне — вижу фольгу вместо золота» (8, 295), а раньше Матвей признается: «Трудно мне было понимать речи его, и многое позабыл я, но помню — сначала пугали они меня, как будто раскрывали некую пропасть и толкали в нее с лица земли все сущее» (8, 291).

В том же году, когда написана была «Исповедь», Горький писал Давиду Айзмону: «Надоел субъективизм, чужд человек, который все

стонет, плачет, отрицает, подчеркивает страшное, жестокое и не видит за единичными проявлениями борьбы за жизнь ее великий процесс, ее могучий рост, не видит, как постепенно слагается коллективная психика, как строительства новой жизни» (29, 60).

Чтобы воплотить этот «мировой опыт» в судьбе одного героя — Матвея («Исповедь»), Горькому пришлось пойти на явное нарушение литературного правдоподобия. Герой «Исповеди», несмотря на свое «непонимание» светских книг, рассказывает о себе и своих странствиях языком интеллигента, начитанного не менее, чем автор романа. Вот Матвей прощается с монастырем, где он прожил два года, полные несбывшихся надежд и горьких разочарований, смотрит и видит: «Размахнул лес зеленые крылья и показывает обитель на груди своей. На пышной зелени ярко вытканы зубчатые белые стены, синие главы церкви, золотой купол нового храма, полосы красных крыш; лучисто и призывно горят кресты, а над ними — голубой колокол небес звонит радостным гомоном весны, и солнце ликует победы свои.

В этой красоте, волнующей душу восторгом живым, спрятались черные люди в длинных одеждах и гниют там, проживая пустые дни без любви, без радостей, в бессмысленном труде и в грязи» (8, 299).

Так думает Матвей в середине вещи, но так же он думает и в начале «Исповеди», и в конце ее: никакого духовного развития в повести не происходит. Коллективный духовный «опыт» писателю не удалось сделать основой динамики сознания героя.

Может быть, поэтому поздние большие вещи Горький строит как хроники, а не как романы. И окурловские повести, и автобиографическая трилогия построены не на идеологическом конфликте, а на протекании времени и аккумуляции отрицательного «коллективного опыта», то есть на тезисе, обратном утопическому утверждению коллективного опыта в «Исповеди».

С некоторыми видоизменениями эта же установка есть в «Деле Артамоновых», где Горький пошел за романом-хроникой лесковского образца. В рассказе «Сторож» (1923) он писал: «Я чувствую полное бессилие нарисовать словами фигуры близоруких книжников в очках и пенснэ, в брюках “навыпуск”, в разнообразных пиджаках и однообразных пестрых мантиях книжных слов» (15, 81). Там же он признавался, что «жизнь хороших, умных интеллигентов казалась мне скучной, бесцветной».

И все же последнее десятилетие своей жизни Горький отдал работе над романом об «интеллигентах» и, более того, сделал такого интеллигента «в очках» центральной фигурой этого романа.

Вернее всех, пожалуй, определил тип и структуру «Жизни Клима Самгина» сам автор в заметке для иностранной печати (она

написана в третьем лице): «Сквозь призму его (Клима. — И.С.) взгляда на жизнь и проходят события <...>. Автор вводит *эпизодически* действующих лиц <...>, что, по его мнению, и придает роману отчасти характер хроники»<sup>12</sup>.

Из этих слов автора видно, что он понимал, как комбинируются в «Жизни Клима Самгина» два основных типа русского классического романа.

Умный и тонкий Георгий Адамович заметил: «Горький — реалист. Но единственный настоящий предмет реализма — душа человека — его не интересует и всякое “копание”, “ковыряние” в ней он отвергает. Он признает только личность в действии, а что за действием, что над действием, — вовсе не хочет знать»<sup>13</sup>.

В свое время Корней Чуковский написал, что Горький не может изобразить европеизированного русского интеллигента, что это для него чужой материал<sup>14</sup>.

Горький, вероятно, помнил и эту статью, и многое другое, что о нем писали. В «Жизни Клима Самгина» (далее ЖКС) он как бы сводил счеты со всеми своими оппонентами, но уже не в публицистической форме, а в художественной. Современники обратили внимание на экспериментальность ЖКС. Тынянов писал о Горьком именно как о пролагателе новых путей<sup>15</sup>.

Сам Горький по-разному определял жанр ЖКС. Отброшенное им название — «История пустой души» — предполагало чуждую и враждебную ему центростремительную структуру вещи, да и слово «душа» было не в моде. Бывало, он называл новую вещь романом, бывало — повестью; чаще всего — романом-хроникой, где он хотел показать, «как жили, как думали, что делали русские люди с 80-х годов по 1919-й» (29, 461).

В это время Горький восхищался историческими романами, созданными в 1920-е годы, — «Петром I» Алексея Толстого, «Разиным Степаном» Чапыгина, «Кюхлей» и «Смертью Вазир-Мухтара» Тынянова. Он писал об этой исторической романистике: «Создан исторический роман, какого не было в литературе дореволюционной, и молодые наши художники слова получили хорошие образцы, на которых можно учиться писать о прошлом, не столь далеко, как эпоха Петра I, но очень похожем на нее — я говорю о вчерашнем дне»<sup>16</sup>.

Иными словами, Горький нашел у новых исторических романистов подтверждение своим взглядам на методы изображения недавнего прошлого, тем более что новая, казавшаяся окончательной социальная перегруппировка, как выражался Троцкий, создавала необходимую дистанцию между двадцатыми годами XX века и описываемым в романе временем.

Однако выбранный Горьким антигерой, которого советская критика принимала за героя, вызывал у нее недоумение и недоу-

вольствие. Например, один критик писал: «Мы можем сожалеть о том, что в центре такого романа стоит Клим Иванович Самгин — личность в высшей степени непривлекательная»<sup>17</sup>.

По объяснению Горького, Клим Самгин — один из тех, кто хочет думать о жизни «по Достоевскому». «Уродливость быта и капризная разнужданность психики объясняли Самгину его раздор с действительностью, а мучительные поиски героями Достоевского непоколебимой истины и внутренней свободы, снова приподнимая его, выводили в сторону из толпы обыкновенных людей, сближая его с беспокойными героями Достоевского» (21, 294).

Но в отличие от героев Достоевского, Клим Самгин живет не только в мире собственных мыслей и душевных проблем, а, вопреки своему желанию, живет среди событий и людей, этими событиями поглощенных. Клим Самгин вынужден жить в мире истории и определять *свое* к ней отношение — трудная обязанность, от которой Достоевский своего «подпольного» освободил; Клим Самгин — личность рефлексирующая, аккумулирующая идеи; пуще всего он страшится стать «деятелем», а если что и делает — исполняет партийные поручения, например, — то вопреки своим убеждениям и как бы поневоле.

Давно уже было отмечено, что в ЖКС «мы видим и слышим лишь то, что видит и слышит сам Самгин»<sup>18</sup>. Советских истолкователей Горького это очень смущало, и они утешали себя тем, что ЖКС — «летопись общественной жизни предоктябрьской России, история знаменательных событий»<sup>19</sup>. На самом деле, когда эти исследователи начинают перечислять «события», то их оказывается «за сорок лет» ничтожно мало: Всероссийская промышленная выставка 1896 года, Ходынка, 9 января, московские баррикады 1905 года... — в сущности, это все, что можно отнести к числу событий. И, не смущаясь противоречивостью своих объяснений, тот же автор говорит, что «именно духовная история предреволюционной России является главным предметом изображения художника. Роман превращается в грандиозный философско-политический диалог, острый и полемический, ведущийся сотнями участников»<sup>20</sup>.

Поэтому и понадобился Горькому герой, который все может понять, может воспринять каждую мысль, дать ей оценку, с помощью которого можно превратить книгу в роман о мысли и мыслях; ЖКС — это книга о том, как думала и что думала о себе и своих мыслях русская интеллигенция в очках и без них. Более того, Горькому художественно был необходим герой со строем сознания Клима Самгина, во всем сомневающийся и ничего не принимающий на веру.

Предположим, что Горький захотел бы эти «сорок лет» русской жизни показать глазами так им любимого деятеля — Степана Куту-



зова. Что получилось бы? Очевидно, что девять десятых того идеологического материала, который воспринимает, взвешивает и оценивает Клим Самгин, Кутузов просто не мог бы по своей занятости заметить, ему было бы некогда, он занят делом, он в работе, а не в мире мысли, в котором живет Клим Самгин.

Ведь то, что сам Горький и некоторые критики считали лучшим эпизодом в ЖКС, не могло быть с такими подробностями и с таким художественным любованием введено в книгу через восприятие Степана Кутузова. Я имею в виду Марину Зотову, превратившуюся в третьей части из марксистки в хлыстовскую богородицу. А. Воронский вспоминал, что в 1931 году Горький ему сказал: «Читали вы третий том “Клима Самгина”? Еще не читали? Очень вас прошу прочитать. Есть там у меня одна женщина, Марина. Хотелось бы узнать, как вы к ней отнесетесь. Занятная женщина»<sup>21</sup>. Через три недели Воронский сделал такую запись: «Прочитал с большим восторгом третий том “Клима Самгина”. По-моему, этот том наилучший. Марина превосходна. Бесспорно она высказывает некоторые задушевные мысли самого Горького»<sup>22</sup>.

Как мы знаем, автор ЖКС иногда заявлял, что он «на всем протяжении романа» показывает, «как формировались большевистские идеи»<sup>23</sup>. И все это потому, что ему захотелось представить «недавнее прошлое» как эпоху подготовки Октября. Может быть, другому писателю, который знал бы начало века только по документам, это бы и удалось, но Горький, живший в описанную эпоху, хорошо ее знавший, испытавший все ее надежды и разочарования, не мог до такой степени пойти против самого себя — как современник эпохи и в какой-то мере ее создатель. От превращения в пособие по истории КПСС ЖКС спасла та противоречивость Горького, с которой мы сталкиваемся на каждом этапе его литературной биографии.

На первом съезде писателей Горький осудил не только Достоевского, но и, казалось бы, все религиозно-философские искания русской интеллигенции 1907—1917 годов. А в третьей части ЖКС бывшая ученица Кутузова Марина Премирова меняет не только фамилию, выйдя замуж за богатого купца Зотова, но и из марксистки превращается в хлыстовскую богородицу, а ее магазин церковной утвари становится центром каких-то таинственных религиозно-общинных связей — совсем в духе тех романов, которыми мальчик Горький зачитывался.

Близкий к Горькому профессор В.А. Десницкий вспоминает, что он очень возражал против непомерно большого места, уделенного в романе Марине Зотовой и ее хлыстовским похождениям. И получил отпор.

«Меня удивило тогда, — пишет он, — необычайное упорство и даже некоторое раздражение, с каким Алексей Максимович, лег-

ко соглашаясь с другими моими критическими замечаниями, возражал против этого и настаивал на законности и целесообразности включения им сектантского материала в такой пропорции»<sup>24</sup>.

То, что Десницкий называет «сектантским материалом», для Горького было одним из стихийных проявлений русского народного духа, его глубинных исканий и надежд. Жаль, конечно, что Десницкий запомнил только свои слова. Но дадим слово роману.

В спорах с Самгиным Зотова опровергает и разум, и православную религию: «Вы, интеллигенты, в статистику уверовали: счет, мера, вес! Это все равно, как поклоняться бесенятам, забыв о Сатане...»

И на вопрос Клима — кто же Сатана? — она отвечает: «Разум, конечно» (21, 188).

После хлыстовского радения, очевидцем которого становится Клима, в ответ на его слова Марине: «Ведь это безумие!» — она возражает: «Это — больше, глубже вера, чем все, что показывают золоченые, театральные, казенные церкви с их певчими, органами, таинством евхаристии и со всеми их фокусами. Древняя, народная, всемирная вера в дух жизни...» (21, 376).

А само по себе хлыстовское радение так описано у Горького, что по силе изображения не уступает Лескову.

Здесь, как и на всем протяжении ЖКС, Горький показывает не развитие большевистских идей, а то, о чем думали и чем жили русские люди начала века. Любое высказывание горьковских персонажей сегодня может показаться неожиданно актуальным в философско-политическом смысле. Вероятно, сегодня в Советском Союзе многие с интересом воспримут слова одного из персонажей: «Большевики — это люди, которые желают бежать на сто верст впереди истории» (21, 102). И если товарищи Кутузова воспринимали это как восторженную оценку своей исторической прогрессивности, то теперь наступило время переосмысления этой оценки. Обмен мнениями между Климом и Мариной Зотовой об отношении человека к самому себе звучит так, как будто он написан сегодня: «Жизнь сводится, в сущности, к возне человека с самим собою», — говорит Клима. А Марина отвечает: «А ведь это, пожалуй, так и установлено навсегда, чтобы земля вращалась вокруг солнца, а человек — вокруг духа своего» (21, 155).

Клима нужен Горькому как персонаж, который получает информацию со всех сторон, в том числе и идейную. В этом его явная сюжетная роль. Философские и философско-исторические споры эпохи Горький не всегда подробно пересказывает (как это, например, было сделано в «Анне Карениной», где подробно представлены споры семидесятых годов). Горький писал ЖКС в расчете на читателей, знавших тех мыслителей и те книги, о которых

говорят в присутствии Клим: «На террасе говорили о славянофилах и Данилевском, о Герцене и Лаврове. Клим Самгин знал этих писателей», их идеи были в одинаковой степени чужды ему. Он «находил, что, в сущности, все они рассматривают личность только как материал истории, для всех человек является Исааком, обреченным на заклятие» (19, 362).

Какая-то часть читателей ЖКС в конце 1920-х — начале 1930-х годов могла понять антидетерминистскую позицию Клим и оценить ее оригинальность. Позднее из читательского восприятия многое совершенно исчезло. Несколько поколений ничего не знали о славянофилах, Данилевском, Лаврове. Из наследия Герцена читали в лучшем случае «Былое и думы». С оттепели 1950-х годов начался процесс воскрешения забытых мыслителей. Идеи славянофилов и Данилевского вновь стали живым элементом духовной жизни русского общества. Думаю, что и позиция Клим в этом споре найдет сегодня сторонников, если они прочтут ЖКС, разумеется.

Можно назвать два способа передачи идеологического спора в романе. Один способ — условно его можно назвать манерой Достоевского — где реплики в споре перерастают, как правило, в монологи, иногда очень пространные. Другой — бальзаковский, когда автор воспроизводит многоголосие общего разговора. Горький прибавил к этим двум способам третий: у него Клим Самгин слушает чужие разговоры, как бы резюмирует их, дает им оценку, и в таком, пропущенном сквозь его сознание, виде эти «разговоры», то есть умственная жизнь эпохи, поступает к читателю: «Слушая, как в редакции говорят о необходимости политических реформ, разбирают достоинства европейских конституций, утверждают и оспаривают возникновение в России социалистической крестьянской республики, Самгин думал, что эти беседы, всегда горячие, иногда озлобленные, — словесная игра, которой развлекаются скучающие, или ремесло профессионалов, которые зарабатывают хлеб свой тем, что будят политическое и национальное самосознание общества». Игрою и ремеслом находит Клим и суждения о будущем Великого сибирского пути, о выходе России на берега океана, о политике Европы в Китае, об успехах социализма в Германии и вообще о жизни мира. «Странно было видеть, что судьбы мира решают два десятка русских интеллигентов, живущих в захолустном городке среди семидесяти тысяч обывателей, для которых мир был ограничен пределами их мелких интересов» (20, 25).

Кроме «разговоров», составляющих, так сказать, образ жизни русской интеллигенции начала нашего века, в «хронику», какой является ЖКС, необходимо должны были войти исторические события и исторические личности.

О том, как ввел Горький в ЖКС события русской истории, мы говорили выше. Те из них, которые так или иначе попадают в ЖКС, важны не сами по себе, а по тому отклику, который они получают в разговорах и размышлениях Самгина. Поэтому исторически значительные события и факты (убийство Плеве, сдача Порт-Артура) в ЖКС только упоминаются. Действительное значение этих событий читатель уже знает сам.

Горький не мог, как это сделал в свое время Пушкин, отослать читателя к соответствующему тому русской истории Карамзина — история начала нашего века еще не была написана, как, впрочем, не написана и до сих пор. И все же, отведав фактической истории место в подтексте, Горький сделал Историю как душу событий одной из главных тем ЖКС. Отношение персонажей к истории — это их точка зрения на современное состояние России и особенно — на ее будущее. В книге не представлены профессионалы-историки, и Горького, видимо, не занимали их конкретные концепции. У персонажей ЖКС отношение к истории скорее эмоциональное, как, впрочем, и у автора.

Так, закоренелый традиционалист, провинциальный любитель истории Козлов видит в истории только привычно-милый ему уклад жизни и отрицает поэтому необходимость каких-либо перемен. Для него история это не движение, а покой, не динамика и борьба, а статика и сохранение того, что соответствует истинно русскому строю жизни, как он его понимает: «Не думайте, я не консерватор, отнюдь! Нет, я допускаю и земский собор и вообще... Но — сомневаюсь, чтоб нам следовало бежать сломя голову тем же путем, как Европа... <...> Европа-то, может быть, Лихо одноглазое для нас, ведь вот что Европа-то!» (20, 30—31).

Эта точка зрения и сейчас находит сторонников.

Иначе смотрят на историю те персонажи, которые не отрицают динамического смысла этого понятия, но видят в ней какую-то надчеловеческую силу, требующую полного подчинения себе. Так появляется в ЖКС не научное, но очень выразительное определение: «тяжелый воз истории», принадлежащее Тимофею Варавке: «тяжелый воз истории везут лошади, управляемые опытными, но неделикатными кучерами» (19, 178).

Этот образ вспоминает и Клим.

Сравните у Горького, в статье «В.И. Ленин»: «Русская интеллигенция — научная и рабочая — была, остается и еще долго будет единственной лошадейю, запряженной в *тяжкий воз истории России*» (17, 26).

Если история — воз, а интеллигенция — ломовая лошадь, то нужен возница. Кучер. Проблема «кучера» получает в романе неожиданное для советских читателей литературное воплощение.

Только один «кучер», только одно историческое лицо, носитель власти, появляется в романе вживе, мы вместе с Климом его видим и наблюдаем. Это лицо — царь, император Николай II.

В Климе заговорила древняя русская привычка связывать с новым царем надежды на существенные перемены в жизни, на полное или хотя бы частичное обновление, в крайнем случае — хоть на какие-нибудь реформы. Такого царя — обновителя жизни видит Клим в Николае II. Клим переживает нечто вроде влюбленности в молодого царя, ждет, что он станет настоящим вождем нации; перед коронацией Клим способен поверить, что «завтра явится необыкновенный, может быть, грозный человек, которого Россия ожидает целое столетие» (19, 443).

Даже Ходынская катастрофа не меняет чувств Клима. Он жалеет не жертв Ходынки, а царя: «Как ужасно должен чувствовать себя царь!» (19, 456). Перед 9 января он говорит, что из того, что происходит в стране, «из этого равновесия противоречивых явлений может возникнуть полное равнодушие... к жизни. И даже презрение к людям» (20, 517). И тут Клим вдруг понимает, что говорит не об императоре, а о себе. В царя он видит себя в идеальном завершении. И потому так тяжело воспринимает он 9 января, которому становится свидетелем (редкий случай, когда Клим лично наблюдает историческое событие). Жалость к царю он еще испытывает, но иллюзии развеялись. Царь для него теперь — «убийца и самоубийца. Он убивает Россию...» (20, 533).

Линия эмоциональных отношений «Клим и царь» мотивирована в ЖКС очень убедительно, на всех ее поворотах. Но почему Горький столько внимания и места уделил самому бездеятельному лицу — царю Николаю II?

Когда Клим во время патриотической манифестации после объявления войны Японии ждет, что с балкона Зимнего дворца царь «скажет <...> какие-то исторические, примиряющие всех со всеми чудесные слова» (20, 468), а царь уходит, так ничего и не сказав, в сознании Клима всплывают другие имена, другие цари: «Иван Грозный, Петр — эти сказали бы, нашли бы слова...» (20, 470). Так символом становятся в сознании Клима «сильные цари», «люди дела» — Петр и Иван Грозный. Сам Горький находил и одобрял в Ленине «прямолинейность» Петра. Как с некоторым изумлением вспоминал Ходасевич: «В глубине горьковской души всегда жило восхищение силой, властью, ее внешними атрибутами... (надо было послушать, с каким восторгом рассказывал Горький о пребывании императора Александра III в Нижнем Новгороде)»<sup>25</sup>.

Вероятно, Александр III, «царственный кучер», мог повезти и тяжелый воз русской истории. Но Николай II, как понял Клим,

для этой роли не годился. Горький тоже ему в этой роли отказал. Не признал он кучерами и русских купцов — они оказались у него жертвами истории, как и было в действительности.

Итак, попробуем подвести некоторые итоги. Горький — общественный деятель в середине 1920-х годов пошел в Каноссу, написавши в 1926 году так возмутившее русскую эмиграцию письмо к Ганецкому, где говорилось об умершем Дзержинском: «Благодаря его душевной чуткости и справедливости было сделано много хорошего. Он заставил меня любить и уважать его» (29, 473).

И одновременно, несмотря на все усиливающееся его сближение с утвердившейся в России властью, Горький-художник берется за роман-хронику, роман, темой и материалом которого становится свободная мысль. А главным героем — рефлексирующий русский «интеллигент в очках». При этом Горький не любит своего героя, не доверяет ему и боится оставить читателя с ним наедине.

Клим ищет и находит противоречия во всем. Горький его осуждает за это и пишет, что он «как бы считал себя обязанным искать противоречий. Это было уже потребностью его разнузданной мысли» (21, 122).

Удивительное определение для «мысли»! Современный читатель может увидеть в этом качестве мысли Самгина не «разнузданность», а свободу, которой в Советском Союзе ей так недостает.

Горький думал о будущей судьбе книги. Он считал, что ЖКС «интеллигенции не понравится, вообще не понравится старому поколению», то есть люди, сами эпоху пережившие, будут недовольны тенденциозностью романа. Но писателю было ясно и другое: «Новое поколение этого не поймет долго: просто там много слишком чужого для нас <...>, что, вероятно, пройдет непонятым». И все же у него была надежда, что «со временем ваши дети в этой штучке разберутся»<sup>26</sup>.

Следовательно, Горький надеялся, что в 1960—1970-х годах начнется новый разбор его «штучки». Как мы видим, разбор этот только начинается. В Советском Союзе он труден из-за продолжающейся официальной фальсификации горьковского наследия; Запад и эмиграция все еще заняты сопоставлением списков горьковских благодеяний и преступлений.

Если бы Горький не думал, что созданная им художественная летопись идейной борьбы начала века станет вновь интересна на новом витке исторической спирали, он не сделал бы работу над ЖКС основным делом последнего десятилетия своей жизни. В одном Горький оказался прав: воссозданные им споры и столкновения идейных противников, весь разнообразнейший спектр философских, политических, религиозных поисков начала века, если мы (условно, конечно) отвлечемся от конкретных фактов истории,

окажется зеркалом сегодняшнего дня русской жизни. И чем дальше уходит в прошлое время, показанное в ЖКС, тем ближе к нашему времени, к нашим проблемам оказывается эта «штучка». Изображая правдиво, может быть, вопреки своим взглядам многое из того, что составляло истинное содержание русской идейной жизни нашего века, Горький оставил нам очень важное свидетельское показание. В ЖКС мы находим то, что снова стало и становится почвой и материалом, источником идей для осмысления трагического тупика, в который зашла русская жизнь после того, как у власти продержались семьдесят лет любители «бежать на сто верст впереди истории», как говорит о большевиках один из персонажей ЖКС.

Вот почему ЖКС не удаляется в прошлое с ходом времени, а приближается к нам. И в этом — неожиданная современность исторического романа-хроники Максима Горького и значение того возврата к рефлекслирующему герою времени, который осуществил Горький в последнее десятилетие своей жизни.

<sup>1</sup> *Адамович Г.* Максим Горький // Современные записки. 1936. № 2. С. 390.

<sup>2</sup> *Серман И.* Проблема крестьянского романа в русской критике середины XIX века // Проблемы реализма русской литературы XIX века. М.; Л., 1961. С. 181—182.

<sup>3</sup> *Анненков П.* Воспоминания и критические очерки. СПб., 1875. С. 48.

<sup>4</sup> Там же. С. 49.

<sup>5</sup> *Успенский Г.* Сочинения. СПб., 1891. Т. 3. С. 157.

<sup>6</sup> *Чехов А.* Полное собрание сочинений и писем. М., 1948. Т. 18. С. 343.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же. Т. 19. С. 50.

<sup>9</sup> *Горький М.* Полное собрание сочинений. М., 1949—1956. Т. 7. С. 230. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>10</sup> См.: *Энгельгардт Б.* Идеологический роман Достоевского // Достоевский. Статьи и материалы. 2. Л., 1925.

<sup>11</sup> *Достоевский Ф.* Полное собрание сочинений. Л., 1983. Т. 25. С. 52.

<sup>12</sup> *Овчаренко А. М.* Горький и литературные искания XX столетия. М., 1978. С. 158.

<sup>13</sup> *Адамович Г.* Указ. соч. С. 392.

<sup>14</sup> *Чуковский К.* Две души Максима Горького. Л., 1924. С. 25.

<sup>15</sup> *Тынянов Ю.* Алексей Максимович Горький // Литературный современник. 1938. № 6. С. 172.

<sup>16</sup> *Горький М.* О литературе. Статьи и речи. 1928—1936. М., 1937. С. 56.

<sup>17</sup> *Нович И.* Художественное завещание Горького. М., 1965. С. 3.

<sup>18</sup> *Тагер Е.* Творчество Горького советской эпохи. М., 1964. С. 287.

<sup>19</sup> Там же. С. 288—289.

<sup>20</sup> Там же. С. 289—290.

<sup>21</sup> *Воронский А.* Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 63.

<sup>22</sup> Там же. С. 65.

<sup>23</sup> *Летопись жизни и творчества Горького. 3.* М., 1959. С. 411.

<sup>24</sup> *Десницкий В. А. М.* Горький. Очерк жизни и творчества. М., 1959. С. 43.

<sup>25</sup> *Ходасевич В.* Белый коридор. Париж, 1964. С. 62.

<sup>26</sup> Цит. по: *Овчаренко А.* Роман-эпопея «Жизнь Клим Самгина» // Горький М. *Собрание сочинений.* М., 1961. Т. 15. С. 478.



## ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ — НАСТАВНИК СОВЕТСКИХ ПОЭТОВ

Лев Копелев в своих воспоминаниях рассказал такую забавную историю. Однажды в компанию очень молодых харьковских поэтов (дело происходило в конце 1920-х годов) пришел постоянный участник этой компании, Андрей Белецкий, «сказал, что прочитает новые стихи и вынул из портфеля несколько аккуратно исписанных листов.

“Персей и Андромеда”.

И заскандировал негромко, гундосо, но внятно. Потом начали обсуждать. Грамотная поэмка, вполне грамотная, даже сильная. Но уж такое явное влияние футуристов! Прямо как “Пощечина общественному вкусу” или “Садок судей”. И слишком навязчивы аллитерации. “Частая сеча меча, сильна разяща плеча...”

Да это же чистейшая хлебниковщина, вроде “Смейтесь, смехачи”. На сегодняшний день — устаревшие фокусы...

— Тут говорили про Хлебникова, но я не согласен: считаю, что это скорее подражание раннему Маяковскому. Помните: “Прожженный квартал... рыжий парик... непрожеванный крик”.

— По-моему, товарищи явно перехваливают. Стишки беспомощные: “...чуть движа по земле свой труп” — чепуха совершенная! Никакие здесь не футуристические влияния, а самая вульгарная есенинщина, только с классическими узорами. Персей, видите ли, и Андромаха... Ну и пусть Андромеда — какая разница? А всё откуда? “Черный человек, черный, черный... Черная книга” и тэдэ и тэпэ.

Я хотел вступить за Андрея. Стихи мне в общем понравились. Сравнения с Хлебниковым казались убедительными. Сердили разносные отзывы: “упадочный... чуждый... кабинетное рифмоплетство... дешевый модернизм... северянинщина...” Но только защищать значило бы лицемерить. Стихотворение и впрямь было очень далеко от нашей жизни, стилизовано под старину.

Пока я собирался, председательствующий Сергей объявил:

— Товарищ Белецкий просит слова в порядке ведения.

— Большинство критических высказываний, так сказать, о подражательности. Ссылаются на футуризм, имажинизм... Тут называли Белого, Хлебникова, Маяковского, Есенина и даже, кажется, Северянина. Это весьма интересно. Некоторые суждения, так сказать, несомненно оригинальны. Но я вынужден принести извинения; должен повиниться. Дело в том, что я позволил себе некото-

рую, так сказать, мистификацию. Хотел экспериментально проверить степень, так сказать, объективности и компетентности в нашей критике. Я прочитал отрывки из поэмы, которую сочинил другой автор, который весьма, так сказать, далек от футуристов, от символистов, от Северянина...

Он достал из портфеля большой красный с позолотой том до-революционного издания.

— Вот видите — Гаврила Романович Державин. Написано в 1807-м году...

Хохотали все, особенно зычно те, кто, как я, не участвовал в обсуждении<sup>1</sup>.

Поскольку мистификатор объяснил, что он привел *отрывки* из поэмы, то я цитирую те строки, которые вызвали наиболее возмущенные отклики:

Частая сеча меча  
 Сильна, могуща плеча,  
 Стали о плиты стуча,  
 Ночью блеща, как свеча,  
 Эхо за эхами мча,  
 Гуны сугубят, звуча.  
 .....  
 Но кольцами склубясь, вдруг с яростию злою,  
 О бездны опершись изгибистым хвостом,  
 До звезд восстав, как дуб, ветвистою главою,  
 Он сердце раздробить рогатым адским лбом  
 У витязя мечтает;  
 Бросается, — и вспять от молний упадет  
 Священного мяча  
 Чуть движа по земле свой труп, в крови влача<sup>2</sup>.

Этот случай показывает, что литературное сознание XX века уже прочно к концу 1920-х годов воспринимало поэзию XVIII века через все многообразие поэтических достижений и новшеств века двадцатого. Не мог литературно образованный человек XX века воспринимать поэзию века XVIII, позабыв все, что он прочел и чем увлекался. Решающее слово в повороте к XVIII веку в словесном искусстве сделал Вячеслав Иванов<sup>3</sup>. Смелость совершенного им поворота вызвала самые разноречивые отклики, как положительные, так и отрицательные. Уже в 1909 году один из критиков с удивлением писал о Вячеславе Иванове, только пять лет тому назад выступившем с первой и очень трудной для восприятия книгой стихов «Сог ardens»: «Имя у него просто громкое. Нет такого гимназиста в России, в котором оно не будило бы самых веселых

и приятных воспоминаний. Все знают, что этот тот самый поэт, который вместо “аромат” говорит “вонь”, вместо “страсть” — “ярь”, вместо “берут” — “емлют” и на которого поэтому так легко и удобно писать пародии. По пародиям его, собственно говоря, и узнали в так называемой большой публике. Подлинные же стихи и статьи этого поборника “всемирного искусства” читает, разумеется, не народ, а много-много человек двести. До всемирности — ух, как еще далеко»<sup>4</sup>.

«Всемирность», конечно, к Вячеславу Иванову не пришла, но литературное его воздействие было ощутимо многими, хотя сомневающимся тоже было много. Вслед за Владимиром Соловьевым, провозгласившим Тютчева великим поэтом-философом, Вячеслав Иванов назвал Тютчева предтечей символизма и отказал Пушкину в необходимой, по его убеждению, философской глубине: «Метод Пушкина, при создании большей части стихотворений, французский и классический: Пушкин именно как сын XVIII века — великий словесник, ибо убежден, что все в поэзии разрешимо словесно. Из полного отсутствия сомнений в адекватности слова проистекает живая смелость простодушной живописи. Часто кажется, что поэт вовсе не подозревает оттенков и осложнений. Что значат эти простые и скучные слова и очень обычные, почти неестественно здоровые и румяные эпитеты? Непременно ли преодоление внутреннего избытка? И подчас как-то жутко становится от пушкинской ясности, от пушкинской быстроты. Мы думали: *ars longa*; но у него искусство — *ars brevis*. Такова моцартовская сторона его гения, взлелеянная преданием XVIII столетия, и именно французским преданием; недаром юноша Пушкин с увлечением хвалит Вольтера-поэта»<sup>5</sup>. Замечу кстати, что Пушкин хвалил Вольтера-поэта не только в юности. В 1836 году в статье «Вольтер», напечатанной в III томе «Современника», Пушкин привел стихи Вольтера; «они писаны соседу, который прислал ему розыны»:

Vos rosiers sont dans mes jardins,  
Et leurs fleurs vont bientôt paraître!  
Doux asile où je suis mon maître!  
Je renonce aux lauriers si vains,  
Qu'à Paris j'aimais trop peut-être.  
Je me suis trop piqué les mains  
Aux épines qu'ils ont fait naître.

(Ваши розыны в моих садах, / И скоро на них появятся цветы! / Сладостный приют, где я сам себе хозяин! / Отвергаю тщетные лавры, / Которые мне, может быть, слишком были по душе в Париже. / Я слишком исколол себе руки / О шипы, которые на них

выросли) и сопровождал их очень проникновенной похвалой: «Признаемся в гососо нашего запоздалого вкуса: в этих семи стихах мы находим более *слога*, более жизни, более мысли, нежели в полдюжине длинных французских стихотворений, писанных в нынешнем вкусе, где мысль заменяется исковерканным выражением, ясный язык Вольтера — напыщенным языком Ронсара, живость его — несносным единообразием, а остроумие — площадным цинизмом или вялой меланхолией»<sup>6</sup>.

В посмертно изданной книге Е.Г. Эткинда есть очень убедительный анализ этого стихотворения Вольтера и сопоставление его с такими стихами Пушкина, в которых исследователь видит отражение этого стиля и жанра рококо<sup>7</sup>.

Но Иванов понимал, что Тютчев ему ближе Пушкина, потому что он ориентируется на допушкинскую поэзию, на приемы и состав поэтического языка, разработанные в одической поэзии XVIII века. Тютчев осуществлял главную, по Иванову, миссию поэта: «Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности. Как истинный стих предустановлен стихией языка, так истинный поэтический образ предопределен психеей народа... Поэт... изображает новое — и обретает древнее»<sup>8</sup>.

«Обретение древнего» в языке поэзии — главная мысль, главная установка теории поэтического языка Вячеслава Иванова: «Во все эпохи, когда поэзия, как искусство, процветала, поэтический язык противопоставлялся разговорному и общепринятому, и как певцы, так и народ любили его отличия и особенности и гордились ими — те, как своею привилегией и жреческим или царственным убранством, толпа — как сокровищем и культом народным...»<sup>9</sup> Отсюда установка на те эпохи развития русского языка и русской поэзии, когда они были ближе всего к стихии древности; когда были слышны «широкие и мощные валы звуков чистой русской, свободной и многообъемлющей величавости»<sup>10</sup>.

По убеждению Иванова, этого «требует сам язык наш (единственный среди живых по глубине впечатления в нем его стихии типа языков древних)»<sup>11</sup>.

И позднее он так писал об этом: «Вследствие раннего усвоения многочисленных влияний и отложений церковно-славянской речи наш язык является ныне единственным из новых языков по глубине впечатления в его самостоятельной и беспримесной пламенной стихии — духа, образа, строя словес эллинских, эллинской “грамоты”. Через него невидимо сопричастен он самой древности: не запредельна и внеположна нашему народному гению, но внутренне соприродна ему мысль и красота эллинские; уже не варвары мы, поскольку владеем собственным словом и в нем преем-

ством православного предания, оно же для нас — предание эллинства»<sup>12</sup>.

Верность забытой стихии языка, наиболее близкого к типу древних языков, — что это, как не почти буквальное повторение известных слов Ломоносова из его «Предисловия о пользе книг церковных»: «Отменная красота, изобилие, важность и сила эллинского слова коль высоко почитается, о том довольно свидетельствуют словесных наук любители... Ясно сие видеть можно вникнувшим в книги церковные на славенском языке, коль много мы от переводу ветхого и нового завета, поучений отеческих, духовных песней Дамаскиновых и других творцов канонов видим в славенском языке греческого изобилия и оттуду умножаем довольство российского слова, которое и собственным своим достатком велико и к принятию греческих красот посредством славенского сродно»<sup>13</sup>.

Интересное наблюдение сделано уже недавно: «В лик единый умным оком двойников своих сberi», — пишет Вячеслав Иванов в своем переводе из Гете. Этим строкам нет прямого соответствия в оригинале. Они восходят к ломоносовской строке «Я вижу умными очами»<sup>14</sup>.

Молодое поколение поэтов футуристического склада не приняло установку Вячеслава Иванова. Об этом вспоминал в 1920 году Николай Асеев: «При всей своей чуткости, этот большой мыслитель не мог понять, что для того чтобы очистить язык от чуждых ему речений, необходим сдвиг всего поэтического материала, и упорно продолжал неблагодарную работу “восстановления”, как он выражался, “костяка” речи»<sup>15</sup>.

Прочитанные Андреем Белецким стихи Державина относятся к тому времени, когда поэт сошелся во многом с Шишковым и стал предпочитать «трудность» «легкости». В своем итоговом «Рассуждении о лирической поэзии», в той части, которую Грот в свое время не опубликовал, Державин с особенным интересом отмечает в мировой поэзии своих единомышленников, создателей трудной поэзии. О скальдах он пишет, что они «составляли свои песни удивительно и почти непонятно. Они ставили себе за особенную честь и славу быть в коротких словах многозначительными, а необыкновенными *переставками* слов не только для простого народа, но и для разумеющих читать, хотя они смысл слов и понимали, непостижимыми или таинственными...»<sup>16</sup>

И далее он снова восхищается у скальдов тем, что у них применяется «определенная, прекрасная, весьма утонченная переставка слов, как для скрытия понятий, так и для благозвучия»<sup>17</sup>.

Даже у союзников-символистов поэзия Вячеслава Иванова вызывала серьезные сомнения своей стилистической сложностью.

Брюсов писал в рецензии на «Кормчие звезды»: «Дело в том, что есть у Вячеслава Иванова одна особенность, о которой мы до сих пор еще не упоминали: крайнее своеобразие языка, которое может остановить читателя при первом знакомстве с его стихами. Вячеслав Иванов не довольствуется безличным словарем «расхожего» языка, где слова похожи на бумажные ассигнации, не имеющие самостоятельной ценности, но лишь условную. Он стремится обогатить, индивидуализировать язык, вернуть ему первобытную силу. Словарь Вячеслава Иванова составлен из крайне разнообразных элементов: здесь и смелые новообразования, и слова, заимствованные из древних языков, и слова обветшалые, давно вышедшие из употребления и потому имеющие для нас всю свежесть новизны. Многие из этих слов вряд ли могут быть понятны даже сравнительно подготовленным читателям без соответственного толкования. Соединение же их в одном произведении или даже в одной книге требует от поэта очень много такта и осторожности, и нельзя сказать, чтобы эти качества не изменяли иногда Вячеславу Иванову...»<sup>18</sup>

Вот несколько примеров стилистических новшеств Вячеслава Иванова, они же и архаизмы.

Стихотворение «Океаниды» любопытно тем, что оно дает нам возможность определить, откуда у Вячеслава Иванова этот арсенал «старых слов» и архаических форм.

Обращаясь к «подругам» Прометея, поэт говорит:

И пусть не вам, мятежным девам,  
Решать раздоры *вечных прав*,  
И пусть великодушным гневом  
Не преложить времен *устав*...<sup>19</sup>

Эти стихи прямо и непосредственно ведут нас к Ломоносову, к его «Вечернему размышлению о божием величестве» (1743):

О вы, которых быстрый зрак  
Пронзает книгу *вечных прав*,  
Которым малый вещи знак  
Являет естества *устав*.<sup>20</sup>

Совпадает здесь не только рифмовка, но эпитет (вечные), то есть о случайности говорить не приходится. Цитируемый шедевр ломоносовской поэзии был заучен каждым гимназистом; его не надо было разыскивать в сочинениях Ломоносова.

Укажу еще один случай совпадения хода поэтической мысли у Вячеслава Иванова и в поэзии XVIII века. В своем переложении

103-го псалма Ломоносов библейскую метафору, уподобляющую небо коже, заменил образом шатра:

Ты звезды распростер без счета,  
Шатру подобно, пред тобой<sup>21</sup>.

Державин писал свое переложение, зная ломоносовское; это видно из того, что у Ломоносова он взял образ шатра, в оригинале отсутствующий:

Ты светом, славой, красотой,  
Как будто ризой, облачился  
И, как шатром, ты осенился  
Небес лазурной высотой<sup>22</sup>.

У Вячеслава Иванова этот образ — небо-шатер — появляется в стихотворении «Утренняя звезда»:

Ты одна, в венце рассвета,  
Клонишь взоры, чадо света,  
К нам с воздушного шатра<sup>23</sup>.

Приведенные совпадения — только частные случаи, которые входят в общую систему сознательного воспроизведения стилистики высокой поэзии XVIII века в ее самых характерных чертах. Сюда можно отнести сложные составные эпитеты, которые первым широко применил в русской поэзии Тредиаковский, а возвел в литературное достоинство Державин.

Приведенных здесь соответствий и совпадений с поэзией XVIII века было бы достаточно, но есть смысл указать на еще одно проявление преемственности с этим веком в поэзии Вячеслава Иванова, на которое особенное внимание обращали его современники и соратники.

Брюсов в той же статье не меньше внимания, чем лексике, уделил конструкции стихов: «Не менее своеобразен синтаксис Вячеслава Иванова. В своем стремлении к краткости и меткости выражения он часто предьявляет читателю слишком тяжелые требования. Располагая слова не столько в обычном словорасположении, сколько по соображениям ритмическим, он нередко запутывает их взаимные отношения, давая нелегкий труд разгадать, какое из них каким управляет. Постоянное употребление прилагательных в значении существительных, предлогов и союзов — в смысле значущих слов, частое упущение сказуемого, замена “который” через “что” и т. под. еще более затрудняют чтение. “Кровию ис-

течь был страстных рок, вампира упреждая желаньем уст” — такая фраза принадлежит к числу обычных у Вячеслава Иванова. Не менее естественно для него томить читателя таким медленным развитием предложения:

Но как таящим радость любо длить  
Тоску друзей и медлить светлой вестью,  
Чтоб алчных глад обильней утолить,—  
Изводилось: мир ждущей братней мезью  
Томя, пребыть до утра вкупе там,  
Хоть сердце поспешало к благовестью,  
Увенчаны, по светлым высотам  
Блуждали мы...

Всё это может остановить читателя на первых шагах и не позволить ему справедливо оценить и оригинальность поэзии Вячеслава Иванова, и оригинальность самого его языка»<sup>24</sup>.

Сам Вячеслав Иванов искал, как мы видели, исторической почвы и материала для своей поэзии. Среди символистов он был одинок и поэтической поддержки не нашел.

Как отразилась архаизация русского стиха, осуществленная Вячеславом Ивановым, на последующем развитии поэзии? Может быть, следует говорить не о прямом влиянии В. Иванова, а о косвенном, о его примере как о подсказке оглядки на XVIII век?

Немногие из любителей поэзии среди филологов увидели в Вячеславе Иванове великого поэта и учителя поэтических поколений. Среди них Владимир Марков. Он назвал Вячеслава Иванова в 1986 году «последним великим (great) русским поэтом этого столетия»<sup>25</sup>.

Далее он объясняет, таким не совсем обычным способом, сущность и своеобразие поэзии Вячеслава Иванова: «Если бы я постарался высказать в одной (короткой) фразе, что такое Вячеслав Иванов, я бы сказал: это язык богов. Этот язык богов понимался через столетия как *sine qua non* поэзии, и он продолжал существовать очень (?) долго. Много поэтов восемнадцативечной России хотели говорить на нем, немногие это могли и только Державин был вполне двуязычен: он мог парить и хрипеть (*soar and snore*) в своих стихах»<sup>26</sup>.

И как вывод: символисты хотели язык богов воскресить, и самыми удачными были усилия Иванова.

Поэтическое объяснение, предложенное Марковым, при всей своей смелости только говорит о впечатлении, какое производила и производит поэзия Вячеслава Иванова на расположенных к нему читателей.



Несмотря на то что, по мнению Владимира Маркова, в середине века языком поэзии стал язык черни (тоб), все же он (Иванов) открыл двери бесчисленным «виртуозам разговорной речи, как Твардовский, Слуцкий, Смеляков <...>, кто решался воспроизвести звуки его органа на своих балалайках»<sup>27</sup>.

Не разделяя столь суровой оценки названных В. Марковым поэтов, я вижу, что он замечает какие-то отголоски «органа» Вячеслава Иванова в поэзии 1930—1970-х годов, и, может быть, следует проверить, насколько это замечание верно.

После появления «Столбцов» Николая Заболоцкого (1928) критика стала писать о сознательной его ориентации на поэзию XVIII века. Об этом писал А. Турков: «Как будто из описаний благоуханной жизни Державина в Званке, с ее застольным великолепием, вышел “мужик роскошный, апельсинщик” со своим заманчивым товаром. Динамичная живопись “Столбцов” по-своему близка к предметности державинских од; однако часто, при внешнем сходстве того или иного образа (“дебелые” деревья у Державина и “ожиревшие” — у Заболоцкого), там, где Державин ограничивается конкретным описанием, Заболоцкий доискивается образа, способного воплотить свойства всего окружающего мира, как он его в то время понимал»<sup>28</sup>.

Возражая И. Роднянской, которая писала, что у Заболоцкого «взгляд на природу как на торжество противоречий, мир вечного уничтожения и возрождения <...> необычен для русской лирики», Турков снова сопоставляет Заболоцкого с Державиным. Он настаивает на близости Заболоцкого к Державину именно в таком поэтическом понимании природы: «Уже в стихах Державина слышится горестное размышление о противоречии между сладостным обилием земных благ и преходящестью их, между способностью человека к наслаждению ими и краткостью отпущенных для этого сроков. Мысль поэта с трудом осваивается с представлением об относительности и взаимных переходах добра и зла:

Видишь ли, Дмитрев! всего изобилье,  
Самое благо быть может нам злом;  
Счастье и нега разума крылья  
Сплошь давят ярмом (‘‘Лето’’).

Самый твой торг — империй цвет, слава  
Первый к вреду, растлению шаг... (‘‘Весна’’)<sup>29</sup>.

Через несколько лет (в 1969 году) появилась работа И. Смирнова, которая до сих пор остается самым тщательным и убедительным сопоставлением Заболоцкого и Державина. Смирнов показал, что колоризм и вся изобразительная система Заболоцкого ориен-

тированы на Державина: «Традицию картинной поэзии Державина Заболоцкий обновил и неизвестными в прошлом приемами повышенной экспрессии и остро индивидуальным толкованием взаимоотношений двух смежных видов искусства — изобразительного и словесного»<sup>30</sup>.

О пиршественной теме у обоих поэтов Смирнов говорит иначе, чем те, кто писал до него. И в этой теме он видит отражение отвратительного по своей сути мира, каким он изображен в «Столбцах»: «Вслед за внутренне уравновешенным, соразмерным в своих частях изображением пиришества в стихи Заболоцкого вторгаются почти что гиньольные образы. “Радость познанного через зрение чувственного мира”, о которой говорил применительно к поэзии Державина Г.А. Гуковский, исчезает под кистью Заболоцкого. Вместо “щуки с голубым пером” и “багровой ветчины” — “багровый слизняк мяса”, вместо восторженности домашнего хозяина — отталкивающие описания “кровавого искусства жить”, от которого в ужасе отшатывается поэт:

Багровым слизняком . . . . . мясо —  
Тяжелое и липкое... Едва  
Его глотает бледная вода,  
Полошет медленно и тихо розовеет»<sup>31</sup>.

Позднее, уже в 1920-е, а особенно в 1930-е годы, действительность снова предлагала поэтам одические темы и одических героев, Вождей, возвращала их к традициям начального периода новой русской поэзии — к XVIII веку. Как писал Ю. Тынянов в одном из незаконченных набросков работы о поэзии XVIII века, «борьба футуризма и его ответвлений с символизмом, жестокая и беспощадная, не имеет себе примеров в более ровной и более медленной истории поэзии XIX века. Она переносит нас в XVIII век, к его грандиозной и жестокой борьбе за формы»<sup>32</sup>.

В 1920-е годы шла непрерывная переоценка поэтических жанров, и поэтому оказалось возможно возрождение забытого с начала XIX века теоретического жанра — поэмы о поэзии, образцом которого с XVII века являлась знаменитая поэма Буало «L'art poétique». Вслед за Буало в европейских стихотворных поэтиках основное внимание уделялось двум жанрам высокой поэзии — оде и эпосе.

Интерес поэзии 1920-х годов к этим двум жанрам, к принципам их конструкции хорошо известен. При этом действительность стимулировала возврат к тематическому центру обоих жанров — к теме Его, Бога, Царя, Властителя, Вождя! Старые поэтики не занимались тематикой оды, ибо она подразумевалась ее местом в

литературной иерархии. Им надо было нормировать конструкцию и стилистику оды, а не ее тематику. Инерция такого отношения к оде повлияла и на лучшие исследования оды, созданные в XX веке, — на работы Тынянова и Гуковского, — хотя в это время проблема оды и одического языка подсказывалась науке живой литературой, а не полузабытыми образцами одической классики.

«Высокая болезнь» Пастернака — неожиданно воскресший в XX веке жанр поэмы о поэзии и поэтических жанрах, своего рода «Поэтическое искусство», где Пастернак хочет самому себе (и своим читателям) объяснить, как появляются самые «важные», по терминологии классицизма, жанры — эпос и ода.

Вставленный в 1928 году в «Высокую болезнь» отрывок, который можно условно озаглавить «Ленин на трибуне», давал одическое решение этой темы не без полемики с Маяковским. Здесь у Пастернака действуют все атрибуты одического героя — конкретные и абстрактные: молнии, солнце, орлы, история, вековая мудрость.

Так была поэтически показана возможность высокого, одического переосмысления прозаического материала современного быта и газетных однодневок в свете действий героя истории и ее живого воплощения:

Слова могли быть о мазуте,  
Но корпуса его изгиб  
Дышал полетом голой сути,  
Прорвавшей глупый слой лузги<sup>33</sup>.

Пастернаку совершенно не важен был конкретный смысл речи Ленина. О мазуте в ней действительно ничего не было сказано. В отличие от Маяковского, который построил свою поэму о Ленине на монтаже подлинных цитат из его речей и статей, Пастернак показал свой вариант создания оды — средствами поэзии, а не мнимым документализмом.

Ода XVIII века в ее наиболее политизированной форме строилась на противопоставлении двух Властителей — свергнутого прежнего и нового, возведенного на престол к счастью его подданных. У Ломоносова такие пары — это Анна — Елизавета, Петр III — Екатерина II; у Державина — Павел I — Александр I.

В «Высокой болезни» прежним властелином оказывается Николай, что, правда, не соответствует хронологии (периода власти Временного правительства как бы и не существует), но зато дает возможность использовать одические атрибуты царя — орел и солнце. При этом «орел» в «Высокой болезни» сначала именно атрибут:

Орлы двуглавые в вуали,  
Вагоны Пульмана во мгле  
Часами во поле стояли  
И мартом пахло на земле (242).

Затем орел становится заместителем, субститутом царя:

И уставал орел двуглавый,  
По Псковской области кружа.  
От стягивавшейся облавы  
Неведомого мятежа (242).

Ближайшим образом пастернаковский орел поэтически восходит к оде Державина «Видение мурзы», где рядом с Екатериной II

Орел полунощный, огромный,  
Сопутник молний торжеству,  
Геройский провозвестник славы,  
Сидя пред ней на груди книг,  
Священны блюл ее уставы...<sup>34</sup>

Вполне в духе одической поэзии у Пастернака «солнце» представлено в своем собственном качестве и как метафора свергнутого владыки:

Два солнца встретились в окне.  
Одно всходило из-за Тосна,  
Другое заходило в Дне.

Смысл этого уподобления царя солнцу в русской одической традиции очень хорошо объяснил Ломоносов в оде 1752 года:

Российско солнце на восходе,  
В сей обще вожделенный день,  
Прогнало в ревностном народе  
И ночи и печали тень.  
<...>  
Что часто солнечным сравняем  
Тебя, монархиня, лучам,  
От нужды дел не прибегаем  
К однем толь много крат речам:  
Когда ни начинаем слово,  
Сияние в тебе зрим ново  
И нову красоту доброт.

Лишь только ум к тебе возводим,  
Мы *ясность солнечно* находим  
И многих теплоту щедрот<sup>35</sup>.

Из оды пришло к Пастернаку и сравнение выхода Ленина на трибуну с появлением шаровой молнии:

Я помню, говорок его  
Пронзил мне искрами затылок,  
Как шорох молнии шаровой.  
<...>  
Он проскользнул неуследимо  
Сквозь строй препятствий и подмог,  
Как этот, в комнату без дыма  
Грозы влетающий комок (243).

У Державина («Видение мурзы») Екатерина — «богиня», как она названа в оде, — является поэту, освещенная молниями:

Мое все зданье потряслось,  
Раздвиглись стены, и стократно  
*Ярче молний пролилось*  
Сиянье вокруг меня небесно;  
<...>  
Виденье я узрел чудесно:  
Сошла со облаков жена...<sup>36</sup>

Можно было отнести за счет одической топики и самую внезапность появления Ленина на трибуне:

Как вдруг он вырос на трибуне  
И вырос раньше, чем вошел (243).

Прежде чем Заболоцкий занялся разработкой собственно одической тематики, он органически впитал в свое творчество наследие поэзии XVIII века. Его Марков не назвал среди «балалаечников», может быть, из-за того, что не увидел в его стихах язык «черни»?

Вслед за Пастернаком Мандельштам и Заболоцкий осознали, что только одический пафос и одический масштаб дают поэту шанс благополучно перешагнуть через кровавое поле трагедии XX века — и не поскользнуться. Заболоцкий отлично усвоил богатую традицию русской оды XVIII—XIX веков. Он соединил ломоносовский гиперболизм поэтических описаний природы и гигант-

ских просторов империи с интонационной ораторской высокостью пушкинских одических стилизаций.

У Ломоносова в оде 1747 года:

Хотя всегдашними снегами  
Покрыта северна страна,  
Где мерзлыми Борей крылами  
Свои вздымает знамена;  
Но Бог меж льдистыми горами  
Велик своими чудесами:  
Там Лена чистой быстриной,  
Как Нил, народы напоет  
И бреги наконец теряет,  
Сравнившись морю шириной<sup>37</sup>.

У Заболоцкого («Север»):

В воротах Азии, в объятиях метели,  
Где сосны в шубах и в тулупах ели,  
Несметные богатства затая,  
Лежит в сугробах родина моя<sup>38</sup>.

Эту же одическую манеру Заболоцкий применил к описанию грузинских ландшафтов в «Горийской симфонии» и разрешил тем самым проблему создания оды новому властелину — Вождю:

Есть в Грузии необычайный город.  
Там буйволы, засунув шею в ворот,  
Стоят, как боги древности седой,  
Склонив рога над шумною водой:  
Там основания каменные хижин  
Из первобытных сложены булыжин,  
И тополя, расставленные в ряд,  
Подняв над миром трепетное тело,  
По-карталински медленно шумят  
О подвигах великого картвела.  
<...>  
Припоминая отрочества годы,  
Хотел понять я, как в такой глуши  
Образовался действием природы  
Первоначальный строй его души,  
Как он смотрел в небес огромный купол,  
Как гладил буйвола, как свой твердил урок,  
Как в тайниках души своей баюкал  
То, что еще и высказать не мог<sup>39</sup>.

Эта ода Заболоцкого не была принята критикой. Не получили критического одобрения и другие его стихи в одическом духе, как, например, «Прощание. Памяти С.М. Кирова», где есть такие строки:

В холодных садах Ленинграда,  
Забытая в траурном марше,  
Огромных дубов колоннада  
Стояла, как будто на страже.  
Казалось, высоко над нами  
Природа сомкнулась рядами  
И тихо рыдала и пела,  
Узнав неподвижное тело<sup>40</sup>.

Смерти Кирова придан здесь вселенский, космический масштаб в духе «Смерти Мещерского» Державина, но стихи Заболоцкого были неприемлемы своей установкой — позицией одического поэта, который смотрит на своих героев не снизу вверх, а с высот поэтического Олимпа и потому говорит с ними как равный, без низкопоклонства, уже необходимого в условиях культа личности.

Таким образом, даже обновленная ода, с ее точно дистанцированной позицией автора по отношению к ее герою, не отвечала требованиям нового культа. Теперь от автора требовалось, чтобы он отказался от своей особой точки зрения, той самой, которую Ломоносов называл

Глас россиян верных, —

а Пушкин переакцентировал:

И неподкупный голос мой  
Был эхо русского народа.

Теперь в поэзии это было уже невозможно. Высокомерное замечание Владимира Маркова о «балалайках», на которых Твардовский, Слуцкий и другие поэты пытались воспроизвести органные звуки поэзии Вячеслава Иванова, все же бесполезно. Оно заставляет присмотреться к этим поэтам внимательнее и помогает увидеть в их поэтической работе то, что они находили для себя не столько у самого Вячеслава Иванова, сколько у той архаизирующей традиции, которую он как бы открыл для поэзии XX века.

Разумеется, начинающим поэтам середины 1930-х годов не было необходимости буквально следовать Вячеславу Иванову. Их

поэтическое «воспитание», как и в другие эпохи истории русской поэзии, как, например, лермонтовского поколения, вынужденного выбирать между Пушкиным и Бенедиктовым, шло под противоречивыми воздействиями конструктивизма и футуризма. Об этом интересно рассказал Борис Слуцкий<sup>41</sup>.

После домашних поэтических штудий в Харькове, где другом и учителем Слуцкого был Михаил Кульчицкий, они оба в Москве конца 1930-х годов были приняты в поэтический семинар Литературного института, которым руководил Илья Сельвинский. В этот семинар Слуцкий и его харьковские друзья-поэты пришли с солидной подготовкой, полученной в той школе, с которой не на жизнь, а на смерть воевал Сельвинский, когда был «мэтром из мэтров», в 1920-е годы, — в школе русского футуризма. Все, что было сделано футуристами, было прочитано и вошло в сознание молодого Слуцкого, «допечатного». Он писал в мемуарных заметках, опубликованных в 1989 году: «Нашим эпосом была история русского футуризма, его старшие и младшие богатыри, его Киевский и Новгородский циклы»<sup>42</sup>. И особое место среди героев этого эпоса занимал Хлебников.

Опыт четырех военных лет очень сложно отразился в душе и сознании Слуцкого. Это отражение не было прямым — достаточно сказать, что не победы и полководцев изображал он в своих стихах, а солдат, героев и жертв войны. Победный марш по Европе, знакомство с жизнью в Румынии, Венгрии, Австрии — все это должно было очень расширить горизонты сознания выпускника Литературного института им. М. Горького.

Война заставила посмотреть иначе на послевоенную жизнь, главным нервом ее стала неожиданно открывшаяся Слуцкому мощь государственного антисемитизма, переход сталинского режима на последовательно антисемитские позиции, по примеру побежденного нацизма. Об этом свидетельствуют его стихи, распространявшиеся в списках после смерти Сталина. В них *впервые* за всю советскую историю было сказано во весь голос о государственном антисемитизме в Советском Союзе и о патологическом антисемитизме самого Сталина:

А нам, евреям, повезло.  
Не прячась под фальшивым флагом,  
На нас без маски лезло зло.  
Оно не притворялось благом<sup>43</sup>.

К Слуцкому в эти годы пришла неофициальная, никем не утвержденная известность. Вот как об этом вспоминал он сам: «Моя поэтическая известность была первой по времени в после-



сталинский период новой известностью. <...> До меня все лавры были фондированные, их бросали сверху. Мои лавры читатели вырастили на собственных приусадебных участках»<sup>44</sup>.

Слуцкий нашел для своей поэзии общую, всеорганизующую точку зрения, свою меру времени и свой масштаб событий. Еврейское самосознание не вернуло его в «черту оседлости», а словно бы раскрыло ему глаза, раздвинуло видимые и невидимые границы.

Слуцкий нашел свою позицию в изменившемся вокруг него мире. Он понял, что интернациональная идея потерпела крах. У властей ее заменила идея имперского величия и национального русского приоритета. Еврейское самосознание (национальное) вызвало к жизни беспощадно-обличительные стихи Слуцкого о прошлом, о минувшей эпохе.

Как поэт Слуцкий стал известен стихами, написанными уже после смерти Сталина, в середине 1950-х годов, и положившими начало поэтическому самиздату. И «люди возраста определенно-го» не могут забыть именно эти стихи Слуцкого, такие как «Хозяин», «Современные размышления», «Я строил на песке...» «Современные размышления» были впервые напечатаны в России в 1987 году — что понятно и знаменательно. В этом стихотворении поэт излагает два варианта рассуждений о тех исторических переменах, которые должны произойти в стране после смерти Сталина. Один ход мысли таков:

Эпоха зрелищ кончена,  
Пришла эпоха хлеба.  
Перекур объявлен  
У штурмовавших небо.  
Перемотать портянки  
Присел на час народ,  
В своих ботинках спавший  
Невесть который год (1, 167).

Ход этих мыслей вполне отвечает ситуации. В них и критика прошлого, и надежда на будущее. Но поэт отвергает этот ход мысли — ему нужно другое:

Нет, я не думал этого,  
А думал я другое:  
Что вот он был — и нет его,  
Гиганта и героя.  
На брошенный, оставленный  
Москва похожа дом.  
Как будем жить без Сталина?

И только после этих двух вариантов Слуцкий приходит к синтетической, как тогда казалось, оценке эпохи.

«Современные размышления» — это жанр, созданный Борисом Слуцким, это — антиода. В оде полагалось хвалить и превозносить ее адресата. Слуцкий при помощи исторических ассоциаций создает в своей антиоде нужную стилистическую высоту. «Хлеб» и «зрелища» взяты из известных требований древнеримских пролетариев; они создают необходимую аналогию между Римской и Сталинской империями. Образ «штурмующих небо» взят из расхожего выражения советской публицистики, заимствованного у Маркса; Маркс так назвал парижских коммунаров 1870 года. Рядом с этими высокими стилистическими клише называются портянки, ботинки — как у Некрасова, введившего лапти в свои патетические предсмертные стихи:

Я примирился с судьбой неизбежною,  
Нет ни охоты, ни силы терпеть  
Невыносимую муку кромешную!  
Жадно желаю скорей умереть.  
Вам же — не праздно, друзья благородные,  
Жить и в такую могилу сойти,  
Чтобы широкие лапти народные  
К ней проторили пути<sup>45</sup>.

Слуцкий создавал свою поэзию вопреки многому, что возникало и пользовалось шумным успехом, поэзии «самовыражения»; у него почти нет стихов на вечную поэтическую тему — тему любви.

Он сосредоточился на основных условиях человеческого существования российского человека, и с тех пор как у нас в распоряжении трехтомник 1991 года, в котором половина, если не больше, стихов была напечатана только после 1985 года, мы понимаем, что все написанное Слуцким — это поэтическое свидетельство, это дневник участника, а не наблюдателя жизни Советского Союза. Как древние летописцы, Слуцкий отмечает все — хорошее и плохое, отвратительное и противостоящее ему. У Слуцкого в жанре, который я называю «антиодой», есть стихотворение «Человек». Не надеясь, что его знают даже немногие любители Слуцкого, приведу его целиком. Напомню, что в нем Слуцкий воскрешает давнюю традицию русской поэзии державинского времени, когда часто появлялись оды «Человеку». Итак, «человек» по Слуцкому:

Царь природы, венец творенья,  
Стал за сахаром для варенья.

За всеведением или бессмертием  
Он бы в очередь эту не влез,  
Но к вареньям куда безмерней  
И значительней интерес.

Метафизикам не чета я,  
И морали ему не читаю.

Человек должен сытно кушать  
И чай с вареньем пивать.  
А потом про бессмертие слушать  
И всезнаньем мозги забивать (1, 77).

Великое здесь как будто привычно, это бессмертие, это всеведение, всезнание. Им противостоит фраза, как бы взятая из Зощенко: «Человек должен сытно кушать». Объектом иронии становятся все эти слова-понятия высокого стиля. А новое в нем — защита права человека на еду и питье. Поводом служит обычная примета летнего быта советских городов. И тут в стихах происходит переоценка слов и понятий: очередь за сахаром становится зеркальным отражением эпохи, а привычные высокие слова — ее карикатурой. Слуцкий понимает этого «человека» всем своим существом. Он с ним жил и живет, с ним он перенес все тягости и невзгоды, без привилегий и без жалоб.

Очень разнообразен диапазон тональности в отношениях Слуцкого к «быту» человеческому, к самым, казалось бы, бесплодным для поэзии вещам. Он пишет о Фальке, о знаменитом и сейчас прославленном художнике, а тогда объекте насмешек на самом высоком государственном уровне. Вот стихи о встрече с Фальком на улице:

У величья бывают  
одежды любого пошива,  
и оно надевает  
костюмы любого пошиба.  
Старый лыжный костюм  
он таскал фатовато и свойски,  
словно старый мундир  
небывалого старого войска.  
Я же рядом шагал,  
молчаливо любуясь мундиром  
тех полков, где Шагал —  
рядовым, а Рембрандт — командиром... (3, 37).

Поношенный лыжный костюм превращается в парадный мундир великого войска художников; бытовое становится символическим выражением эпохи.

И как исключение среди антиод и гимнов есть у Слуцкого в полном смысле «ода» — «Бог», с характерным для одического стиля уподоблением властелина Богу:

Мы все ходили под Богом.  
У Бога под самым боком.  
Он жил не в небесной дали,  
Его иногда видали  
Живого. На мавзолее (1, 170).

В этих стихах нет прямого воспроизведения стилистики кого-либо из поэтов XVIII века, но есть прямая связь с поэтическим обожевлением Петра I в оде Ломоносова 1743 года, где Марс, а не сам поэт, не Ломоносов, как принято думать, говорит о Петре:

С Минервой сильный Марс гласит:  
«Он Бог, он Бог твой был, Россия,  
Он члены взял в тебе плотския,  
Сошел к тебе от горних мест...»<sup>46</sup>

Возможно ли найти объяснение парадоксальному факту восхождения поэтического XVIII века в XX веке, да еще в эпоху между двух революций?

Если искать аналогий, то они обнаруживаются легко: говорящая живопись в поэзии Державина прямо ведет к российскому футуризму, который считал своим образцом кубизм нового искусства.

Но можно расширить область соответствий. Державин открыл для поэзии мир вещей, ближайшее окружение человека — его домашность, его жизнь «званскую», а не жизнь «вообще», не абстракцию, парную смерти. Впрочем, и смерть у него смотрит «сквозь забор», то есть живет в вещном мире. Объясняя то, что он назвал «эллинизмом» русской поэзии, Мандельштам называл его «очеловечиванием окружающего мира». И далее: «Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло как родственное его внутреннему теплу»<sup>47</sup>.

Осложненное у Вячеслава Иванова его пронизанностью миром подлинно эллинистических ценностей и вещей обращение к вещному миру у футуристов и акмеистов (несмотря на все их несоменные расхождения) было обращением иных миров с их космическими масштабами во имя мира истории, мира посястороннего

и живущего своими законами, а не отражением надзвездных бурь и вихрей.

Конечно, мною названы только наиболее яркие и смелые обращения к XVIII веку. Я не мог дать полный свод всех его восприятий. Задача была скромней — показать, что поэзия XVIII века живет и оживает, питая многое и очень важное в поэзии XX века, переработанное Вячеславом Ивановым.

<sup>1</sup> *Копелев Л.* И сотворил себе кумира. Ардис: Ann Arbor, 1978. С. 197—198.

<sup>2</sup> *Державин Г.* Стихотворения. Л., 1933. С. 273.

<sup>3</sup> См. об этом подробно: *Serman I.* Vyacheslav Ivanov and Russian Poetry of the Eighteenth Century // Vyacheslav Ivanov: poet, critic and philosopher. Edited by Robert Lonis Jackson. New Haven, 1986. P. 190—208. См. также повторение моих наблюдений без ссылок на мою работу: *Барзах А.Е.* Материя смысла // Вячеслав Иванов. Стихотворения. Поэмы. Трагедии. Кн. 1. 1995. С. 37—38.

<sup>4</sup> *Г<алич> Л.* Прекрасная модель // Речь. 1909. 17/30 авг.

<sup>5</sup> *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Т. 4. С. 308.

<sup>6</sup> *Пушкин А.С.* Собрание сочинений. Т. 7. С. 417.

<sup>7</sup> *Эткинд Е.Г.* Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 108.

<sup>8</sup> *Иванов Вяч.* О «Цыганах» Пушкина // Собрание сочинений. Т. 4. С. 308.

<sup>9</sup> *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909. С. 40—41.

<sup>10</sup> Там же. С. 355.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> *Иванов Вяч.* Наш язык // Из глубины. Сборник статей о русской революции. М.; Пг., 1918; Собрание сочинений. Т. 4. С. 676.

<sup>13</sup> *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 635.

<sup>14</sup> *Микушевич В.Б.* Инобытие и форма в эстетике позднего Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М.: Институт мировой литературы им. Горького РАН, 1996. С. 317.

<sup>15</sup> *Асеев Н.* Московские записки // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 159.

<sup>16</sup> *Западов В.А.* Последняя часть «Рассуждения о лирической поэзии» Г.Р. Державина // XVIII век. Сб. 16. Л., С. 308. (Курсив мой. — И.С.)

<sup>17</sup> Там же. С. 309.

<sup>18</sup> *Брюсов В.* Далекие и близкие. М., 1912. С. 122.

<sup>19</sup> *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 526.

<sup>20</sup> *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 228.

<sup>21</sup> Там же. С. 222.

- <sup>22</sup> *Державин Г.Р.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 605.
- <sup>23</sup> *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 524.
- <sup>24</sup> *Брюсов В.* Далекие и близкие. С. 123.
- <sup>25</sup> *Markov V.* Vyacheslav Ivanov the poet: A Tribute and a Reappraisal // Vyacheslav Ivanov: poet, critic and philosopher. P. 50.
- <sup>26</sup> *Ibid.* P. 53.
- <sup>27</sup> *Ibid.*
- <sup>28</sup> *Турков А.* Николай Заболоцкий // Заболоцкий Н.А. Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Большая серия). М.; Л., 1965. С. 23.
- <sup>29</sup> [Турков цитирует по изданию:] *Державин Г.Р.* Сочинения. Л., 1987. С. 193.
- <sup>30</sup> *Смирнов И.П.* Заболоцкий и Державин // XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969. С. 150.
- <sup>31</sup> Там же. С. 152.
- <sup>32</sup> *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 195.
- <sup>33</sup> *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Большая серия). М.; Л., 1965. С. Далее ссылки на это издание в тексте.
- <sup>34</sup> *Державин Г.Р.* Сочинения. С. 41.
- <sup>35</sup> *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 498.
- <sup>36</sup> *Державин Г.Р.* Сочинения. С. 41.
- <sup>37</sup> *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 203.
- <sup>38</sup> *Заболоцкий Н.А.* Стихотворения и поэмы. С. 77.
- <sup>39</sup> Там же. С. 5—6.
- <sup>40</sup> Там же. С. 71.
- <sup>41</sup> См.: *Серман И.* Мера времени Бориса Слуцкого // Время и мы. М., 1999. С. 194—210.
- <sup>42</sup> Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 178.
- <sup>43</sup> *Слуцкий Б.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 349. Далее ссылки на это издание в тексте.
- <sup>44</sup> Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 178.
- <sup>45</sup> *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч.: В 3-х т. Т. 3. Л., 1967.
- <sup>46</sup> *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 109.
- <sup>47</sup> *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 182.

## «ВЫСОКАЯ БОЛЕЗНЬ» И ПРОБЛЕМА ЭПОСА В 1920-е ГОДЫ

Всеобщее признание пришло к Пастернаку в начале 1920-х годов после выхода в свет его сборника «Сестра моя — жизнь» (1922). Самое характерное в этом признании — единодушное у критиков ощущение в нем современного поэта, современного не по злободневности тематики, а по стилистике, отразившей, как тогда писали, революционную эпоху<sup>1</sup>. Но при этом от него ожидали и прямого отражения. Об этом очень настоятельно писала в 1922 году Марина Цветаева: «Слово Пастернака о Революции, как слово самой революции о себе, — впереди»<sup>2</sup>.

Можно предположить, что «Высокая болезнь» была ответом Пастернака на ожидание от него прямого отклика, прямого поэтического выражения Революции.

«Высокая болезнь» была и его первым опытом эпической формы, потребовавшим прежде всего сознательного выбора приемов монтирования того, что в сборниках, несмотря на ощутимую цикличность, в пределах каждого стихотворения оставалось относительно независимым.

На «Высокую болезнь» в 1920-е годы смотрели как на проходную вещь или просто считали ее неудачей. Так, «влюбленный», по его собственным признаниям, в Пастернака-поэта Юрий Тынянов писал в 1924 году, что «в “Высокой болезни” эпос... не вытанцевался»<sup>3</sup>.

Первоначальная редакция «Высокой болезни», напечатанная в журнале «Леф», позднее, в 1928 году, дорабатывалась: многое было выброшено, сделаны две вставки и прибавлена концовка о Ленине на трибуне IX съезда Советов в ноябре 1921 года<sup>4</sup>.

Только с этой концовкой поэма получила завершенность временную и — условно говоря — сюжетную, а вернее тематическую, ибо не очень простая задача стоит перед каждым, кто хочет определить сюжет «Высокой болезни». Иногда создается впечатление, что сюжета в ней нет совсем, а есть некий веер лирических тем.

Русское общественное самопознание XX века, как и поэзия, видело в русских революциях XX века могучее действие мировых сил, управляющих ходом событий. Необходимость их понять и свое понимание выразить сознавали очень многие. Не всем поэтам удалось найти в своем сознании поэтическое выражение общего исторического опыта, но искали все. Блок в 1918 году в «Двенадцати» нашел, как ему в тот момент казалось, определение смысла истории, которая совершалась в России.

Через год, в докладе «Крушение гуманизма»<sup>5</sup> (опубликован в 1920 году) Блок еще надеется, что «множества» найдут в себе достаточно сил, чтобы осуществить ими не осознаваемый, но чувствуемый «музыкальный напор» в будущем. Настоящее уже кажется Блоку чем-то очень тягостным и промежуточным.

«Крушение гуманизма» предложило общественному сознанию России такую точку зрения на историю, ее смысл и направленность, которая позволила подняться над ограниченностью кругозора политических партий и оценить все в стране происходящее в космических масштабах.

Называя первые двадцать лет XX века «мгновением» с «исторической точки зрения», Блок писал в 1920 году: «Значительность пережитого нами мгновения истории равняется значительности промежутка времени в несколько столетий» (6, 154).

Идея «масс», которые создают новый, «невиданный» мир, последовательно развита в «Крушении гуманизма». Эта же идея, несколько более политизированная, стала основой сюжета в поэме Маяковского «150 000 000». Поэтическое воплощение «множеств» было в поэме парадоксально персонифицировано в образе двух гигантов, Ивана и Вильсона. Эпическая природа этой вещи была подчеркнута первоначальным подзаголовком — «былина».

От ранней поэзии самого Маяковского в этой поэме — участие вещей, полей, городов, превращение Ивана и соответственно Вильсона в предводителей собственной армии вещей и пространств, вообще одушевление мира вещей. Они — вещи (материальный мир) — проникаются идеями или духом героя на обеих сторонах конфликта.

Маяковский вполне «по Блоку» вынес эпическую тему на просторы всего земного шара. У современников «150 000 000» не нашли ни понимания, ни сочувствия. Я имею в виду не только известные разъяренные высказывания В.И. Ленина, но и то, что писали профессиональные критики. Так, Г. Лелевич в «На посту» не нашел «живых» персонажей в поэме Маяковского. «...Поэма “150 000 000” вещь в высшей степени талантливая и яркая. Мы в ней находим бунт автолюбителей, воздухов, фонарных столбов, дорог, слонов, поросят, — чего угодно. Нет только одного: живого рабочего и крестьянина, в действительности совершивших революцию»<sup>6</sup>.

Критик не понял, что эту поэму Маяковский построил на приемах кукольного театра. «Кукольность» главных персонажей легко сочетается с движениями одушевленных в сказочном духе предметов материального мира.

Есть в поэме и «мистериальность» в том духе, в каком разработал ее Маяковский в «Мистерии-Буфф». Вильсон насыляет на Ивана голод, разруху, болезни. В ходе борьбы эти персонажи



приобретают некую определенность, как бы персонифицируются. Все это могло получить сценическое воплощение, но в поэме не воспринималось.

Хлебников в своих опытах эпической поэмы («Ладомир», «Уструг Разина») попытался выразить, особенно в «Ладомире», историческое и социальное содержание русской революции как начало или предпосылку вселенского преобразования, довести земную революцию до космического масштаба.

Отчасти «по Блоку» разрабатывал в своих поэмах Хлебников то, что в «Крушении гуманизма» было названо «космическими соответствиями» (6, 114).

Вслед за Блоком и Хлебников увидел в русской революции начало освобождения человечества не только от власти королей «продажи», но и косных законов физического мироустройства:

Лети, созвездье человечье,  
 Все дальше, далее в простор  
 И перелей земли наречья  
 В единый смертный разговор.  
 Где роем звезд расстрел небес,  
 Как грудь последнего Романова,  
 Бродяга дум и друг повес  
 Перекует сознание наново<sup>7</sup>.

Не менее значительно оказалось предложенное Блоком поэтическое истолкование — изображение революции как «ветра», сметающего на своем пути все, связанное со старым миром. Образ революции («ветра-вихря») усвоила проза 1920-х годов. Ветер гуляет по российским просторам в романе Пильняка («Голый год»), как у Блока по петроградским проспектам. Как писал Вячеслав Полонский, у Пильняка «метель на каждой странице»<sup>8</sup>.

Россия же в целом во власти голода и разрухи, во власти стихийных сил зла и разрушения. «Метель», унаследованная у Блока всей прозой 1920-х годов, у Пильняка «озвучена», песня метели — это главное, что несется по российским просторам:

— Метель. Сосны. Поляны. Страхи. —  
 — Ш о о я я, шо-оая, шооаяя...  
 — Гвиуу, гаауу, гвииниууу, гаауу.

И:

— Гла — вбум!  
 — Гла — вбум!  
 — Гу — вуз! Гуу-вууз!

— Шоооя, гвиуу, гаауу...  
— Гла — вбум!<sup>9</sup>

Эта озвученная метель возникает и в диалоге персонажей и как бы распределяется по ролям. «Серенький попик» говорит Глебу:

Слышишь, как революция воеет — как ведьма в метель!  
Слушай: гвиуу, гвиуу! шооя, шоояя... гаау. И леший барабанит:  
гла — вбум! гла — ввумм! А ведьмы задом-передом подмахивают:  
кварт-хоз! кварт-хоз!.. Леший ярится: — нач-эвак! Нач-эвак! Хму!..  
А ветер, а сосны, а снег: шооя, шоооя... хмууу... И ветер: — гви-  
иууу... Слышишь?<sup>10</sup>

Метель как бы воплощает музыку истории, несмотря на ироническое пародирование советских аббревиатур.

Главным персонажем или, точнее, и местом действия, и действователем у Пильняка являются не люди, а российские пространства. У Пильняка как бы география определяет историю. И в этом Пильняк следует за Блоком, который писал в «Крушении гуманизма»: «У нас нет исторических воспоминаний, но велика память стихийная; нашим пространствам еще суждено сыграть великую роль» (6, 154).

С особенной силой действие пространства сказывается в тех эпизодах романа, где изображено движение поездов, в которых едут за хлебом. Поезда эти — поезда ужаса и смерти:

Люди, человеческие ноги, руки, головы, животы, спины, человеческий навоз, — люди, обсыпанные вшами, как этими людьми теплушки... Люди едут неделями. Все эти люди давно уже потеряли различие между ночью и днем, между грязью и чистотой, научились спать сидя, стоя, вися<sup>11</sup>.

Так, быть может, с некоторыми пропусками, но мы смогли обнаружить те художественные отражения революции и первых послереволюционных лет, которые предложила русская литература национальному сознанию. Блоковская идея ветра-вихря, театрализованной сказочно-кукольный эпос Маяковского, движение множеств по российским равнинам у Пильняка — все это во многом предопределило художественную структуру «Высокой болезни». Думаю, что без этого литературно-идеологического контекста эта поэма Пастернака не может быть понята.

«Крушение гуманизма», как мы покажем дальше, вошло в «Высокую болезнь» как один из важнейших импульсов лирической концепции эпохи, выраженной Пастернаком. Но Пастернак писал «Высокую болезнь», располагая новым и у Блока отсутствовавшим историческим опытом.

В 1923 году, когда поэма создавалась, «лихолетье» 1918—1921 годов уже стало прошлым, «историей»; нэп уже подвел черту под всем, что было великого и ужасного, прекрасного и отвратительного в миновавшей — как тогда многим казалось — эпохе. Уже можно было о ней вспоминать и не только как о кошмарном сне. Уже, как предполагал Пастернак, возможна была эпическая точка зрения и эпическое отношение к минувшему времени.

В «Крушении гуманизма» Блок предлагает такое истолкование природы времени:

Есть как бы два времени, два пространства; одно — историческое, календарное. Другое — нечислимое, музыкальное... Утрата равновесия телесного и духовного неминуемо лишает нас музыкального слуха, лишает нас возможности выходить из календарного времени, из ничего не говорящего о мире мелькания исторических дней и годов — в то, другое, нечислимое время (6, 101—102).

Пастернак в «Высокой болезни» не принял этого деления на два «времени». Взамен он предложил свою концепцию времени, которое всегда релятивно и существует только для данного объекта. Поэтому поэма начинается с напоминания об осаде Трои и ее гомеровском изображении, где время существует само по себе, а люди в нем не меняются, никто не стареет, не взрослеет и красота Елены остается неизменной:

Выходят, входят — идут дни,  
Проходят месяцы и годы.  
Проходят годы — всё — в тени.  
Рождается троянский эпос.

Следовательно, для появления («рождения») эпоса неизбежно необходима и какая-то временная дистанция, когда события остаются «в тени». Этот мотив «тени» пришел к Пастернаку тоже из «Крушения гуманизма».

Об упадке Римской империи, ссылаясь на Тацита, Блок говорит: «Это значило, что смертный приговор римской цивилизации уже произнесен: громадная империя как бы *погрузилась в тень* и вышла из мира задолго до окончания своего земного исторического пути» (6, 102)\*.

Почему все же появилось в поэме Пастернака конкретное упоминание о гомеровских поэмах и Троянской войне?

Можно предположить, что всегда внимательно читавший Маяковского Пастернак не мог не заметить, что в поэме «150 000 000» автор, пожалуй, только о гомеровском эпосе и Трое говорит

\* Курсив в цитатах здесь и далее — автора статьи. (Ред.)

серьезно и без иронии. Гомер возникает трижды в той части поэмы Маяковского, где изображен в планетарных масштабах бой между Иваном (гигантским воплощением революционной России) и Вудро Вильсоном, его противником — столь же гиперболизированным воплощением капиталистической Америки.

Обращаясь к своим стихам, Маяковский говорит:

Строки  
        этой главы,  
                        гремите,  
                                время ритмом роя!  
В песне —  
        миф о героях Гомера,  
                                история Трои,  
до неузнаваемости раздуйся,  
                                воскресни<sup>12</sup>.

Маяковский уверен, что может, конечно, в неузнаваемом виде создать новый эпос. Иван у него неожиданно соединяет в себе два мотива троянского эпоса: героя-человека и коня, погубившего Трои:

О горе!  
        Прислали из северной  
                                Трои  
Начиненного бунтом человека-коня!<sup>13</sup>

А завершается поэма Маяковского торжественным заявлением, что его эпос значительнее гомеровского:

Это тебе  
        революций кровавая Илиада!  
Голодных годов Одиссея тебе!<sup>14</sup>

В поэме Пастернака «рифмы», то есть стихи, получают что-то вроде «права голоса» и обращаются к поэту-автору со своими сообщениями о возможности создания эпоса о современной эпохе:

...Ах, эпос, крепость,  
Зачем вы задаете ребус?  
При чем вы, рифмы? Где вас нет?  
Мы тут при том, что не впервые  
Сменяют вьюгу часовые  
И в эпос выслали пикет.  
Мы тут при том, что в театре террор  
Поет партеру ту же песнь,

Что прежде с партитуры тенор  
Пел про высокую болезнь.  
Про то, как вдруг, в конце недели  
На слепнувших глазах творца  
Родятся стены цитадели  
Иль крошечная крепостца.

И тут незаметно реплики рифм переходят в рассуждения самого поэта:

Тяжелый строй, ты стоишь Трои,  
Что будет, то давно в былом,  
Но тут и там идут герои  
По партитуре, напролом (654).

Снятая позднее тема «Трои», то есть аналогия с Троянской войной в поэме Гомера, создавала бы нужную историческую перспективу.

Высокий авторитет гомеровской эпопеи объясняет и трудность дела, которое предстоит поэту, и значение, которое может получить его поэма, если ему удастся «пророчески», хотя и «назад», то есть с подлинным проникновением, оценить лихолетье 1917—1921 годов и дать ему историческую, а не субъективно-личную, пристрастную оценку.

Отказ от аналогий с «Илиадой» означал, что Пастернак самому себе уяснил, что его поэма строится не на основе последовательно развивающегося сюжета. Ближайшим образцом ему послужил роман Пильняка, который строил свою прозу на приеме контрапункта — постоянного возвращения к персонажам и ситуациям, которые как бы поворачиваются вокруг своей оси и вновь и вновь попадают в поле зрения автора, а потом исчезают, и читатель так и не дожидается завершения их судеб. Связывает между собой эпизоды и части романы не развитие какого-либо единого сюжета, а общая лирическая концепция времени, взятая в готовом виде в «Двенадцати».

Вслед за Пильняком в «Высокой болезни» дана антитеза города и пространств, но местом действия и объектом приложения сил природы — холода и голода — остается только «город», к которому пространственно прикреплено «действие» или, вернее, «содержание» поэмы.

Город, в котором мы вначале предполагаем Москву (а затем получаем этому подтверждение — «А за Москвой-рекой хорьки...»), дан в поэме как место, находящееся во власти Зимы, Снега, Холода. Город в «Высокой болезни» дан в тесном соотношении с тем, что его окружает, с тем, что не-город, с бескрайними русскими равнинами,

Где рельсы слепли и чесались,  
Едва с пургой соприкасались... (239).

Из этого Города, попавшего во власть Зимы, «рельсы» никуда не ведут, кроме «пурги», то есть заснеженных и непроходимых пустынь.

При этом все, что за Городом, все это область Зимы и Холода, царство стихии, против которой не в силах бороться «мы», хранители «музыки» и «мысли».

Пастернак делает зиму, вьюгу, снег, как у Пильняка, заинтересованными участниками тех, условно говоря, событий, которые как бы происходят в поэме или, вернее, могли бы произойти:

И снег соперничал в усердьи  
С сумерничающею смертью (239).

У Пастернака появляется и блоковская метель, и она ведет себя как одушевленное существо:

Бывало, в том конце слободки,  
Со снегом реденьким в щепотке,  
Мелькнет с мужчиной, как сквозь хмель,  
*Смущающаяся* метель (652).

У Пастернака не только метель смущается, но и снег может осмелеть, может показать, что его «интерес» к человеческим жилищам «притворен», а хлопья снега могут «врать».

Я назвал метель у Пастернака «блоковской». Через призму блоковских образов некоторые критики воспринимали и пастернаковские зимние образы.

В. Красильников в 1927 году увидел в пастернаковском отношении к «вьюге» один из его основных поэтических приемов: «сестра моя жизнь... призвала вьюгу в спутницы поэта, и она повела путника через “Темы и вариации”, через “Высокую болезнь” к широкому социальным темам — 1905 года»<sup>15</sup>.

Роль зимы как «участника» русской революции в «Высокой болезни» не вполне совпадает с блоковской «вьюгой» в «Двенадцати». Зима в «отрывке» при всей своей одушевленности все же просто зима, она основа и форма быта пореволюционных лет, времени голода и Гражданской войны. Очень многим обязанный Блоку, Пастернак здесь с ним разошелся и вступил, как я дальше покажу, в художественную полемику.

Восприняв от Пильняка жуткую бытовую конкретность человеческого существования в годы «лихолетья», Пастернак занялся

художественным опровержением блоковской философско-поэтической концепции революции, ее смысла, целей и действий.

Вместо голосов и хора советских административных названий у Пастернака разгул стихий — немой, беззвучный. Истинное звучание, которое Пастернаку дорого, — это музыка.

Тема «музыки» в блоковском ее понимании у Пастернака получает двойное выражение как тема «оркестра» и как тема «музыки», но не в философско-историческом плане, а в конкретном. Повидимому, из статьи Блока перешел в поэму Пастернака мотив «мирового оркестра» (6,101) в особом, не предметном его значении. Развивая свою мысль о двух типах времени, Блок говорит: «То, что происходит медленно по законам одного времени, совершается внезапно по законам другого: как бы движения одной дирижерской палочки достаточно для того, чтобы тянущаяся в оркестре мелодия превратилась в бурю» (6, 102).

У Пастернака «оркестр» упомянут один раз:

И помню, в самый день торжеств  
Пошел, взволнованный донельзя,  
К театру с пропуском в оркестр (240).

Больше «оркестр» не упоминается, назван только «пропуск»:

Проснись, поэт, и суй свой пропуск.  
Здесь не в обычае зевать (242).

Здесь пропуск как бы подразумевает и «оркестр», который у Пастернака уже не совпадает с «мировым оркестром» Блока, ибо вся тема музыки, со всеми ее вариациями, в отличие от Блока и в споре с ним, имеет другой смысл. «Природа» и «стихия», по Блоку, — это музыкальная сущность мира, а революция — это «волевой, музыкальный, синтетический ее порыв». По убеждению Блока, согласно развитой им антитезе, цивилизация — культура: «карточные домики цивилизации разлетаются при первом дыхании жизни; а гонимые ею музыкальные ритмы растут и крепнут, так как в этих ритмах, а не в рационалистических обобщениях схвачена действительная жизнь века» (6, 108).

Основное расхождение между Блоком и Пастернаком касается оценки места «музыки» в истории и культуре. В соответствии с собственными представлениями Пастернака о музыке, ее хранителями является не стихия, не массы, а интеллигенция. Об этом в первой редакции говорится четыре раза (во второй — два):

Мы были музыкой во льду.  
Я говорю про всю среду,

С которой я имел в виду  
Сойти со сцены, и сойду (240).

.....  
Мы были музыкой объятий  
С сопровождением обид (652).

.....  
Мы были музыкаю чашек,  
Ушедших кушать чай во тьму  
Глухих лесов, косых замашек  
И тайн, не льящихся никому.

.....  
Мы были музыкаю мысли,  
Наружно сохранявшей ход,  
Но в стужу превращавшей в лед  
Заслякоченный черный ход (240).

Физически «лихолетье» зимы (или зим?) побеждает музыку. Это особенно понятно из сопоставления пустого вокзала с молчаливым консерваторским органом:

Там, как орган, во льдах зеркал  
Вокзал загадкою сверкал,  
Глаз не смыкал и горе мыкал  
И спорил дикой красотой  
С консерваторской пустотой  
Порой ремонтов и каникул (239).

Борьба между стихией, зимой и ее порождениями — снегом, вьюгой, холодом — и «музыкой», которой «мы» были «хранителями», а не «вандалы», в которых поверил Блок, неожиданно разрешается победой, так сказать, третьей силы, которая в поэме появляется только во вставке 1928 года — я имею в виду эпизод с Лениным на трибуне. Но о нем ниже, а сначала о том, что ей предшествовало в истории и в литературе в широком смысле, то есть в поэзии и в филологической науке. Я имею в виду смерть Ленина и опыт по созданию образа Ленина у Маяковского в его поэме «Владимир Ильич Ленин».

Появлению поэмы Маяковского о Ленине предшествовал специальный номер журнала «Леф» с подборкой статей виднейших филологов России о стиле и языке Ленина.

Печатая статьи Шкловского, Тынянова, Томашевского, Казанского, Якубинского, ЛЕФ, то есть Маяковский, душа и организатор группы, предлагал применить к Ленину мерилу истории словесной культуры в целом, мерилу словесного искусства. В работах филологов Ленин был показан как революционер языка, как разрушитель «старого» и создатель нового языка, нового стиля рус-



ской публицистики и русской ораторской речи. Самой дерзкой была статья Виктора Шкловского, в которой он заявлял: «Формула, когда она является в агитационной работе Ленина, организована так, чтобы не зацепиться. Ленин презирал людей, которые заучили книжки. Его стиль состоит в снижении революционной фразы, в замене ее традиционных слов бытовым синонимом»<sup>16</sup>.

Удивительно нам теперь, что Шкловский меряет ленинскую речевую практику работой футуристов, а не наоборот: словесное «дело» Ленина оказывается частью общего движения пореволюционной культуры, ее «авангарда».

Показанное в этих статьях сходство речевой практики Ленина с футуристической революцией исторически ее оправдывало и объясняло. Вопреки хорошо известному личному его неприятию футуризма и Маяковского, Ленин оказывался в одном лагере с новой поэзией, с Маяковским и с футуризмом вообще.

В свое время в 1938 году совместно с Г.П. Макогоненко мы написали статью о ленинских цитатах, включенных в текст поэмы «Владимир Ильич Ленин». Нас тогда интересовала прежде всего инвентаризация этих цитат<sup>17</sup>.

Ю.М. Лотман отмечал, что «параллелизм в трактовке стиля ленинской речи Тыняновым и Маяковским... устойчив»<sup>18</sup>.

В статье «Словарь Ленина-полемиста» Юрий Тынянов анализирует семантику «слов названий», имея в виду названия политических партий, существовавших в России в 1917 году: «Перемену названия Ленин мыслил именно как сдвиг, как борьбу с языковой рутинной; привычность старого названия не довод за сохранение его, а довод за перемену». Далее Тынянов приводит известные слова Ленина:

массы привыкли, рабочие «полюбили» свою социал-демократическую партию. ...Это довод рутины, довод спячки, довод косности. А мы хотим перестроить мир. ...И мы боимся сами себя. Мы держимся за «привычную», «милую», грязную рубаху. Пора сбросить грязную рубаху, пора надеть чистое белье<sup>19</sup>.

У Маяковского призыв Ленина сменить название партии перенесен из статьи Ленина в его речь. У него Ленин *говорит*:

—Товарищи! —

и над головами

первых сотен

вперед

ведущую

руку выставил. —

—Сбросим

эсдечества обветшавшие лохмотья<sup>20</sup>.

Разница между Тыняновым и Маяковским в том, что вместо цитаты поэт дал ее метафорическое выражение. Но пример, очевидно, подсказан статьей Тынянова, как, впрочем, и сам прием подхода к различным формам ленинской ораторской речи.

Ленин в поэме Маяковского *говорит*, и говорит своими словами, часто перенесенными из статей в поэтическое, то есть *устное* слово.

В 1927 году появилась в отдельном издании поэма Ильи Сельвинского «Уляляевщина», где в главе 12 Ленин диктует машинистке свой доклад на X съезде РКП:

Ленин диктовал машинистке: «Итак,  
Резолюция IX съезда полагала,  
Что путь пойдет нормальной шкалой,  
А шкала пошла совершенно не так.

Можно ли это явление замазать? Нет.  
Признаемся волей-неволей,  
Что наша

стомильонная

крестьянская

масса

Установленной формой отношений недовольна.

Однако Шляпников, Коллонтай

Хотят завинчивать гайки потуже,

Стремясь отдать мужицкие души

В распоряжение махновских стай.

Где же союз с крестьянством, друзья,

Если у вас держимордовы меры?

Нет, господа оппозиционеры:

Классов обмануть нельзя!

И если сейчас недоволен народ,

То скажем ясно без лака:

Военный коммунизм — лихая атака,

Однако мы слишком рванулись вперед...

Написали?...»

Ильич шагал по ковру,

Стараясь ступать по линии клеток,

Засунув пальцы нервных рук

За проймы

губсоюзского

жилета<sup>21</sup>.

Борьба за эпос в 1920-е годы — обширная тема. Возвращаясь к «Высокой болезни», мы видим, что появление в ней Ленина корреспондирует с опытами Маяковского и Сельвинского. Пастернак решил ввести «живого» Ленина в «Высокую болезнь» и связал его появление «мемуарно» со своими впечатлениями от IX съезда Советов, а «сюжетно» с появлением в поэме «звука» и его победой над «тишиной», посланницей смерти.

Два эти понятия, хотя и не персонифицированные, определяют общее движение поэтической мысли в «Высокой болезни»: это «тишина» и ее антипод — «звук»<sup>22</sup>. При этом «тишина» возникает как заместитель «звука»; исчезновение «звука» поэт воспринимает как одну из самых страшных черт эпохи:

И сон застигнутой врасплох  
Земли похож был на родимчик,  
На смерть, на тишину кладбищ,  
На ту особенную тишь,  
Что спит, окутав округ целый... (238).

«Тишина» — это исчезновение «звука»:

...Звук исчез  
За гулом выросших небес (238).

Победа над зимой и ее союзником «тишиной» в поэме и в жизни приходит не от музыки, а от того, кто стал «голосовым экстрактом» истории.

Почему же в поэме, кульминацией и завершением которой является речь Ленина, он, Ленин, говорит, но так, что мы его только видим, видим «лицо» его звуков, а слов не слышим? Как Пастернак решил, что Ленин у него будет бессловесным?

В отличие от Николая II, который не персонифицирован в «Высокой болезни», Ленин в ней появляется, он дан через восприятие поэта, он двигается, он жестикулирует, и про него сказано, что

...(Э)та голая картавость  
Отчитывалась вслух во всем,  
Что кровью былей начерталось:  
Он был их *звуковым лицом* (244).

Этот смело употребленный Пастернаком образ становится понятен только через Блока, который в «Крушении гуманизма» писал, что «несовершенные создания, обрывки вымыслов, гораздо более великих, резервуары звуков, успевшие вобрать в себя лишь малую часть того, что носилось в бреду творческого созна-

ния. Сама Милосская Венера есть некий *звуковой чертеж*, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, разобьют ее статую или не разобьют» (6, 109).

Если статуя может стать *звуковым чертежом*, то и речь автора может быть «звуковым лицом». И все же почему Ленин у Пастернака, как в фильме Эйзенштейна «Октябрь», не говорит, почему он бессловесен, тогда как у Маяковского и Сельвинского он говорит цитатами из своих статей и речей? В поэме нет ни малейшего намека на конкретное содержание речей Ленина. «Антинамеком» можно считать строку «слова могли быть о мазуте», поскольку «мазут» как таковой не был упомянут в речи, но о топливном кризисе Ленин говорил подробно и с особенной надеждой на его «минерализацию», то есть замену дров углем и торфом. Предполагаю, что Пастернака не могло не поразить своей убежденностью то объяснение, которое Ленин давал победе большевиков над всеми противостоящими силами: «Мы оказались правы в самом основном. Мы оказались правы в своих предвидениях и своих расчетах»<sup>23</sup>. Отсюда утверждение: «Он управлял течением мыслей и только потому страной».

В этих строках уже не спор с Блоком, а совершенное с ним несогласие. Пастернак объявляет причиной победы большевиков те «рационалистические обобщения», которые презрительно отвергал Блок во имя «музыкальных ритмов», во имя стихии.

В автобиографических заметках Пастернака есть как бы комментарий к бессловесному Ленину «Высокой болезни». Ленин, по Пастернаку, понял неизбежность революции, взял на себя всю ответственность и вовремя остановил «разбушевавшееся море» (655), победил стихию.

Пастернак в «Высокой болезни» видит только историческое оправдание или объяснение революции, он не объявляет, как Блок, «злобу» святой, но видит в Ленине сознательное воплощение того, что стихия не могла ни выразить, ни сделать:

Столетий завистью завистлив,  
Ревнив их ревностью одной...

Вот почему Пастернаку не важны были «слова». Он сквозь них видел «суть» истории, ее движение и ее идею, идею «создания нового невиданного мира» (655).

Нет надобности здесь опровергать или поддерживать мнение Пастернака 1920-х годов о Ленине. Для нашей темы существенно, что тогда Пастернак так думал и чувствовал, так оценивал роль Ленина в русской истории.

Но почему же эпос в «Высокой болезни» не получился или, как писал Тынянов в 1924 году, не «вытанцевался»? По поводу одной неудачной попытки создания эпопеи на современном материале

он же писал (имея в виду популярную в свое время «Комсомолию» Александра Безыменского): «В поэме есть интересные места, но она совершенно лишена того, что нужно поэме и большой стиховой форме вообще — движения. При больших — для нашего времени — размерах (8 глав, 90 страниц) поэма остается растянутым маленьким стихотворением»<sup>24</sup>. Эта оценка не вошла в статью, хотя она должна была подтвердить то, что он говорит в этой же статье о «Высокой болезни».

Марина Цветаева, страстная почитательница поэзии Пастернака, полагала, что у Пастернака мы никогда не можем доискаться до темы, «точно все время ловишь какой-то хвост, уходящий за левый край мозга, как когда стараешься вспомнить и осмыслить сон»<sup>25</sup>.

По-видимому, и сам поэт эту свою особенность знал и в работе над поэмой, да еще с эпическим размахом, был озабочен определением ее жанра; отсюда в первой редакции неоднократное возвращение, как бы обсуждение проблемы эпической формы, обсуждение, в котором, как мы видим, участвует поэт и «рифмы», то есть его собственные стихи.

Ю.Н. Тынянов полагал в 1924 году, что «...“Высокая болезнь” дает эпос вне сюжета, как медленное раскачивание, медленное нарастание темы — и осознание ее к концу»<sup>26</sup>. В этом верном и тонком замечании есть какая-то недоговоренность. То, что Тынянов называет «осознанием» темы, у Пастернака на самом деле есть переключение поэмы в другой жанр, переход к одическому строю, с прочной опорой на одическую классику XVIII века.

Историческая действительность стимулировала возврат к тематическому центру обоих жанров, эпопеи и оды, — к теме Его, Бога, Царя, Властителя, Вождя! Старые поэтики не занимались тематикой оды, ибо она подразумевалась ее местом в литературной иерархии. Надо было нормировать конструкцию и стилистику оды, а не ее тематику. Инерция такого отношения к оде повлияла и на исследования оды, созданные в XX веке — на работы Тынянова<sup>27</sup> и Гуковского<sup>28</sup>, — так как в это время проблема оды и одического языка подсказана была науке живой литературой, а не полузабытыми образцами одической классики XVIII века<sup>29</sup>.

В 1920-е годы шла непрерывная переоценка поэтических жанров и поэтому оказалось возможно возрождение забытого с начала XIX века теоретического жанра — поэмы о поэзии, образцом которого с XVII века являлась знаменитая поэма Буало «L'art poétique». Вслед за Буало в европейских стихотворных поэтиках основное внимание уделялось двум жанрам высокой поэзии — оде и эпопее.

Интерес поэзии 1920-х годов к этим двум жанрам, к принципам их конструкции хорошо известен.

Ода XVIII века в ее наиболее политизированной форме строилась на противопоставлении двух Властителей — свергнутого прежнего и нового, возведенного на престол к счастью его подданных. У Ломоносова такие пары — это Анна — Елизавета, Петр III — Екатерина II; у Державина — Павел I — Александр I.

В «Высокой болезни» прежним властелином оказывается Николай II, что не соответствует хронологии (периода власти Временного правительства как бы и не существует), но зато дает возможность использовать традиционные одические атрибуты царя — орел и солнце. При этом «орел» в «Высокой болезни» сначала именно атрибут:

Орлы двуглавые в вуали,  
Вагоны Пульмана во мгле  
Часами во поле стояли,  
И мартом пахло на земле (242).

Затем орел становится заместителем, субститутом царя:

И уставал орел двуглавый,  
По Псковской области кружа,  
От стягивающейся облавы  
Неведомого мятежа (242).

Ближайшим образом пастернаковский орел поэтически восходит к оде Державина «Видение мурзы», где рядом с Екатериной II

Орел полунощный, огромный,  
Сопутник молний торжеству,  
Геройской провозвестник славы,  
Сидя пред ним на гряде книг,  
Священно блюл ее уставы...<sup>30</sup>

Вполне в духе одической поэзии у Пастернака «солнце» представлено в своем собственном качестве и как метафора свергнутого владыки:

Два солнца встретились в окне.  
Одно всходило из-за Тосна,  
Другое заходило в Дне (243).

Смысл этого уподобления царя солнцу в русской одической традиции очень хорошо объяснил еще Ломоносов в оде 1752 года:

Что часто солнечным сравняем  
 Тебя, Монархиня, лучам,  
 От нужды дел не прибегаем  
 К однем толь много крат речам:  
 Когда ни начинаем слово,  
 Сияние в тебе зрим ново  
 И нову красоту доброт.  
 Лишь только ум к тебе возводим,  
 Мы *ясность солнечну* находим  
 И многих теплоту щедрот<sup>31</sup>.

Из оды пришло к Пастернаку и сравнение выхода Ленина на трибуну с появлением шаровой молнии:

Я помню, говорок его  
 Пронзил мне искрами загривок,  
 Как шорох молнии шаровой...  
 .....  
 Он проскользнул неуследимо  
 Сквозь строй препятствий и подмог,  
 Как этот, в комнату без дыма  
 Грозы влетающий комок (243).

У Державина («Видение мурзы») Екатерина — «богиня», как она названа в оде, — является поэту, освещенная молниями:

Мое все зданье потряслось,  
 Раздвиглись стены, и стократно  
*Ярчею молний пролилось*  
 Сиянье вокруг меня небесно;  
 .....  
 Виденье я узрел чудесно:  
 Сошла со облаков жена<sup>32</sup>.

Желание создать эпос отвечало, как казалось тогда, в 1920-е годы, многим, небывалости исторической ситуации, в которой оказалась русская литература после 1917 года. Предполагалось, что начинается новая эпоха исторического, социального и духовного развития.

Собственная поэма, вернее работа над ней, убедила Пастернака в том, что эпическая поэма с ее обязательно прочным сюжетом и вовлеченными в этот сюжет персонажами неосуществима. Лирическому переживанию «годов лихолетья» оказалась созвучной «ли-

рика» в старинном, идущем от XVIII века ее значении, когда главным лирическим жанром была торжественная или похвальная ода.

Поэтому в своих поэмах, написанных после «Высокой болезни», Пастернак опирался или на свои воспоминания («1905 год»), или на документы («Лейтенант Шмидт»), то есть обратился к поэтике прозаических жанров взамен не «вытанцевавшего» эпоса.

1991 г.

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. № 7. С. 57.

<sup>2</sup> Цветаева М. Световой ливень // Проза. Нью-Йорк, 1953. С. 365.

<sup>3</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 195.

<sup>4</sup> Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 650—655. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>5</sup> Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Художественная литература, 1963. Т. 6. С. 93—115. Далее ссылки на этот том в тексте.

<sup>6</sup> Лелевич Г. Владимир Маяковский. Беглые заметки // На посту. 1923. № 1. С. 140.

<sup>7</sup> Хлебников В.В. Собрание произведений. Л., 1928. Т. 1. С. 186; Reprint. München: Wilhelm Fink Verlag, 1968.

<sup>8</sup> Полонский В. О современной литературе. Л., 1925. С. 80—81.

<sup>9</sup> Пильняк Б. Собрание сочинений. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 53.

<sup>10</sup> Там же. С. 102.

<sup>11</sup> Там же. С. 182—183.

<sup>12</sup> Маяковский В. Полное собрание сочинений. М., 1956. Т. 2. С. 142.

<sup>13</sup> Там же. С. 154.

<sup>14</sup> Там же. С. 164.

<sup>15</sup> Красильников В. Борис Пастернак // Печать и революция. 1927. № 5. С. 81.

<sup>16</sup> Шкловский В. Ленин как деканонизатор.

<sup>17</sup> Макогоненко Г., Серман И. Образ Ленина в поэме Маяковского // Литературный современник. 1939.

<sup>18</sup> Лотман Ю.М. Из истории изучения стиля Ленина // Труды по русской и славянской филологии. XV. Литературоведение. Тарту: Изд. ТГУ, 1970. С. 1.

<sup>19</sup> Тынянов Ю. Словарь Ленина-полемиста // Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 233—234.

<sup>20</sup> Маяковский В. Полное собрание сочинений. 1957. Т. 7. С. 276—277.

<sup>21</sup> Сельвинский И. Избранные произведения. (Библиотека поэта. Большая серия). 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1972. С. 492—493.

<sup>22</sup> См.: Фоменко И.В. Заметки к интерпретации «Высокой болезни»



(о романтических тенденциях в творчестве Б.Л. Пастернака) // Романтизм в русской и зарубежной литературе / Ред. Н.А. Гуляев. Калинин, 1979. С. 94—105.

<sup>23</sup> Ленин В.И. Полное собрание сочинений. 5-е изд. М., 1970. Т. 44. С. 293.

<sup>24</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. С. 482.

<sup>25</sup> Цветаева М. Эпос и лирика современной России // Цветаева М. Сочинения: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 411.

<sup>26</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. С. 195.

<sup>27</sup> Там же. С. 227—252.

<sup>28</sup> Гуковский Г.А. Русская поэтика XVIII века. Л., 1927.

<sup>29</sup> О значении этих работ см.: Серман И.З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. С. 31—34.

<sup>30</sup> Державин Г. Стихотворения / Ред. и примеч. Г. Гуковского. Л., 1933. С. 70—71.

<sup>31</sup> Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 498—499.

<sup>32</sup> Державин Г. Стихотворения. С. 70.

## МЕРА ВРЕМЕНИ БОРИСА СЛУЦКОГО

Мы, наше поколение, узнавали стихи Слуцкого не по сборникам, а по машинописным копиям только-только возникавшего в середине пятидесятых годов самиздата. С тех пор мы жили с этими стихами. Они с нами остались, хотя некоторые из них были напечатаны в России только в конце 1980-х годов.

Той популярности, которую завоевал Слуцкий во второй половине 1950-х годов, хватило до середины следующего десятилетия. Для истории литературы это очень большой срок. Вспомним, что слава Пушкина, взмывшая после «Руслана и Людмилы», в 1820 году, в 1830 году сменилась читательским охлаждением и критическими развенчиваниями.

Феноменальный успех Евтушенко, Вознесенского, Ахмадулиной, затмивших и оттеснивших Слуцкого, вполне объясним. Эти поэты внесли то, что тогда было названо «самовыражением», а Слуцкий появился в печати с военной темой, уже многим неинтересной.

Слуцкий в этом смысле уникальное явление — поэт, у которого нет стихов о любви! Во второй половине шестидесятых годов это, вероятно, ощущалось новыми поколениями как недостаток, как неполнота. Он это почувствовал и понял, но не стал угождать изменившимся вкусам читателей. Он остался верен себе и своим темам, своему пафосу, как сказали бы во времена Белинского.

Чем объяснить, что поэт, заявивший о себе на переломе эпох как истолкователь сталинского правления и как проницательный угадчик грядущих социальных перемен, вдруг остановился и, как могло показаться, отстал от времени? В одной из ранних вещей из числа опубликованных только в трехтомнике он предложил такое определение поэзии: Быть мерой времени — вот мера для стиха!<sup>1</sup>

По-видимому, для того чтобы определить историческое значение и смысл сделанного Слуцким, надо попробовать найти его собственную, только ему принадлежавшую меру времени.

Предварительно несколько кратких замечаний об идеологическом и поэтическом ученичестве Б. Слуцкого. Мальчик, а потом и юноша Слуцкий жил в атмосфере относительного демократизма, какой еще сохранялся, пока Сталин не начал вводить в стране единомыслие, где-то в 1929 году. Принадлежность Бориса Слуцкого к еврейству усиливала в нем интернационалистские убеждения и надежды, которые еще не сменялись национально-

державными лозунгами середины 1930-х. Советская власть дала евреям полное гражданское равноправие — с этим убеждением вырастал Борис Слуцкий, а его увлечение историей, особенно историей Великой французской революции 1789—1793 годов (тогда еще не приказано было считать великой только октябрьскую революцию 1917-го!), внушало ему убежденность в грядущей победе мировой пролетарской революции. Подобно Маяковскому, перекладывавшему в поэме «Владимир Ильич Ленин» строки из статей героя поэмы, Слуцкий строил стихи как поэтическое изложение слов этого же персонажа:

Мы учили слова отборные  
Про общественные уборные,  
Про сортиры, что будут блистать,  
Потому что все золото мира  
На отделку пойдет сортира,  
На его красоту и статью<sup>2</sup>.

После домашних поэтических штудий в Харькове, где другом и учителем Слуцкого был Михаил Кульчицкий, они оба в Москве конца 1930-х годов были приняты в поэтический семинар Литературного института, которым руководил Илья Сельвинский. В этот семинар Слуцкий и его харьковские друзья-поэты пришли с солидной подготовкой, полученной в той школе, с которой не на жизнь, а на смерть воевал Сельвинский, когда был «мэтром из мэтров», в 1920-е годы, — в школе русского футуризма. Как Слуцкий писал в мемуарных заметках, опубликованных в 1989 году: «Нашим эпосом была история российского футуризма, его старшие и младшие богатыри, его Киевский и Новгородский циклы»<sup>3</sup>. И особое место среди героев этого эпоса занимал Хлебников. Молодые поэты в семинаре Сельвинского воспринимали его уроки через проверку футуризмом, тем более что, как вспоминал Слуцкий, «Битвы с конструктивистами тогда еще были свежи в памяти»<sup>4</sup>. Чему учил Сельвинский своих «семинаристов»? Некоторое представление об этих уроках можно узнать из его книги «Студия стиха» (1960). Как сообщается в аннотации к этой книге, «Многие годы посвятил Сельвинский воспитанию поэтической молодежи в Литературном институте имени М. Горького. Новая книга поэта является результатом этой педагогической работы. Однако книга Сельвинского не учебник, это живой и увлекательный рассказ мастера о своем ремесле, его размышления о поэзии, обобщения собственного поэтического опыта». Первый и основной раздел книги называется «Моя поэтика». Она, кроме общих и необходимых по ходу изложения популярных сведений по теории литературы и всего подробнее по стихосложению, проникнута борьбой с футуризмом и

особенно с Маяковским, хотя в книге уже нет того задора, каким полны были ранние полемические поэмы Сельвинского, В большом разделе книги «О просодиях» из ста страниц одна треть отведена «тактовому стиху», где Сельвинский объясняет структуру примененной и разработанной им оригинальной системы стихосложения. Перед этим разделом идет критика просодической революционности стиха Маяковского. Так что и в 1960 году спор продолжается. А ведь Слуцкий пришел в семинар Сельвинского убежденным сторонником футуризма и особенно Хлебникова! Как же совмещались литературные притяжения и поэтическая практика несовместимых школ? Как мы узнаем со слов самого Слуцкого, он был благодарен Сельвинскому; об этом говорят его поздние стихи, дружественные, но беспощадные:

Сельвинский — брошенная зона  
Геологической разведки,  
Мильон квадратных километров,  
Надежд, оставленных давно.  
А был не полтора сезона,  
Три полноценных пятилетки,  
Вождь из вождей  
И мэтр из мэтров.  
Он нем! Как тех же лет кино<sup>5</sup>.

И еще одна строка, которая стоит многостраничных рассуждений:

Он многое в меня вкачал.

Не только Слуцкий мог быть благодарен Сельвинскому за ученье. О его семинаре с восхищением вспоминают все, кто туда ходил, кто участвовал в бурных и напряженных прениях. В том же стихотворении Слуцкий дает такую оценку содержания семинарских занятий Сельвинского:

в политике довольно сбивчив,  
в поэтике отлично тверд.

«Студия стиха» в целом отвечает такой двуединой характеристике. В своих обоснованиях эволюции жанров в советское время Сельвинский не выходил за пределы общепринятой эстетики. Так, он учил семинаристов, что «трагедия <...> должна быть не рассказом о трагической жизни человека, но речью о трагедийных судь-

бах класса, общества, народа»<sup>6</sup>. Но противореча себе и такой официально-идеологической формуле, Сельвинский утверждает, что в «советской трагедии» «проблемы эпохи <...> кровно слиты с вопросами быта, мир деталей не противоречит по той же причине миру идеи»<sup>7</sup>. Такое понимание важности быта, то есть повседневного человеческого существования, как материала и содержания поэзии Слуцкий понял и принял.

В свое время конструктивисты во главе с Сельвинским настаивали на необходимости «интервенции прозы в поэзию».

Слуцкий осуществил обратное и более продуктивное решение проблемы поэзии и прозы. Он ввел поэзию в прозу живого языка с его жаргонными, диалектными, канцеляритом:

Похожее в прозе на ерунду  
В поэзии иногда  
Напомнит облачную череду,  
Плывущую на города.  
Похожее в прозе на анекдот,  
Пройдя сквозь хорей и ямб,  
Напоминает взорванный дот,  
В соцветьи воронок и ям.

Поэзия, словно разведчик, в тиши  
Просачивается сквозь прозу.  
Наглядный пример: «Как хороши,  
Как свежи были розы».

И что-то входит, слегка дыша,  
И бездыханное оживает,  
Не то поэзия, не то душа,  
Если душа бывает<sup>8</sup>.

Такой подход в русской поэзии к прозе возможен был только после Хлебникова. Прочитанное внимательно наследие Хлебникова помогло Слуцкому найти свою меру соотношения в стихах поэтического и прозаического. Вот что написал Слуцкий о своем и своих друзей отношении к этому поэту в стихотворении «Похороны Хлебникова»:

Здесь немногие читатели  
Всех его немногих книг,  
Трогательные почитатели,  
Разобравшиеся в них<sup>9</sup>.

И по-хлебниковски уже в ранних стихах Слуцкого идет работа по извлечению из слова его смысловых возможностей:

Я был мальчишкой с душою вещей,  
Каких в любой поэзии не счесть.  
Сейчас я знаю некоторые вещи  
Из тех вещей, что в этом мире есть.  
Из всех вещей я знаю вещество  
Войны.

И больше ничего<sup>10</sup>.

В стихотворении «Современник» понятие «система» названо один раз, но по общему смыслу оно присутствует дважды — в двух значениях:

Из карточной системы  
Мы в солнечную перебрались<sup>11</sup>.

Так понятия из разных сфер языка, из быта и из науки, находят для себя место в стихах Слуцкого. Что может быть прозаичнее понятия «карточная система»? Но в сочетании с солнечной (системой) оба эти понятия становятся вехами истории, приобретают равное значение. Вся «смысловая система» поэзии Слуцкого подчинена истории, ею определяется и на нее опирается,

Но вопросы идеологические решались не так легко, как проблемы собственно профессионально-поэтические.

Молодого Слуцкого его друзья называли «харьковским робеспьеристом». Но когда этот, усвоенный из книг и лекций «робеспьеризм» стал проверяться правдой жизни, пришлось многое пересмотреть и переоценить.

Когда страницы газет запестрели именами хорошо знакомых харьковскому пионеру и комсомольцу Слуцкому деятелей, о которых сообщалось, что они «враги народа», Слуцкий этому поверил не сразу. Так началось расставание со всей идеологизированной мифологией тридцатых годов:

Всем лозунгам я верил до конца  
И молчаливо следовал за ними,  
Как шли в огонь во Сына, во Отца,  
Во голубя Святого духа имя.

И если в прах рассыпалась скала,  
И бездна разверзается немая,  
И ежели ошибочка была —  
Вину и на себя я принимаю<sup>12</sup>.

«Лозунги» в данном случае и есть та идеологическая обработка, которой подвергалось несколько поколений, рожденных в 1915—1920 годах.

В 1960 году, вспоминая свои студенческие, то есть довоенные, годы, Слуцкий писал:

Я болезненным рос и неловким,  
Я питался в дешевой столовке,  
Где в тринадцати видах пшено  
Было в пищу студентам дано.

Но какое мне было дело,  
Чем нас кормят, в конце концов,  
Если будущее глядело  
На меня с газетных столбцов?

Под развернутым красным знаменем  
Вышли мы на дорогу свою,  
И суровое наше сознание  
Диктовало пути бытию<sup>13</sup>.

Когда эти стихи писались, Слуцкий мог уже правдиво оценить всю силу несоответствия между исторической реальностью и его поэтическими идеалами того времени. В семинаре Сельвинского идеалы эти еще не подвергались сомнению. Вот свидетельство одного из участников семинаров, О. Резника, друга Сельвинского и автора книги о нем (издана в 1972 году): «Я хорошо помню бурные, шумливые, по-юношески увлеченные занятия предвоенного поэтического семинара Сельвинского, из которого уходили на войну с белофиннами, а затем на Великую Отечественную войну. Михаил Кульчицкий, Павел Коган, Сергей Наровчатов, Борис Слуцкий, Давид Самойлов и другие студенты-патриоты, чей поэтический пафос был неотделим от пафоса гражданственности, поколения, выпестованного в годы пятилеток».

Позднее сам Сельвинский свое понимание гражданственности изложил в набросках биографии: «В молодости организовал я литературную группу конструктивистов <...> я, как лидер этого, с особенной страстью педалировал *тему государственности*, дисциплины, самозабвенного отказа личности от своих лирических прав в пользу неоспоримого права целого подчинять себе частности» (курсив мой. — *И.С.*)<sup>14</sup>. Примерно этому и учил Сельвинский своих семинаристов. В стихотворении Слуцкого «Советская старина»<sup>15</sup>, опубликованном в 1988 году, та же тема могучего идеологического воздействия, особенно на молодые поколения, выражена пол-

нее, названы «внеидеологические» воздействия на формирование «правильной» идеологии:

Античность нашей истории. Осовиахим.  
Пожар мировой революции,  
Горящий в отсвете алом.  
Все это, возможно, было скудным или сухим.  
Все это, несомненно, было тогда небывалым.  
Мы были опытным полем. Мы росли, как могли.  
Старались. Не подводили Мичуриных социальных.  
А те, кто не собирались высовываться из земли,  
Те шли по линии органов, особых и специальных.

Итак, была «мировая мечта, что кружила нам голову»<sup>16</sup>, о ней семинаристы Сельвинского писали свои стихи с искренней убежденностью.

Но и действительность отложилаcь всей своей тяжестью в сознании переживших 1936—1938 годы. Об этом у Слуцкого сказано так:

Студенты жили в комнате, похожей  
На блин,  
но именуемой «луной».  
А в это время, словно дрожь по коже,  
По городу ходил тридцать седьмой<sup>17</sup>.

Именно эти годы заронили в сознание новой, в пореволюционную пору выраставшей, формировавшейся и ни в чем не сомневавшейся интеллигенции сомнения в самой сущности системы, прикрытой официальной ложью.

Так что слова о воспитании «в годы пятилеток» надо дополнить тем, о чем думали, но боялись говорить. Так в идеологическом мифе поколения Слуцкого появилась трещина, и неизвестно, к чему бы пришли носители этого расколотого сознания, если бы не Вторая мировая война, где у Слуцкого и его друзей-поэтов появился давно ненавидимый враг — нацизм. Преступления сталинского правления были отодвинуты в дальний угол сознания. Опыт четырех военных лет очень сложно отразился в душе и сознании Слуцкого. Это отражение не было прямым — достаточно сказать, что не победы и полководцев изображал он в своих стихах, а солдат, героев и жертв войны. Победный марш по Европе, знакомство с жизнью в Румынии, Венгрии, Австрии — все это должно было очень расширить горизонты сознания выпускника Литературного института им. М. Горького.

Война заставила посмотреть иначе на послевоенную жизнь, главным нервом ее стала неожиданно открывшаяся Слуцкому



мощь государственного антисемитизма, переход сталинского режима на последовательно антисемитские позиции, по примеру побежденного нацизма. Об этом свидетельствуют его стихи, распространявшиеся в списках после смерти Сталина. В них впервые за всю советскую историю было сказано во весь голос о государственном антисемитизме в Советском Союзе и о патологическом антисемитизме самого Сталина:

А нам, евреям, повезло.  
 Не прячься под фальшивым флагом,  
 На нас без маски лезло зло.  
 Оно не притворялось благом<sup>18</sup>.

К Слуцкому в эти годы пришла неофициальная, никем не утвержденная известность. Вот как об этом вспоминал он сам: «Моя поэтическая известность была первой по времени в послесталинский период новой известностью <...> До меня все лавры были фондированные, их бросали сверху. Мои лавры читатели вырастили на собственных приусадебных участках»<sup>19</sup>.

Слуцкий нашел для своей поэзии общую, всеорганизующую точку зрения, свою меру времени и свой масштаб событий. Еврейское самосознание не вернуло его в «черту оседлости», а словно бы раскрыло ему глаза, раздвинуло видимые и невидимые границы.

Слуцкий нашел свою позицию в изменившемся вокруг него мире. Он понял, что интернациональная идея потерпела крах. У властей ее заменила идея имперского величия и национального русского приоритета. Еврейское самосознание (национальное) вызвало к жизни беспощадно-обличительные стихи Слуцкого о прошлом, о минувшей эпохе. Но первая оттепель отразилась в его поэзии надеждами на некое разумное, если не гармоническое сосуществование всех народов, воевавших вместе против нацизма. Война стала для Слуцкого темой и примером национального консенсуса надолго, а XX съезд с его разоблачениями Сталина надолго укрепил у поэта веру в то, что возврата к прошлому не будет. Когда Слуцкий пишет:

На русскую землю права мои невелики:  
 Но русское небо никто у меня не отнимет...<sup>20</sup>

— то поэту не надо было объяснять, почему эти права невелики: стихи пишет русский поэт еврейской национальности. Русское же небо поэта — это русская литература и ее идеалы.

Другие свои права — на русский язык — он заявляет в стихотворении «Происхождение», о деде, который был учителем русско-

го языка и ценил Льва Толстого «больше Бога»<sup>21</sup>. И такая родовая как бы подкрепляет право внука быть русским поэтом:

Родословие не пустые слова.  
Но вопросов о происхождении я не объеду.  
От Толстого происхожу, ото Льва,  
Через деда.

Даже простое перечисление стихов, прямо или косвенно посвященных еврейству, сделать нелегко, по той причине, что Слуцкий предпочитал строить свои стихи так, что в них нет прямого названия, нет сакраментального слова «еврей», но всем своим содержанием стихотворения кричат о еврейских судьбах<sup>22</sup>.

Материал для своей меры времени Слуцкий находил в советских газетах. Нам, обыкновенным читателям газет, казалось, что мы из года в год читаем один и тот же номер газеты «Правда», как бы газета ни называлась. Для Слуцкого это было не так. В стихотворении «Домик погоды» он, перечитывая старые газеты, замечает, что даже в день «драпа из Москвы» — 16 октября 1941 года — «были утро, вечер и вообще погода», а ему запомнился только «позор, который этот день заполнил — больше ничего не запомнил». Он помнит не дождь и не ветер, а то, чем эмоционально были заполнены дни и числа в январе 1953 года:

Про погоду в январе читаю.  
Я вставал с утра пораньше — в шесть.  
Шел к газетной будке поскорее,  
Чтобы фельетоны про евреев  
Медленно и вдумчиво прочесть.  
Разве нас пургою остановишь?  
Что бураны и метели все,  
Если трижды имя Рабинович  
На одной сияет полосе?<sup>23</sup>

В очень известном стихотворении «Метод»<sup>24</sup>, опубликованном в 1973 году, Слуцкий настаивал на эмпирико-аналитической установке в своей поэтической работе:

Что там ни толкуй ученый олух,  
Я анатом, а не физиолог.  
Не геолог я — промысловик.  
Обобщать я вовсе не привык.  
Просто думаю, отнюдь не мыслю,  
И подсчитываю, а не числю,

И с древнеславянским языком  
Даже в кратком курсе незнаком.  
Фактовик, натуралист, эмпирик,  
А не беспардонный лирик!

Еще более полное представление о методе Слуцкого дает одно из самых известных его стихотворений — «Современные размышления» (впервые напечатано в России в 1987 году). В нем поэт излагает два варианта рассуждений о тех исторических переменных, которые должны произойти в стране после смерти Сталина. Один ход мысли таков:

Эпоха зрелищ кончена,  
Пришла эпоха хлеба.  
Перекур объявлен  
У штурмовавших небо.  
Перемотать портянки  
Присел на час народ,  
В своих ботинках спавший  
Невесть который год<sup>25</sup>.

Ход этих мыслей вполне отвечает ситуации. В них и критика прошлого, и надежда на будущее. Но поэт отвергает этот ход мысли — ему нужно другое:

Нет, я не думал этого,  
А думал я другое:  
Что вот он был — и нет его,  
Гиганта и героя.  
На брошенный, оставленный  
Москва похожа дом.  
Как будем жить без Сталина?..

И только после этих двух вариантов Слуцкий приходит к синтетической, как тогда казалось, оценке эпохи.

«Современные размышления» — это жанр, созданный Борисом Слуцким в поэзии, это — антиода. В оде полагалось хвалить и превозносить ее адресата. Слуцкий при помощи исторических ассоциаций создает в своей антиоде нужную стилистическую высоту. «Хлеб» и «зрелища» взяты из известных требований древнеримских пролетариев; они создают необходимую аналогию между Римской и Сталинской империями. Образ «штурмующих небо» взят из расхожего выражения советской публицистики, заимствованного у Маркса; Маркс так назвал парижских коммунаров 1870 года. Рядом с этими высокими стилистическими клише на-

зываются портянки, ботинки — как у Некрасова, введившего лапти в свои патетические предсмертные стихи. Последние строки этого стихотворения:

Социализм был выстроен.  
Поселим в нем людей.

Сомнения в том, что люди до сих пор не живут при социализме, у Слуцкого, разумеется, нет. Но есть еще надежда, что теперь их в нем можно будет поселить. То было время надежд.

Слуцкий, конечно же, был не «фактовиком и эмпириком». Его стихи — это всегда современные размышления, даже когда они не откликаются на злобу дня. Это анализ — но векторный, нравственно-этический, эмоциональный и смелый анализ. Его поэзия — умная поэзия, не прикидывающаяся глуповатой. Поэзия Слуцкого отразила тот сложный процесс национальной идентификации, который захватил значительную часть российского еврейства и проявился в различных формах. Для Слуцкого мучительное расставание с «мировой мечтой» интернационального братства народов привело к осознанию исторических судеб еврейства России. С этим связано появление у него того, что он сам называет «мерой времени». Старинная и прекрасная идея «несть эллина и несть иудея» опять потерпела крушение:

...Не разгрызли орешек тот, национальный  
И банальный, и, кроме того, инфернальный!  
Ни свои, ни казенные зубы не могут! —  
Сколько этот научный ни делали опыт<sup>26</sup>.

Можно назвать еще немало стихов Слуцкого, где нет слова «еврей», где речь идет о событиях общеисторического масштаба, но где мера времени у поэта своя — еврейская. Нет этого слова и в знаменитом стихотворении «Хозяин» («А мой хозяин не любил меня...»), опубликованном в 1961 году. В нем только последняя строка проясняет смысл, превращает стихотворение из рассказа об одной судьбе в обобщение судеб народа:

...испокон веков  
Таких, как я, хозяева не любят<sup>27</sup>.

Тут не может быть вопросов, как и почему хозяева жизни не любят «таких». «Хозяин», примененное к Сталину, не изобретение, не выдумка Слуцкого, и нет в нем никакой иронии, как может подумать кто-либо из совсем юных, кто не знает, что во всех слоях

советской администрации Сталина называли — конечно, неофициально — Хозяин. Это слово, со своим традиционным значением, вносило какой-то оттенок патриархальности в сферу официальных отношений. И в стихотворении Слуцкого оно перенесло смысловой строй в сферу обыкновенных разговоров, в круг повседневного общения, в прозу жизни. Еврейское самосознание объяснило Слуцкому, что история — это «память народа»<sup>28</sup>, в том числе и еврейского народа, и хронология этой истории начинается задолго до тех сорока восьми революций, которые он помнил и чем шеголял в свои школьные годы. Теперь его история начинается с Авраама и простирается до Катастрофы европейского (и российского) еврейства. Теперь появляется у него в стихах неназванный танец:

Жилец схватился за жилет  
И пляшет.  
Он человек преклонных лет,  
А как руками машет,  
А как ногами бьет паркет  
Схватившийся за свой жилет рукою...<sup>29</sup>

Догадаться, что это «фрейлехс», нетрудно. Эти стихи называются «Внезапное воспоминание».

Печатать стихи на эти темы он не может — кто их напечатает? Но писать — он их пишет. И с особенной силой о Катастрофе, о ее значении в судьбах человечества Слуцкий говорит, когда вспоминает своих родных:

Черта под чертой. Пропала оседлость:  
Шальное богатство, веселая бедность.  
Пропало. Откочевало туда,  
Где призрачно счастье, фантомна беда.  
Селедочка — слава и гордость стола,  
Селедочка в Лету давно уплыла<sup>30</sup>.

Смелость и острота сопоставлений — «селедочка» и «Лета» — выражает всю силу скрытого трагизма неотомщенной национальной беды. Иногда Слуцкий находит утешение в мыслях о торжестве национального гения. Таково стихотворение о встрече с художником Фальком на московской улице — «Старое, синее»<sup>31</sup>:

У величья бывают  
одежды любого пошива,  
и оно надевает  
костюмы любого пошиба.

Старый лыжный костюм  
он таскал фатовато и свойски,  
словно старый мундир  
небывалого старого войска.  
Я же рядом шагал,  
молчаливо любуясь мундиром,  
тех полков, где Шагал —  
рядовым,  
а Рембрандт — командиром...

От еврейских художников, от раздумий над их судьбой открывается путь к размышлениям на библейские и иудеохристианские темы, вечно повторяющиеся в новые эпохи:

История. А в ней был свой Христос.  
И свой жестокий продолжатель Павел,  
который все устроил и исправил,  
сломивши миллионы папирос,  
и высыпавший в трубочку табак  
и надымивший столько, что доселе  
в сознании, в томах, в домах  
так до конца те кольца не осели<sup>32</sup>.

Стихотворение называется «Павел-продолжатель», но смысл его не в простой аналогии, а в том, что роль исторического Павла по отношению к иудаизму и еврейству может быть понята из печального опыта XX века. И наконец, стихотворение «Выбор» возвращает нас к началу нашей эры; в нем Слуцкий повторяет самого замечательного мыслителя иудаизма — Акиву:

Никакого выбора нету.  
Выбирающий не выбирал<sup>33</sup>.

---

<sup>1</sup> *Слуцкий Б.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 61. Далее ссылки на стихи Слуцкого даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

<sup>2</sup> С. 31.

<sup>3</sup> Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 178.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Т. 2. С. 207.

<sup>6</sup> *Сельвинский И.* Студия стиха. М., 1962. С. 193.

<sup>7</sup> Там же. С. 194.

<sup>8</sup> Т. 1. С. 349.

<sup>9</sup> Т. 2. С. 286.

<sup>10</sup> Т. 1. С. 60.

<sup>11</sup> Т. 1. С. 424.

<sup>12</sup> Т. 1. С. 172.

<sup>13</sup> Т. 1. С. 318.

<sup>14</sup> Цит. по: *Воскресенская Н.А.* В кругу родных // О Сельвинском. Воспоминания. М., 1982. С. 83.

<sup>15</sup> Т. 2. С. 455.

<sup>16</sup> Т. 2. С. 458.

<sup>17</sup> Т. 1. С. 261.

<sup>18</sup> Т. 1. С. 164.

<sup>19</sup> Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 189.

<sup>20</sup> Т. 2. С. 519.

<sup>21</sup> Т. 2. С. 505.

<sup>22</sup> Стихи Слуцкого на еврейскую тему см. в Собрании сочинений: Т. 1. С. 29, 71, 132, 140, 155, 164—167, 171, 234, 254, 259, 297, 304, 390, 434, 489; Т. 2. С. 29, 41, 134, 203, 207, 209, 263, 311, 322, 340, 346, 405, 505, 519, 525; Т. 3. С. 42, 61, 91, 92, 178, 230, 231, 253, 293, 312, 313, 370.

<sup>23</sup> Т. 1. С. 294—295.

<sup>24</sup> Т. 2. С. 445.

<sup>25</sup> Т. 1. С. 167.

<sup>26</sup> Т. 3. С. 409.

<sup>27</sup> Т. 1. С. 171.

<sup>28</sup> Т. 2. С. 263.

<sup>29</sup> Т. 3. С. 409.

<sup>30</sup> Т. 1. С. 171.

<sup>31</sup> Т. 2. С. 263.

<sup>32</sup> Т. 3. С. 293.

<sup>33</sup> Т. 2. С. 252.

## ТЕАТР СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА

Третья волна эмиграции выдвинула в современную русскую литературу многих, кого в Советском Союзе не печатали. Не печатали за непохожесть, за внутреннюю чуждость, за то, что всегда можно было подвести под какие-нибудь казенные определения: формализм, трюкачество, элитарность и т.п.

Только на Западе появился писатель Сергей Довлатов. Писатели-эмигранты печатаются без политической цензуры, они предлагают свой товар на вольном рынке, где все зыбко и туманно, где вместо официальных оценочных трафаретов как будто должно звучать только свободное и нелицеприятное мнение критика. Сергей Довлатов не может пожаловаться на невнимание к себе или недоброжелательность критики. И все же кажется, что по отношению к нему еще не найден истинный масштаб оценки. П. Вайль и А. Генис в своей очень интересной и яркой книге о современной русской прозе уделили Сергею Довлатову две страницы. Чем они определяли критический метраж? Скорей всего, тут сказался бессознательный пиетет к большим вещам, к монументальным жанрам. А у Довлатова трудно даже определить, в каком прозаическом жанре он работает; к тому же он, как с некоторым недоумением пишут критики, «как червонец. Всем нравится». Хорошо это или плохо? Во всяком случае, сомнительно. Тем более что и пишет он как-то очень не мудрствуя. Присмотревшись, мы замечаем, что книги Довлатова располагаются по действительным этапам его жизни.

Первая книга — «Зона» — написана в 1966-м, напечатана (в Америке, разумеется) в 1982-м. Эта книга — как бы «Воспоминания молодого бойца о его срочной службе». Служба — в воензированной охране лагерей, ВОХРе. Следующая (и первая, появившаяся в 1977 году на Западе) — «Невидимая книга» — опыт литературной автобиографии непечатавшегося писателя, у которого написаны сотни рассказов. В середине 1960-х годов писателям казалось, что оттепель продолжается — ведь печатают, кроме авторов «Юности» и «нового» Грифонов, и Искандера, напечатали Солженицына! Но оттепель, по мановению сверху, закончилась — прошел процесс Бродского, процесс Синявского и Даниэля; приказано было повышать бдительность. Много тут было загублено свежих литературных побегов. Такая же судьба грозила и Довлатову. Надо было принимать трудное решение. Тем временем



(в 1978 году) еще одна его книга вышла на Западе — «Соло на ундервуде». В чем-то — продолжение «Невидимой книги», все еще «догутенберговская» эпоха его жизни, жизни в ленинградской неофициальной, внутренне свободной литературе 1960-х годов. В 1979 году Довлатов эмигрировал. Первая книга, которую он выпустил сам, — «Компромисс» (1981) — работа в большой республиканской газете. Затем «Заповедник» (1982) — служба в пушкинских местах. «Марш одиноких» (1983) — тоже работа в газете, но уже в Америке, в своей собственной газете и в условиях как будто полной свободы. И наконец, «Наши» (1983), где Довлатов возвращается к своей долитературной жизни, где вместе с его детством и юностью появляются его деды, родители, жена, дети, верный друг семьи — собака Глаша, чьи судьбы показаны и на родине, и в Америке. Автору захотелось оглянуться на прошлое, чтобы понять самого себя и чем он обязан предкам, «нашим», как их назвал Довлатов. Начинает он со своего прадеда, дальневосточного еврей-крестьянина, а завершает семейную хронику двенадцатой главой — о дочери Кате. И каждая глава книги — это человеческая судьба в самом сжатом ее изложении. Там, где другой автор завалил бы нас подробностями, Довлатов выбирает только то, в чем выражается характер персонажа. И характер важен не сам по себе, а тем, как он определяет судьбу человека.

Сами персонажи несут в себе черты эпических героев. Таков, например, дед: «На одном из армейских смотров его заметил государь. Росту дед был около семи футов. Он мог положить в рот целое яблоко. Усы его достигали погон. Государь приблизился к деду. Затем, улыбаясь, ткнул его пальцем в грудь. Деда сразу же перевели в гвардию. Он был там чуть ли не единственным семитом. Зачислили его в артиллерийскую батарею. Если лошади выбивались из сил, дед тащил по болоту орудие».

И, как полагается по былинному жанру, у деда было три сына. Двое потянулись к искусству: один стал поэтом-футуристом, другой (отец Сергея Довлатова) — художником-малоформистом. Третий брат, которому по сказочному сюжету полагалось быть недо-тепой-счастливцем, в каком-то смысле именно так и построил свою судьбу: добился своего счастья — разбогател. Он рос аферистом. В восемнадцать лет он бежал из дома. В трюме океанского парохода достиг Китая <...> Из Китая он направился в Европу. Обосновался почему-то в Бельгии. За один лишь переданный с оказией привет от сына дед был расстрелян как бельгийский шпион. Сын же (Леопольд) создал в Брюсселе процветающее дело, и только в пору оттепели с ним отважились связаться его советские родственники. Однако понять друг друга им было мудрено. Лео-

польд «свою бедность изображал так: “Мои дома нуждаются в ремонте. Автомобильный парк не обновлялся четыре года...”»

Отец Довлатова так отвечал на эти письма: «Я литератор и режиссер. Живу в небольшой уютной квартире. (Он имел в виду свою перегороженную фанерой комнатку.) Моя жена уехала на машине в Прибалтику. (Действительно, жена моего отца ездила на профсоюзном автобусе в Ригу за колготками.)».

Леопольд сообщал, что инфляция его почти разорила, на что советский брат отвечал ему с полным, конечно, основанием: «...Что такое инфляции, я даже не знаю...»

Характеры «наших» определяют у Довлатова их судьбы, — конечно, если не вмешиваются те посторонние силы, которые по своему распорядились судьбой деда. «Характер» по Довлатову — это нечто очень трудно определяемое, скорее всего, это можно назвать нравственным зерном, из которого он растет и которое определяет и поведение человека, и выбор профессии или того, что называют местом в жизни. Довлатовские родственники иногда находили для себя такое место в жизни, где они могли, не прокламируя этого, жить не по лжи. Так сложилась жизнь матери, Она закончила театральный институт и проработала несколько лет в театре. Потом — «мама бросила театр. И правильно. Я наблюдал многих ее знакомых, которые до смерти принадлежали театру. Это был мир уязвленных самолюбий, растоптанных амбиций, бесконечных поношений чужой игры. Это были нищие, мнительные и завистливые люди...» Произошло нечто удивительное! — Мать переменила профессию. Из актрисы с не очень большими данными она превратилась в первоклассного артиста — мастера своего дела: «Мама стала корректором. И даже прекрасным корректором. Очевидно, был у нее талант к этому делу. Ведь грамматики она не знала совершенно. Зато обладала корректорским чутьем. Такое иногда случается. Я думаю, она была прирожденным корректором. У нее, если можно так выразиться, было этическое чувство правописания. Она, например, говорила про кого-то: “Знаешь, он из тех, кто пишет ‘вообще’ через дефис”. Что означало крайнюю меру нравственного падения». «Этическое чувство правописания» — как прекрасно это сказано и как хорошо, когда оно есть. А если его нет? Тогда литературный редактор, заметьте — редактор, а не корректор, — ведет себя так, как другая героиня «Наших»: «Она говорила: “Здесь написано: ‘...родство тишины и мороза...’ Это неточно. Мороз и тишина — явления различного порядка. Следует писать: ‘В лесу было морозно и тихо. Без выкрутасов’. — “Как это — в лесу? — удивлялся я. — Действие происходит в штрафном изоляторе”». И вот такому ценителю «доверили литературное

объединение... Среди других в объединение пришел Иосиф Бродский. Тетка не приняла его. О стихах высказалась так: “Бред сумасшедшего!” Бродского не приняли. Зато приняли многих других. В Ленинграде очень много поэтов. Есть три Некрасова — Владимир, Георгий и Борис...»

Эти три Некрасова действительно существуют, много печатаются и других редактируют. И это было бы смешно — в одном городе три поэта Некрасовых, если бы они не занимали ответственных постов в издательствах и журналах и не душили других — способных и талантливых. У каждого писателя — свои университеты. Дома, у родителей, Сергей Довлатов получил необходимую профилактическую прививку здравого смысла и разумного отношения к советской системе: «В общем, то, что Сталин — убийца, моим родителям было хорошо известно. И друзьям моих родителей — тоже. В доме только об этом и говорили. В шесть лет я знал, что Сталин убил моего деда. А уж к моменту окончания школы знал решительно всё. Я знал, что в газетах пишут неправду. Что за границей простые люди живут богаче и веселее. Что коммунистом быть стыдно, но выгодно». Окончательное прозрение, как считает Довлатов, произошло за три года службы в лагерной охране. Действительно, он увидел совершенно особый мир, который можно было бы счесть изнанкой «настоящей», «свободной» жизни, но увидел и самое главное: «...здесь сохранялись обычные жизненные пропорции. Соотношение добра и зла, горя и радости — оставалось неизменным». Он попал в Зазеркалье, и судьба сделала ему как литератору бесценный подарок, отправив не в лагерный барак, а в солдатскую казарму. Он видел лагерь и лагерную жизнь, не будучи сам лагерником. Он видел и познавал лагерь одновременно и снаружи, и изнутри, что еще никому из литераторов не удавалось. Отсюда его афористическое утверждение: «По обе стороны запретки единый мир», — а следовательно, одни и те же люди. Более того, в клубке мерзости, каким явилась ему зона, он сталкивается с античным героизмом — когда рецидивист Купцов, чтобы навсегда избавиться от проклятия работать на своих тюремщиков, отрубает себе пальцы на руке, что уже сродни подвигу Муция Сцеволы... Тот самый Купцов, который в ответ на слова рассказчика: «Ты один против всех. А значит, не прав», — говорит «медленно, внятно и строго: “Один всегда прав...”» Ведь это и есть «безумство храбрых», о котором нам натвердили в детстве.

В одном из писем своему издателю, чередующихся с собственным текстом «Зоны», Довлатов заявляет, что он приглашает своих читателей не в кунсткамеру и не хочет переписывать Шаламова. Не хочет и не может. У него другое отношение к жизни и людям (и ко-

нечно, другой жизненный опыт). Шаламов увидел трагическую эпоху ГУЛАГа, когда советские лагеря были лагерями уничтожения, когда, по слышанному мною рассказу старого вора-лагерника, на 5-м водоразделе Беломорканала на пятьсот человек не было ни одной миски, ни ложки, и баланду разливали хоть в шапку, хоть в горсти...

Довлатов вошел в лагерную систему в сравнительно благополучное время, когда в стабилизировавшемся послесталинском обществе отличия между лагерем и свободой стерлись, когда сильнейшим средством нравственной самозащиты от бескислородного воздуха стал смех. Тот смех, который, по словам Гоголя, «весь излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно-бьющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проникающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека».

«Мелочь» и «пустота», а не бездны и ужасы жизни, в том числе лагерной, — вот о чем пишет Довлатов и над чем он смеется. Пройдя свою школу коммунизма (ВОХРу), Довлатов начал писать и вошел в литературную жизнь оттаявшего, как и вся страна, Ленинграда. О той неофициальной, но кипучей и напряженной литературной жизни, которая иногда подземными толчками сотрясала кору официального распорядка, мы тогда в Ленинграде узнавали по скандалам, на которые бешено реагировало партийное начальство, а весь цивилизованный мир узнал после «дела» Иосифа Бродского. Теперь многое из того, что тогда существовало в основном изустно, опубликовано. В многотомной «Голубой лагуне», составленной К. Кузьминским, можно найти многих, кто так и не пробился на поверхность и не решился на риск зарубежной публикации.

Что дало это общество талантов, непризнанных и признанных, Сергею Довлатову? Он сам в своем писательстве больше всего ценит то, что называет «языком» и что вернее было бы назвать «стилем». Он не только больше всего гордится своим языком, но и обижается на критику — почему она не пишет, а следовательно, и не замечает его языка? Чтобы помочь критике понять происхождение и природу своего языка, Довлатов называет в одном из своих интервью ту языковую школу, которой он очень многим обязан: «Западные, и в том числе американские, романы выходили в России в очень хороших, блистательных переводах, и вообще советская переводческая школа — одно из самых замечательных явлений современной мировой культуры. Дело в том, что лучшие советские прозаики и поэты, не имея зачастую возможности

публиковать свои оригинальные произведения, становились переводчиками, чтобы как-то заработать на хлеб. Качество переводов, таким образом, заметно возрастало за счет качества литературы в целом. Все это можно сказать и о переводчиках западной, американской прозы. Имена Риты Райт, Кашкина, Хинкиса, Маркиша, Волжиной, Калашниковой, Сороки, Гольшева, Паперно произносятся в советских неофициальных кругах с таким же уважением, как имена писателей-диссидентов. Я вырос под влиянием американской прозы (в русских переводах. — *И.С.*), вольно и невольно подражал американским писателям, и в Союзе редакторы ставили мне это в вину, говорили о «тлетворном влиянии Запада», а здесь мне это, видимо, пошло на пользу, сделав мои книги (по мнению издателей) более доступными для американской аудитории».

Довлатов верно называет языковой образец для значительной части советской прозы 1960-х годов. Не впервые в советской литературе переводчики, которые могли защитить свою стилистику именем переводимого западного писателя, шли впереди средней прозы, вынужденной тщательно избегать каких-либо языковых вольностей. Особенно осложнилось положение к середине 1930-х годов, когда М. Горький начал кампанию за «чистоту» языка. И вдруг появились рассказы Хемингуэя, блистательно переведенные И. Кашкиным, где герои не произносили никаких деклараций, а позволяли себе как будто ничего не значащие слова и междометия. Но как много смысла подозревали мы за их словами, простыми, как мычание! Эта проза, где мысли выведены в подтекст, расковывала и освобождала.

То же произошло с поколением Довлатова, только оно получило образцы переводной прозы в большем количестве и разнообразии и в другую эпоху — в оттепель, когда вдруг стало доступно многое, что от нескольких поколений тщательно скрывалось.

«Язык легок, шутки остроумны», — снисходительно пишут о Довлатове Вайль и Генис. И в самом деле, язык у Довлатова «легок»: его персонажи не вещают, не прорицают, не уснащают свою речь раритетами из словарей Срезневского и Даля. Если они задумываются и решают, по их мнению, «философские вопросы», то и свои умозаключения они высказывают в доступной любому читателю форме.

Так, опер Борташевич в «Зоне» ищет ответа на «философский» вопрос: «отчего люди пьют?» И сам же на него отвечает: «Допустим, раньше говорили — пережиток капитализма в сознании людей... Тень прошлого... А главное — влияние Запада. Хотя подаем мы исключительно на Востоке». Казенные формулы, плаваю-

щие в сознании персонажа, при их проверке реальностью превращаются в неожиданный каламбур. Свободное, непринужденное остроумие, возникающее совершенно естественно из ситуации. Один из вохровцев жалуется на врача, который не дал ему освобождения. По словам мнимого больного, врач «совсем одичал <...> абсолютно... Прихожу как-то раз. Глотать, мол, больно. А он и отвечает: “Вы бы поменьше глотали, ефрейтор...” Намекает, козел, что я пью».

Не всегда персонажи Довлатова каламбурят невольно, подчиняясь ситуации. Когда к отсиживающему свой срок за спекуляцию летчику спускается на вертолете его друг, тоже летчик, и хочет дать ему денег, то конвоир запрещает: «Деньги иметь не положено». На это следует реплика залетного гостя: «Ясно <...> значит, вы уже построили коммунизм».

Запрещение иметь деньги в лагере сопоставляется с ходячими (и официальными) представлениями о светлом будущем человечества без денег. Официальная утопия вдруг приобретает неожиданный смысл, превращается в отражение лагерной системы.

Создатели «Золотого теленка» еще допускали, что, может быть, действительно без денег что-то получится хорошее и удобное для жизни.

Для Довлатова и его персонажей разговоры подобного содержания — только повод для острот, не больше. По тому, что опубликовал Довлатов из своей записной книжки («Соло на ундервуде»), можно понять, что настоящей его школой была ленинградская, тогда молодая еще литература.

«Соло на ундервуде» — это отголосок того, о чем говорили литературные друзья Довлатова и как они говорили. Вот одна из записей: «У Иосифа Бродского есть такие строчки:

“Ни страны, ни погоста не хочу выбирать, На Васильевский остров я приду умирать...”

Так вот, Баюканов спросил у Грубина: — Не знаешь, где живет Иосиф Бродский?

Грубин ответил:

— Где живет, не знаю. Умирать ходит на Васильевский остров...»

Смысл стиха в этом ответе перенесен на бытовую почву, метафорическое «приду умирать» перевоплощается в сугубо реальное — и смешное: «умирать ходит».

Иногда таким переосмыслением привычных, застывших уже словосочетаний занимается сам Довлатов. Он записывает: «Роман Симонова: “Мертвыми не рождаются”». Неожиданная и смешная по абсурдности своей формула создана из двух названий симонов-

ских вещей: «Солдатами не рождаются» и «Живые и мертвые». Можно было бы объяснить это столкновением мнимой афористичности одного названия с претенциозной многозначительностью другого. Но стоит ли? Все равно останется нечто необъяснимое, всегда присущее подлинному юмористическому дарованию.

Еще пример превращения непреднамеренного, случайного обмена реплик в шутку, которая обнажает всю социальную структуру «развитого социализма»:

«Это случилось в Таллине. Мне понадобилась застёжка-молния. Захожу в лавку.

— Молнии есть?

— Нет,

— А где ближайший магазин, в котором они продаются?

Продавец ответил:

— В Хельсинки...»

Довлатов не принял ни одного из вариантов словесного маскарада, которым увлекаются некоторые современные писатели. Он не захотел «живописать» в «орнаментальных традициях юго-западной школы» и отказался строить литературу из лагерной ругани. И не молчаливо отказался, а декларировал это в рассуждении о лагерном языке: «Как это ни удивительно, в лагерной речи очень мало бранных слов. Настоящий уголовник редко опускается до матерщины. Он пренебрегает нечистоплотной лагерной скороговоркой. Он дорожит своей речью и знает ей цену <...> Брезгливое: “Твое место у параша” — стоит десятка отборных ругательств. Гневное: “Что ж ты, сука, дешевишь?!” — убивает наповал».

Не уверен, что Довлатов здесь прав. Мой собственный опыт этого не подтверждает. Интереснее другое — что писатель отводит мату последнее место в своей стилистике, он не хочет оглушать читателя потоком того, что называют «ненормативной лексикой».

Для Довлатова язык, как и для его героев, часто оказывается «целью, а не средством». Но цель у него другая, он хочет увидеть и понять человека, и только для этого ему нужен язык, а не для жонглирования непристойностями. Я согласен с той оценкой литературного потенциала мата, которую дает Довлатов. Безусловно, мат для литературы — это оружие каменного века, его коэффициент полезного действия ничтожен. Это орнамент без узора, раскраска вне какой-либо колористической системы, балласт, который может потопить нагруженный им корабль.

«Соло на ундервуде» — это только небольшая часть той сокровищницы остроумия, которую создавали, не придавая ей особого значения, тогда молодые ленинградские литераторы. Пока только Довлатову удалось немного из этого вспомнить. И заме-

чательно, что ему посчастливилось применить этот опыт свободного высказывания и игры ума в условиях настоящей свободы слова в Америке: «Я всегда говорил то, что думал. Ведь единственной целью моей эмиграции была свобода. А тот, кто любит свободу, рано или поздно будет достоин ее».

Снисходительные Вайль и Генис находят, что у Довлатова «фабулы <...> рассказов просты, композиция несущественна». Чувствуется, талантливые критики не хотят поверить своему непосредственному чувству и эстетическому вкусу... Ведь если оценить Довлатова по достоинству, то надо умерить восторги по поводу победы над реализмом, о которой с таким энтузиазмом они пишут.

Довлатов оказывается чем-то вроде камня преткновения для их общей концепции развития русской прозы.

Что же делать? Может быть, внимательно прочитать Довлатова? В одной из глав книги «Компромисс» (1981) рассказчик получает редакционное задание — заменить другого сотрудника газеты на похоронах директора телестудии Ильвеса. Эта первая подмена сопровождается переживанием: у рассказчика нет черного костюма, и ему предлагают надеть пиджак того, кого он заменяет, — Шаблинского. Пока идет подготовка к похоронам, рассказчика дважды принимают за Шаблинского и в конце концов вручают ему текст надгробной речи, подготовленной Шаблинским. Затем он едет к своей любовнице Марине, бывшей любовнице Шаблинского. Увидев на нем пиджак Шаблинского, Марина в этом переодевании видит «какое-то сексуальное надругательство. Какую-то оскорбительную взаимозаменяемость чувств...»

Однако подмена принимается: в любовном экстазе Марина называет нашего героя именем Шаблинского.

Весь следующий день, перед похоронами, его несколько раз принимают за Шаблинского, он как бы теряет самого себя, живет и действует за другого.

Наконец, еще одна, трагикомическая подмена обнаруживается уже на кладбище: покойников перепутали, и поменять уже нет ни времени, ни возможности. Гроб опущен в могилу и начались речи, так как об этой подмене знают еще немногие. Рассказчик произносит речь над гробом неизвестного. В конце концов ситуация разъясняется: «Это бухгалтер рыболовецкого колхоза — Гаспль. Ильвеса под видом Гаспля хоронят сейчас на кладбище Меривяля. Там невероятный скандал. Только что звонили... Семья в истерике... Решено хоронить как есть...»

Троекратная подмена придает рассказу удивительную стройность композиции. А рассказчик, одновременно и жертва, и зри-



тель подмены, на время утрачивает «чувство реальности». И вместе с ним читатель, который не знает, смеяться ему или пугаться того, что ритуальные формы поведения совершенно безразличны к изначальному своему смыслу и таинство погребения совершается конвейерным порядком, никого не смущая.

Довлатов очень внимателен к композиции своих рассказов. Композиционная точность ему необходима, чтобы справиться с материалом, который у него зачастую несет в себе абсурд.

Книга о компромиссах журналистской жизни показывает, что вся жизнь советского обывателя на любом уровне неизбежно сопровождается подменами, большими или малыми, сознательными или случайными. Иногда эти подмены совершаются не среди мелких сошек партаппарата, а на самом верху. В «Компромиссе восьмом» знатная эстонская доярка еще только собирается рапортовать Л.И. Брежневу о своих рекордных надоях, как уже от Брежнева пришел ответ на ее неотправленный рапорт. Об этом читатели «Компромисса восьмого» узнают из телефонного разговора между первым секретарем райкома и журналистом Довлатовым:

«— Мы получили ответ, — сказал Лийтвак.

— От кого? — не понял я.

— От товарища Брежнева.

— То есть как? Ведь письмо еще не отправлено.

— Ну и что? Значит, референты Брежнева чуточку оперативнее вас... нас, — деликатно поправился Лийтвак.

— Что же пишет товарищ Брежнев?

— Поздравляет... Благодарит за достигнутые успехи... Желает личного счастья...

— Как быть? — спрашиваю. — Рапорт писать или нет?

— Обязательно. Это же документ. Надеюсь, канцелярия Брежнева оформит его задним числом».

В «Заповеднике» место действия — пушкинские места (Михайловское, Тригорское, Святогорский монастырь, где похоронен Пушкин). Рядом с ухоженными и охраняемыми домами и угодами Пушкиных, Осиповых, Ганнибалов — псковская земля, обнищавшие, полуразрушенные деревни, беспробудно пьющие мужики: «Некрашенные серые дома выглядели убого. Колья покосившихся изгородей были увенчаны глиняными сосудами. В накрытых полиэтиленом загонах суетились цыплята. Нервной мультипликационной походкой выступали куры. Звонко тявкали мохнатые приземистые собаки».

Рассказчик поселяется в такой деревне у одного из жителей: «Дом Михал Иваныча производил страшное впечатление. На фоне облаков чернела покосившаяся антенна. Крыша местами провали-

лась, оголив неровные темные балки. Стены были небрежно обиты фанерой. Треснувшие стекла — заклеены бумагой. Из бесчисленных щелей торчала грязная пакля.

В комнате хозяина стоял запах прокисшей еды. Над столом я увидел цветной портрет Мао из “Огонька”. Рядом широко улыбался Гагарин. В раковине с черными кругами отбитой эмали плавали макароны. Ходики стояли. Утюг, заменявший гирю, касался пола».

Основное занятие Михал Ивановича — пьянство. То есть он где-то работает, что-то делает, но в его жизни работа — нечто второстепенное и неважное: «Пил он беспрерывно. До изумления, паралича и бреда. Причем бредил он исключительно матом. А матерился с тем же чувством, с каким пожилые интеллигентные люди вполголоса напевают. То есть для себя, без расчета на одобрение или протест».

За все лето рассказчик видел своего квартирохозяина трезвым только дважды.

Конечно, есть и хозяйственные, солидные жители в деревне Сосново. Сосед, например, у которого Михал Иванович домогается денег на выпивку и получает отказ. Тогда Михал Иванович начинает ему угрожать:

«— Я тебе устрою веселую жизнь ... Всё напомним. Напомним семнадцатый год! Мы тебя это... Мы тебя, холеру, раскулачим! Всех партийных раскулачим! В чека тебя отправим, как этого... Как бабку Махно... Там живо...»

Такое смешение стандартов политической фразеологии хорошо передает строй сознания, окончательно разрушенного алкоголем.

К деревенской теме в «Заповеднике» Довлатов обратился не только потому, что ее подсказывали непосредственные наблюдения. Ему было интересно проверить самому так называемую деревенскую прозу.

По вечерам после работы рассказчик читает Лихоносова: «Конечно, хороший писатель. Талантливый, яркий, пластичный. Живую речь воспроизводит замечательно. (Услышал бы Толстой подобный комплимент!) И тем не менее в основе — безнадежное, унылое, назойливое чувство. Худосочный и нудный мотив: “Где ты, Русь?! Куда все подевалось?! Где частушки, рушники, кокошники? Где хлебосольство, удаль и размах?! Где самовары, иконы, подвижники, юродивые?! Где стерлядь, карпы, мед, зернистая икра?! Где обыкновенные лошади, черт побери?! Где целомудренная стыдливость чувств?!” Голову ломают: “Где ты, Русь?! Куда девалась?! Кто тебя обезобразил?!” Кто, кто... Известно кто... И нечего тут голову ломать...»

Тоске по стилизованной Руси Довлатов противопоставляет унылые псковские пейзажи и несчастных жертв зеленого змия. Проза Лихоносова тоже оказывается подменой реальности русской деревни 1970-х годов, — может быть, и с благими намерениями, но все же подменой.

Тема подмены в малом и в большом, в серьезном и глупом заполняет всю эту книгу. Пушкинские музейные экспозиции, уже стандартизированные выражения любви к великому поэту — все это один из вариантов подмены истины, в данном случае истины поэтической, ее суррогатом, подделкой, обездушенной и пресной.

После долгого разговора, в котором рассказчик хочет объяснить руководителю экскурсионного бюро свое понимание Пушкина, выясняется, что нужно было на вопрос: «За что вы любите Пушкина?» — ответить: «Пушкин — наша гордость! <...> это не только великий поэт, но и великий гражданин».

Так Пушкин становится похожим на всех «великих», превращается в казенную собственность, подлинный интерес к нему подменяется культом. «Все служители пушкинского культа были на удивление ревнивы. Пушкин был их коллективной собственностью, их обожаемым возлюбленным, их нежно любимым детищем. Всякое посягательство на эту личную святыню их раздражало». Становится понятным, что такой безудержный бездарный «культ» мог породить «Прогулки с Пушкиным», автор которых издевался, конечно, не над самим поэтом, а над успешно его заменяющим «великим гражданином».

Понятен и оголтелый визг, который раздался в Советском Союзе и в эмиграции, когда посягнули на «нашу гордость». На безобидный и вполне уместный вопрос будущего экскурсовода — «какие экспонаты музея подлинные» — ему отвечают: «Здесь все подлинное. Реки, холмы, деревья — сверстники Пушкина. Его собеседники и друзья. Вся удивительная природа здешних мест...» И это вместо того, чтобы сказать просто — ничего нет подлинного, кроме действительно прекрасных пейзажей, которые, вероятно, за два года ссыльной жизни должны были Пушкину изрядно надоесть...

Но смысл «поэтического» ответа, который получил Довлатов на свой вопрос, в другом. В том, что мы — служители культа, что пушкинские места — это святилище, храм, и какие бы то ни было сомнения в этом — кощунственны... Как и всякий культ, этот сопровождается экзальтированными чувствами, которые вряд ли объяснимы только преклонением и любовью: «Тут местная одна работает — Лариса. Каждый день рыдает у могилы Пушкина. Увидит могилу и в слезы...»

Култ Пушкина советское начальство поощряет. Он заменяет гонимую и преследуемую религию. А так хочется верить во что-то неофициальное, непохожее на прозу буден, к тому же и далекое по времени.

Однако в повествование вторгается еще одна тема — современная и остро актуальная — эмиграция. Уезжает жена рассказчика, и он решает этот мучительный вопрос — ехать или не ехать. Идет спор между супругами, один из тех, которые шли тогда во многих интеллигентных семьях:

— Еще раз говорю, не поеду.

— Объясни, почему?

— Тут нечего объяснять... Мой язык, мой народ, моя безумная страна... Представь себе, я люблю даже милиционеров.

— Любовь — это свобода. Пока открыты двери — все нормально. Но если двери заперты снаружи — это тюрьма...

— Но ведь сейчас отпускают.

— И я хочу этим воспользоваться... Что тебя удерживает? Эрмитаж, Нева, березы?

— Березы меня совершенно не волнуют.

— Так что же?

— Язык. На чужом языке мы теряем восемьдесят процентов своей личности.

— Все равно тебя не печатают.

— Но здесь мои читатели. А там... кому нужны мои рассказы в городе Чикаго?

— А здесь кому они нужны? Официантке из “Лукоморья”, которая даже меню не читает?

— Всем. Просто сейчас люди об этом не догадываются».

Спор этот у Довлатова идет в лучших традициях русской прозы: оба диспутанта правы, и решать, чья правда весомее, приходится читателю.

Как решит этот вопрос для себя герой-рассказчик «Заповедника», мы еще не знаем, но и после того, как Довлатов сделал свой выбор, спор этот будет продолжаться в других его книгах.

«Марш одиноких» — это повествование о газете «Новый американец», о ее возникновении, расцвете и печальном конце. Но это не просто летопись жизни русской газеты в Нью-Йорке. Это и книга об Америке, такая, какой еще не было в русской литературе. Маяковский, как известно, восхищался Бруклинским мостом, но пощады американскому капитализму не давал. Ильф и Петров старались написать о том, что им понравилось в Америке. Но это всегда были впечатления гостя или туриста, который помнит, что с него спросится за неумеренные восторги, да и вой-

ти в американскую жизнь, увидеть ее изнутри было этим авторам не дано.

Довлатов в Америке не гость, а ее гражданин. Он здесь живет и работает.

И он рассказывает о том, как группа энтузиастов — недавних эмигрантов — решила издавать газету для таких же, как они, новых жителей Нового Света. Сейчас уже можно собрать библиотечку эмигрантских книг, действие которых происходит в Америке, а большинство персонажей занято тем, что Америку ругают.

Довлатов искренне захотел сначала Америку понять, а уже потом о ней судить. В предпоследней главе «Марша одиноких» он подводит итог своим впечатлениям: «Мои взаимоотношения с Америкой делятся на три этапа. Сначала все было прекрасно. Свобода, изобилие, доброжелательность. Продуктов сколько хочешь. Издательств сколько хочешь. Газет и журналов более чем достаточно.

Затем все было ужасно. Куриные пупки надоели. Джинсы надоели. Издательства публикуют всякую чушь. И денег авторам не платят.

Да еще — преступность. Да еще — инфляция. Да еще эти нескончаемые биллы, инвойсы, счета, платежи...

А потом стало нормально. Жизнь полна огорчений и радостей. Есть в ней смешное и грустное, хорошее и плохое.

И продавцы (что совершенно естественно) бывают разные. И преступники есть, как везде. И на одного, допустим, Бродского приходится сорок графоманов. Что тоже совершенно естественно...

И главные катаклизмы, естественно, происходят внутри, а не снаружи. И дуракам по-прежнему везет. А счастья по-прежнему не купишь за деньги. Окружающий мир — нормален. Не к этому ли мы стремились?»

Думаю, что это открытие Америки для русской литературы сделал именно Довлатов. Он убедился сам, что из мира подмены, из мира абсурда, который хочет прикинуться светлым будущим человечества и его радостным настоящим, он попал в мир, который не выдает себя за рай земной, не обещает кисельных берегов и молочных рек, не хочет никого учить жить. И эта мысль, что Америка — норма, а не идеал или счастливое исключение, как-то очень утешает на фоне того, что пишут об Америке другие. Довлатов увидел Америку как она есть, он сумел это сделать без предубеждений и без неоправданных восторгов. Поэтому он может написать о Нью-Йорке с любовью и восхищением: «Нью-Йорк — хамелеон. Широкая улыбка на его физиономии легко сменяется презрительной гримасой. Нью-Йорк расслабляюще благодушен

и смертельно опасен. Размашисто щедр и болезненно скуп. Его архитектура напоминает кучу детских игрушек. Она ужасно настолько, что достигает своеобразной гармонии. Его эстетика созвучна железнодорожной катастрофе. Она попирает законы эвклидовой геометрии. Издевается над земным притяжением. Освежает в памяти холсты третьестепенных кубистов. Нью-Йорк реален. Он совершенно не вызывает музейного трепета. Он создан для жизни, труда и развлечений. Памятники истории здесь отсутствуют. Настоящее, прошлое и будущее тянутся в одной упряжке. Здесь нет ощущения старожилы или чужестранца. Есть ощущение грандиозного корабля, набитого двадцатью миллионами пассажиров. Где все равны по чину.

Этот город разнообразен настолько, что понимаешь — здесь есть место и для тебя».

И все-таки если задуматься, что же стоит за всеми вещами Довлатова, что дает им единство стиля и тона, какова мера вещей в его художественном мире, то мы обнаружим везде — его самого, Сергея Довлатова, русского интеллигента 1960-х, лицом к лицу с советской системой в целом, с самыми различными характерами и социумами. Главный герой довлатовской прозы — он сам. Такой как есть, со всеми своими привычками (не всегда похвальными), со своими слабостями, со своим неумением делать карьеру в советских условиях и пробиваться в джунглях американской газетной свободы.

Читателям Довлатова кажется естественным, что он не извиняется за свои поступки, не стесняется самого себя, и они видят в этом непредубежденном отношении автора к себе — персонажу — норму литературного отношения. А может ли быть иначе?

Вспомним советскую литературу «героической» эпохи, когда интеллигент был главной мишенью разоблачительных ее усилий, и писатели всё, что было в них лучшего, свои страсти, свои мечты, свои идеалы, отдавали этим лихо разоблачаемым персонажам — чтобы таким образом выговориться. Наступать на горло собственной песне приходилось не только Маяковскому, но всем, кому искренно или вынужденно казалось, что надо смириться перед исторической необходимостью, перед той «стеной», с которой ни за что не хотел компромисса «подпольный человек» Достоевского. Не буду перечислять всех молодых героев советской русской прозы, которые гибли заложниками, спасая своих авторов от «идеологических пени». Первым из них был Мечик в «Разгроме» Фадеева, на клеймении которого воспитывались поколения советских школьников. Вновь возникли эти неправильные герои в повестях Трифонова, всё в той же коллизии неосуществленного самоопре-

деления. Значит ли это, что Довлатов нашел себя и примирился с системой, отыскал в ней для себя удобное место?

Смысл его позиции по отношению к советской системе в том, что он включен в нее только внешне: то он журналист в одной из ленинградских заводских тиражек, то солдат-вохровец, то есть служит в лагерной охране, то экскурсовод в пушкинских местах, то снова в газете — на этот раз республиканской — в Эстонии. Довлатов служит, идет на естественные и неизбежные компромиссы, но остается самим собой, не принимает всерьез официальную ложь — и не потому, что у него есть какие-либо политические убеждения и религиозные верования, а по другой, более весомой причине. То есть, конечно, у Довлатова-человека есть и свои политические воззрения — может быть, он сторонник прямого народоправства или конституционной монархии. Это мне неизвестно. К тому же убеждения — вещь наживная, они могут перемениться, а верования могут и не прийти или остынуть. Довлатов не принимает систему официальной лжи. потому что не может принять, не может с ней примириться его Я, его личность, его человеческая природа. Она в нем бунтует и не соглашается, она страдает от компромиссов, на которые соглашается Довлатов-журналист, и эта же натура часто безмолвствует, когда перед ним открываются бездны мерзости, безмолвствует потому, что сила факта, переданного в лаконичной манере Довлатова, потрясает, как немая сцена в «Ревизоре». И, конечно, он перенимает литературную эстафету от единственного героя советской литературы, который откровенно заявлял, что он не хочет строить социализм. И когда заявлял — в 1933 году, когда социализм, по авторитетному заявлению, был в основном построен.

Этот герой, Остап Бендер, вырос и сформировался в досоциалистическом Черноморске (читай — в Одессе), где в сознании людей были еще живы нормальные представления о жизни, для них «социализм» — это нечто чужое и неприемлемое. То, что Остап не принимает новое общество, не удивительно и естественно, ему еще не сумели «запудрить мозги», как выразились бы герои «Зоны». Удивительнее другое: что Довлатов-персонаж так же естественно не принимает уже сложившуюся и победившую систему. Остапа смешила казенная формула о преодолении реакционных собственнических инстинктов. Довлатова смешит разговор двух эзков о коммунизме: «— ...с деньгами я кругом начальник. Деньги — сила...

— Вот наступит коммунизм, — злобно произнес Ероха, — и останешься ты без денег, хуже грязи. При коммунизме-то деньги отменяют...

— Навряд ли, — сказал Запараев, — без денег все растащат. Так что не отменяют. А будут деньги — мне и коммунизм не страшен».

Сам автор понимает, что сваливать все на власть денег так же глупо и бесплодно, как объявлять кибернетику «лженаукой». Довлатов принадлежит к поколению, которое выросло и сложилось не в мире социальных утопий и прекраснотушных мечтаний. Его может только сместить то, что говорил Юрий Олеша на первом съезде писателей в 1934 году: «Мир с его травами, зорями, красками прекрасен и делала его плохим власть денег, власть человека над человеком. Этот мир при власти денег был фантастическим и превратным. Теперь, впервые в истории культуры, он стал реальным и справедливым»,

В книгах Довлатова не только показана «превратность» этого «теперь», но и раскрыта средствами искусства фантастическая природа двоимирия — удивительного сочетания бюрократической окостенелости системы и вопреки всему — биения живой мысли, нормальных человеческих чувств.

То, над чем смеется и горюет Сергей Довлатов, — это заговор против чувств, это та система, при которой природный талант должен выбирать между двумя равно отвратительными жизненными путями: «Жизнь превратила моего двоюродного брата в уголовника. Мне кажется, ему повезло, иначе он неминуемо стал бы крупным партийным функционером».

Довлатов не пишет исторических романов, он всегда в сегодняшнем дне, и даже «Наши» — его семейная хроника — легко переходят от прошлого к настоящему. Но и настоящее заставляет его вспоминать о прошлом, думать над историей, которая породила нашу современность.

Кроме книг, у Довлатова опубликован рассказ «Представление» (Континент. 1984. № 39). По материалу он сходен с «Зоной». Снова рассказчик-вохровец, снова уголовники, снова лагерь со всеми чертами своего быта. Но это несколько архаическое название (кто же сейчас говорит — «представление»?), очевидно, не случайно. Оно повторяет название газетной главы в «Записках из Мертвого дома», где тоже изображается спектакль, разыгранный товарищами Достоевского по Омскому острогу. Но в Омском остроге все делали сами каторжане, от начальства нужно было только разрешение. В рассказе Довлатова инициатива идет сверху, пьесу выбрал замполит Хуриев, он же отбирал исполнителей,

Товарищи Достоевского сами выбирали пьесу из репертуара народно-балаганного театра и сами определяли исполнителей. Замполит предлагает одобренную высшим начальством пьесу какого-то Якова Чечельницкого «Кремлевские звезды», в которой



действуют всего несколько персонажей (в том числе Ленин и Дзержинский), а заканчивается она монологом Ленина и пением «Интернационала».

Пьеса своей тематикой создает временную дистанцию в полу-столетие, название рассказа продлевает ее еще далее, к середине XIX века. Читатель неотвратимо идет по пути исторических сопоставлений и подсказанных ему рассказом аналогий.

Ходовое определение «театр абсурда», конечно, не подходит к бездарной агитке Чечельницкого. Театр абсурда — это само «представление», в котором эки — жертвы системы, созданной Лениным и Дзержинским, — играют их роли, говорят их монологами и репликами. И не просто повторяют их. Замполит, он же режиссер, требует от артистов, разумеется, полного вхождения в роль:

«— Знаете, что говорил Станиславский?! <...> Станиславский говорил — не верю! Если артист фальшивил, Станиславский прерывал репетицию и говорил — не верю!»

Один из актеров, играющий Дзержинского, немедленно комментирует это на свой лад:

«— То же самое и менты говорят, — заметил Цуриков.

— Что? — не понял замполит.

— Менты, говорю, то же самое повторяют. Не верю...

Не верю».

Как может видеть читатель, эки-актеры, хоть и по-своему, осмысливают внушения своего режиссера лучше, чем он сам:

«Вы что-нибудь слышали о перевоплощении?» — продолжает объяснять систему Станиславского замполит.

«Перевоплощение, — объяснил Гурин, — это когда ссученные воры идут на кумовьев работать. Или, допустим, заигранный фраер, а гоношится, как урка...»

У более развитого умственно эка, вора-рецидивиста Гурина, который играет Ленина, переосмысление пьесы оказывается не каламбурным, а серьезным выводом.

Шагая с репетиции в лагерный изолятор, он говорит сопровождающему его вохровцу — рассказчику:

«— Сколько же они народу передавили?

— Кто? — не понял я.

— Да эти барбосы... Ленин с Дзержинским. Рыцари без страха и укропа... Они-то и есть самая кровавая беспредельщина».

И, понимая всю правоту этих слов, «вольный» солдат ничего не может ответить заключенному. Не может и боится... Гурин довольно точно перенимает ленинскую картавость, которую все советские люди хорошо знают по кинофильмам, и, гуляя по зоне, так приветствует встречных эков:

«— Вегной догогой идете, товагищи гецидивисты!..

— Похоже, — говорили ээки, — чистое кино...»

В конце рассказа эту комическую игру с трафаретными клише пропагандистской пьески Довлатов переключает в другую тональность.

По ходу пьесы Турин-Ленин произносит монолог, обращенный к зрительному залу, то есть к товарищам-заключенным:

«Кто это? Чьи это счастливые юные лица? Чьи это веселые блестящие глаза? Неужели это молодежь семидесятых? Завидую вам, посланцы будущего».

Страшный смысл этих слов звучит не издевательски, а серьезно и трагично. Ленин со сцены обращается к жертвам своего фанатизма, своей утопии, обездолившей народ, во имя которого он как будто все делал, не считаясь с жертвами и не предвидя результатов. Этим монологом творение Чечельницкого не кончается. По авторской ремарке, как я уже говорил, действующие лица должны исполнять «Интернационал». В наэлектризованной монологом Гурина атмосфере зрительного зала слова когда-то революционной и вдохновляющей песни звучат как сегодня созданные. Ее подхватывает весь зал, и снова происходит переосмысление, казалось бы, чужого текста. Песня опять зовет к борьбе с насилием и произволом, воодушевляет угнетенных и грозит притеснителям:

...Весь мир насилья мы разрушим  
до основанья, а затем...

И рассказчик не выдерживает: «Вдруг у меня болезненно сжалось горло. Впервые я был частью моей особенной небывалой страны. Я целиком состоял из жестокости, голода, памяти, злобы...»

Вот каким оборачивается театр Довлатова, где каждый играет не свою роль.

Мир подмены изображен у Довлатова с такой простотой, что на фоне так называемой авангардной прозы (не знаю, впереди какой армии идет этот авангард!) его книги кажутся безыскусными, нехитрыми. Довлатову не надо придумывать неведомые государства и небывалые королевства для своих героев и сюжетов.

Абсурдность мира, который он изображает, не требует ухищрений авторской фантазии. Она ждет внимательного глаза и отзывчивого уха. Для того чтобы этот вывихнутый мир стал понятен и раскрыт нормальному человеческому восприятию, нужны именно те писательские свойства, которые у Сергея Довлатова есть: его понимание нормы и свобода от предрассудков. То, что Пушкин называл свободой от любимой мысли.

У Довлатова мы не найдем ни монстров зиновьевского Ибанска, ни гиньольных персонажей харьковского дна из рассказов Милославского, ни амбициозных героев Лимонова. В книгах Довлатова живут и действуют просто люди, со всеми их привычно человеческими качествами. Они смешны не тем, что они уроды и раритеты. Они смешны, как все, как мы с вами, когда жили в мире подмены и «перевоплощения» (не по Станиславскому!).

И так же, как дети России смеялись и смеются над приключениями Тома Сойера, так современные американцы, наверное, от души веселятся, читая Довлатова.

У него они находят не только экзотический мир тоталитарной страны — это они могут найти и у других писателей-эмигрантов. У Довлатова западный читатель узнает и себя, те свои общечеловеческие страстишки, слабости, компромиссы и уступки, которых так много на жизненных дорогах каждого. И в этой всеобщности довлатовского юмора — может быть, главное достоинство его прозы.

## ДЕРЖАВИН В XX ВЕКЕ

После первой русской революции 1905—1907 годов Вячеслав Иванов свое общее отношение к литературе XVIII века высказал в статье под многозначительным названием «Гете на рубеже двух столетий». Особенно интересны его суждения об известной, конечно, и многих удивившей любви Наполеона к «Вертеру»: «...не потому ли, что под оболочкой изображенной в романе сентиментальной психологии, под туманностями мировой скорби, таилась искра родного ему (Наполеону. — *И.С.*) мятежного огня — семя подлинного духовного бунта, которому суждено было вспыхнуть мировым пожаром?»<sup>1</sup> Это историческое движение, уловленное В. Ивановым в мировой скорби немецкого юноши конца XVIII века и названное им «мировым пожаром», стало понятно наиболее проницательным умам и в России. Оно требовало от русской литературы осмысления происходящего.

В 1797 году Карамзин в журнале французских эмигрантов, выходившем в Гамбурге, процитировал те строки из «Писем русского путешественника», которые стали известны в России только в 1866 году. Даю их в переводе Ю.М. Лотмана: «Французская революция — одно из тех событий, которые определяют судьбы людей на много последующих веков. Новая эпоха начинается: я ее *вижу*, но Руссо ее предвидел <...> События следуют друг за другом, как волны взволнованного моря, и есть еще люди, которые считают, что революция уже кончена! Нет! нет! Мы еще увидим много удивительных вещей»<sup>2</sup>.

Беру на себя смелость утверждать, что на рубеже XIX и XX веков русское общество по своему характеру и содержанию переживало сходное с пережитым русскими людьми в 1789—1815 годах. Конечно, с той разницей, что переживаемое в 1790-е годы и в самом начале XIX века, до цикла наполеоновских войн, было как бы отражением того, что происходило в Западной Европе, тогда как на рубеже столетий и в XX веке Россия прожила свою революцию. Предощущение кризиса жизни, предчувствие грандиозных перемен переживалось, может быть, всего острее поэтами. До них в первую очередь доходили «подземные толчки» (любимое определение Ю.Н. Тынянова), предвещавшие общую перемену жизни.

Почему же это иногда неосознанное ощущение перемен проявилось в разных сферах русского искусства (изобразительного и словесного) как уход в прошлое, в старину, в древность? Даже в

этом есть сходство между стремлением Шишкова в начале XIX века вернуть литературу русскую к допетровской словесной культуре и реставрационными установками Вячеслава Иванова.

Исследование смысла и причин воскрешения XVIII века в XX веке может помочь решить двуединую задачу — лучше понять XVIII век в его природе и сущности и проверить по восприятию людей XX века, что же было наиболее творчески плодотворным в начальной поре новой русской литературы.

В свое время Ю.М. Лотман заметил, что «любой спор вокруг вопросов XVIII века в России до сих пор немедленно приобретает актуальный и отнюдь не академический характер. Это свидетельствует, что эпоха XVIII века для нас еще не кончилась, и мы смотрим на нее глазами заинтересованных современников»<sup>3</sup>. Это может считаться как бы некоторым итогом его размышлений над XVIII веком, который всегда занимал ученого и как предмет исследования, и как очень содержательная эпоха русской жизни. И далее Ю.М. повторил свою мысль о том, что «XVIII век для русской культуры еще не ушел в спокойное академическое прошлое, он продолжает бурлить и вызывать страсти»<sup>4</sup>.

Н. Трубецкой в письме к Якобсону предложил такое объяснение этому «бурлению»: «...Вся эволюция русской поэзии от Державина до Маяковского совершенно внутренне логична и осмысленна, так что ни один из моментов этой эволюции не нуждается в выведении из внелитературных фактов: но в то же время, конечно, неслучайно хотя бы то, что расцвет символизма совпал с предреволюционным периодом, а расцвет футуризма — с началом большевизма»<sup>5</sup>.

«Бурление» вокруг литературы XVIII века началось тогда, когда в поэзии XX века появилось новое влиятельное направление, заявившее себя как бы продолжателем допушкинских традиций русской поэзии. Но для того, чтобы этот возврат к XVIII веку мог быть осуществлен, надо было преодолеть утвердившееся в академической науке непререкаемое убеждение в том, что литературу XVIII века характеризует «...отсутствие живого отношения к действительности <...> и почти совершенное отсутствие творческих созданий в каком бы то ни было роде»<sup>6</sup> — так писал Леонид Майков, много и плодотворно потрудившийся для фактического изучения литературы XVIII и начала XIX века.

Владислав Ходасевич на себе испытал школьно-традиционное отношение к Державину и вспомнил о нем в 1916 году, когда участвовал в дружном открытии поэтических богатств Державина: «На школьной скамье все мы учим наизусть “Бога” или «Фелицу», — учим, кажется, для того только, чтобы раз навсегда отделаться от Державина и больше к нему добровольно не возвращаться. Нас

заставляют раз навсегда запомнить, что творения певца Фелицы — классический пример русского *лжесеклассицизма*, т.е. чего-то по существу ложного, недолжного и неправого, чего-то такого, что, слава Богу, кончилось, истлело, стало “историей” — и к чему никто уже не вернется»<sup>7</sup>. В той же статье Ходасевич дал очень точную историко-литературную оценку Державину. Сама же статья Ходасевича является одним из признаков того «бурления», которое происходит вокруг XVIII века с тех пор, как его открыли эстетически.

В 1938 году, в одном из последних своих стихотворений Ходасевич снова вспомнил XVIII век — на этот раз Ломоносова:

Из памяти изгрызли годы  
За что и кто в Хотине пал,  
Но первый звук Хотинской оды  
Нам первым криком жизни стал<sup>8</sup>.

Ссылаясь на Белинского, Пыпин в самой солидной и самой распространенной «Истории русской литературы» писал, что «Державин сохраняет за собой только исторический интерес»<sup>9</sup>. Ссылка на Белинского неточна. К отзывам Белинского о Державине надо подходить исторически, надо понимать, в какой литературной ситуации они были высказаны. Белинский видел в русской литературе нечто общее и важное, такое ее внутреннее свойство, которое свидетельствовало о том, что в ней происходила заметная эволюция, саморазвитие: «Нашу литературу вообще нельзя обвинить в стоячести и окаменелости. В ней всегда было движение вперед, даже в ломоносовский период. Если Херасков и Петров не только не подвинулись перед Ломоносовым, но еще отстали от него, хотя явились и после, зато какая же чудовищная разница между Ломоносовым и Державиным, между притчами Сумарокова и баснями Хемницера, между комедиями Сумарокова и комедиями Фонвизина, между прозой не только Сумарокова, но и самого Ломоносова, даже какая значительная разница между драматургом Сумароковым и драматургом Княжнинным»<sup>10</sup>.

В статьях «Сочинения Державина» и в первой статье пушкинского цикла Белинский уловил то живое начало, которое было в русской литературе и определяло ее художественное значение, а не только историческое, на котором настаивала академическая наука второй половины XIX века. В 1840-е годы Белинскому пришлось отстаивать свою точку зрения на Державина как на одного из самых значительных предшественников Пушкина в русской литературе от реакционной критики, утверждавшей, что великим гением русской поэзии является Державин, а Пушкин — только его

талантливый продолжатель. Перед Белинским стояла задача — определить истинное значение Державина, не впадая ни в одно-сторонний критицизм, ни в апологетику. В статьях «Сочинения Державина» (1843) Белинский показал, что внутренние противоречия державинского стиля объясняются его эпохой. В оценке Белинского органически соединяются исторический и эстетический критерии, и Державин предстает в его статьях как великий поэтический талант, самые слабости которого выразили его эпоху в той же мере, как и его поэтические достижения — чувство русской природы, понимание существенных черт национального характера, гуманизм и правдоискательство.

В отличие от историков литературы, по-своему, односторонне излагавших суждения Белинского, поэты середины XIX века находили у Державина нечто для них очень важное и несколько не устаревшее, не отжившее. Так, Некрасов цикл своих сатир о Петербурге строил с несомненной оглядкой на Державина, в том числе и «Размышления у парадного подъезда». Это державинское начало у Некрасова позднее отметили критики.

В 1926 году Д. Святополк-Мирский писал: «У него (Некрасова. — *И.С.*) и, гораздо раньше, у Державина была та со-чувственность общей жизни, которой отмечены высшие поэты современности. Поэтому Державин и Некрасов самые близкие нам теперь поэты. Начала Державинское и Некрасовское, — начала восторга и со-страдания, начала современной нам русской поэзии»<sup>11</sup>.

Поэт иной идеологической ориентации, Аполлон Майков, вспомнил о Державине во время Крымской войны 1853—1856 годов. В окончательном виде его стихотворение называется «Памяти Державина» с подзаголовком «При получении известия о победах при Синопе и Ахалцихе»; в черновом автографе имелось и жанровое определение — «ода». Известия о первоначальных победах русской армии и флота вызвали у Майкова желание услышать о них поэтическое слово державинского масштаба:

Но мой восторг неполон! Нет!  
 Наш век велик, могуч и славен;  
 Но где ж, Россия, твой Державин?  
 О, где певец твоих побед?  
 И где кимвал его, литавры,  
 Которых гром внимал весь мир?  
 .....  
 Державин! Бард наш сладкострунный!  
 Ты возвещал России юной  
 Все, чем велик здесь человек;  
 Ты для восторга дал ей клики,

Ты огласил ее, великий,  
Трудов и славы первый век!<sup>12</sup>

Это были спорадические вспышки творческого интереса к поэзии XVIII века. Их было немного, и они тонули в массе эпигонского стиходелания.

Как пишет Клинг, «Накануне появления Пушкина и накануне появления символистов в поэзии господствовала строго нормативная система художественных приемов. В конце XVIII в. это был так называемый жанровый принцип в поэзии, в конце XIX в. — классический стиль в его эпигонском проявлении»<sup>13</sup>. Этот же автор приводит очень характерную для эпохи перелома оценку поэзии конца века, принадлежащую Брюсову: «Особенность нашего времени: оно выработало стиль... Но есть ли стиль 80-х годов? Нет, 80-е годы — именно отсутствие стиля...»<sup>14</sup>

Как следует из этой заметки Брюсова, та поэтическая эпоха, которую в себе преодолевали зачинатели символизма, представлялась им «бесстильной», то есть *не* поэзией. Отчасти это напоминает оценку силлабической поэзии XVII — начала XVIII века у молодых Третьяковского и Ломоносова. Они утверждали, что силлабическая поэзия — это проза, то есть не стихи: нестиховности они противопоставляли стихотворно организованную речь, то есть поэзию, бесстильности — стиль.

У новаторов на переломе от XIX к XX веку, в отличие от основоположников новой литературы XVIII века, был мощный национальный поэтический источник — вся русская поэзия XVIII—XIX веков. И в своих поисках «стиля», противоположного «бесстильности» поэзии 1880-х годов, новая поэтическая школа обращалась не только к «золотому веку» русской поэзии. Одновременно возникла и упрочилась ориентация на поэзию XVIII века. Интерес, даже увлеченность XVIII веком распространились очень широко. Живопись, беллетристика, не говоря уже о поэзии, нашли в культурном наследии XVIII века много созвучных тем и художественных достижений. Интересное объяснение этому устремлению в прошлое предложил, как бы подводя ему итоги, Михаил Кузмин, транспонируя свое время, начало XX века, на перелом от XVIII к XIX веку: «На пороге XIX века, накануне полной перемены жизни, быта, чувств и общественных отношений во всей Европе пронеслось лихорадочное, влюбленное и судорожное стремление запечатлеть, фиксировать эту улетающую жизнь, мелочи обреченного на исчезновение быта, прелесть и пустяки мирного житья, домашних комедий, “мещанских идиллий”, почти уже изжитых чувств и мыслей. Словно люди хотели остановить колесо времени. Об этом говорят нам и комедии Гольдони, и театр Гоцци, и писа-



ния Ретиф де ля Бретона, и английские романы, картины Лонги и иллюстрации Ходовецкого»<sup>15</sup>.

Вживание в XVIII век шло по разным направлениям. Одно — архаизирующее — было представлено Вячеславом Ивановым. Другое — стилизаторское — осуществляли Андрей Белый и М. Кузмин. И наконец, было не направление в собственном смысле, а спорадически возникающее воскрешение оды или, вернее, одизма, в конечном счете восходящее к XVIII веку. Примерно следуя хронологии этих форм вживания в XVIII век, естественно начать с Вячеслава Иванова. Ему принадлежит несомненное первенство в усвоении наследия русского XVIII века. Об этом я написал в статье 1986 года<sup>16</sup>, поэтому приведу только один пример прямого заимствования у Державина:

Ты светом, славой, красотой,  
Как будто ризой, облачился  
И, как шатром, ты осенился  
Небес лазурной высотой...<sup>17</sup>

Вячеслав Иванов воспользовался образом небесного шатра в стихотворении «Утренняя звезда»:

Ты одна, в венце рассвета,  
Клонишь взоры, чадо света,  
К нам с воздушного шатра<sup>18</sup>.

По мнению С. Аверинцева, Вячеслав Иванов хотел как бы переиграть историческую победу «Арзамаса» над славянщиной «Беседы любителей русского слова», через голову Пушкина вернуться к допушкинским истокам русской поэзии<sup>19</sup>. И далее, указав на связь поэзии Иванова с Тютчевым, Аверинцев продолжает свое сравнение поэзии Вячеслава Иванова с XVIII веком: «...связь Иванова с затрудненными ходами стиха Державина, с темными глубинами философской лирики Тютчева более непосредственная и кровная — пушкинская ясность символисту чужда»<sup>20</sup>.

Удалось ли Вячеславу Иванову «переиграть» историческую победу Пушкина, а не «Арзамаса»? Архаизаторская устремленность Вячеслава Иванова получила не прямое продолжение у Велемира Хлебникова. В 1922 году о Хлебникове так говорил Н. Пунин: «Хлебников прежде всего поэт, поэт чудесный, вскормленный гораздо более глубокими традициями, чем русский (пушкинский) классицизм. Насколько могу судить, он дошел в работе над языком до дна русско-славянских традиций и, как поэт (речетворец), творец слов, глубже идти не мог: глубже не шло русское слово...»<sup>21</sup>

Юрий Тынянов утверждал в 1928 году, что «голос Хлебникова в современной поэзии уже сказался: он уже ферментировал поэзию одних, он дал частные приемы другим»<sup>22</sup>.

В том же году в «Гамбургском счете» Виктор Шкловский писал о Хлебникове: «От В. Хлебникова произошли поэты: Маяковский, Асеев, Пастернак, Николай Тихонов и, конечно, Петровский. Самые цельные, самые традиционные поэты, как Есенин, тоже переменялись от влияния Хлебникова. Он писатель для писателей. Он Ломоносов сегодняшней русской литературы. Он дрожание предмета: сегодняшняя поэзия — его звук. Читатель его не может знать. Читатель, может быть, его никогда не услышит»<sup>23</sup>.

А в 1908 году, то есть двадцатью годами ранее, Хлебников, следуя Вячеславу Иванову, но проповедуя словотворчество как самый верный путь к возрождению подлинно народной поэзии, писал: «Русская словесность вторила чужим доносившимся голосам и оставляла немым северного загадочного воителя, народ-море. И самому великому Пушкину не должен ли быть сделан упрек, что в нем звучащие числа бытия народа — преемника моря, заменены числами бытия народов — послушников воли древних островов? И не должны ли мы приветствовать именем “первого русского, осмелившегося говорить по-русски” — того, кто разорвет злые, но сладкие чары, и заклинать его восход возгласами: буди! буди!»<sup>24</sup> Вся литература символизма и все, хоть отдаленно с ним связанное, — это «темница», в которой будет томиться русская поэзия, «пока русский народ не заявил своей власти над русским словом»<sup>25</sup>.

Вслед за Вячеславом Ивановым Хлебников сознательно обратился к опыту русской поэзии XVIII века. Его поэма «Хаджи-Тархан» — пример прямого следования ломоносовской стилистической традиции, но при этом в ней Хлебников осуществляет очень свободное чередование ямбов и хореев на основе ломоносовского одического стиха. Как показал Ronald Vroon<sup>26</sup>, иногда Хлебников воспроизводит ритмическую структуру од Ломоносова. Так, «Ода на прибытие Елизаветы Петровны из Москвы в Санкт-Петербург 1742 года по коронации» отразилась в следующих стихах поэмы «Хаджи-Тархан»:

Заметим кратко: Ломоносов  
Был послан морем ледовитым  
Спасти рожден великороссов  
Быть родом разумом забытым.  
Но что ж! Забыв его венюк  
Кричим гурьбой: падам до ног,  
И в звуках имени Хвалынского  
Живет доньне смерть Вольнского

И скорбь безглавых похорон  
Таится в песне тех сторон<sup>27</sup>.

Тут поразительно свободное, хозяйское отношение Хлебникова к поэту XVIII века и к реалиям эпохи, к делу Артемия Волинского, например. XVIII век Хлебников воспринимает в его целостности и в поэтическом его выражении. После державинско-ломоносовских опытов Вячеслава Иванова обращение к Ломоносову в поэме Хлебникова уже не должно было удивлять. По мнению Н.Я. Берковского, «древнее у Хлебникова — самое молодое, в этом отличие Хлебникова от его современников символистов, у которых прошлое почти всегда изображалось как старость, как свидетельство того, что человечество прожило очень много и зажило, быть может»<sup>28</sup>.

Другое направление в поэзии начала XX века хотело воскресить XVIII век в его культурно-бытовой оригинальности и художественной остроте. Подобно Кузмину, занимался некоторое время в своих стихах словесно-поэтическим воспроизведением внешне-го облика культуры (бытовой) XVIII века и Андрей Белый.

Как считала Тамара Хмельницкая, в разделе «Прежде» его первой книги стихов («Золото в лазури») мы находим «...ряд изящных, насмешливых, очень картинных стилизаций в духе живописи Сомова, забавно и грациозно, с легким налетом непристойности, изображающих галантные эпизоды французского придворного быта XVIII века»<sup>29</sup>. Это указание неточно. В стихах этого цикла, таких как «Опала», «Ссора», «Сельская картина», нет ничего, что напоминало бы сомовские «галантные эпизоды французского придворного быта». В названных стихах возникает, хотя и стилизованный, но русский общедворянский, а не придворный «быт». Стихотворение «Опала» заканчивается печальным финалом придворной карьеры персонажа:

Идет побледневший придворный...  
Напудренный щеголь в лорнет  
Глядит — любопытный, притворный:  
«Что с вами? Лица на вас нет...

В опале?.. Назначен Бестужев?»  
Главу опустил и молчит.  
Вкруг море камзолов и кружев,  
Волнуясь, докучно шумит.

Блестящие ходят персоны,  
Музыка приветствует с хор,

Окраскою нежной плафоны  
Ласкают пресыщенный взор<sup>30</sup>.

Позднее, в мемуарах «Начало века», Белый вспоминал об этих своих стилизациях быта XVIII века: «Особенно я вызвал удивление стихами под Сомова и под Мусатова: фижмы, маркизы, чулки, парики в моих строчках, подделках под стиль, новизной эпатировали...»<sup>31</sup> О картинах Сомова, под воздействием которых созданы стихи Белого, один из современных критиков писал: «И вот появляются на картинах Сомова странные фигурки, почти уродцы, в костюмах XVIII века и 30-х годов XIX-го, и с удивляющей нас сначала настойчивостью посвящают в мелочи своей повседневной жизни. Мы видим их сидящими на террасе летним вечером, мечтающими в боскетах, отдыхающими на диванах или просто на лугу, а чаще всего гуляющими в парке или в лесу. Нечего и говорить, что это отнюдь не исторически верное постижение и воспроизведение минувшего: Сомов слишком искушен и имеет слишком длинный ряд предков, чтобы находить удовлетворение в таком занятии... Люди XVIII-го или начала XIX века не узнали бы себя на его картинах, более того, с негодованием отвернулись бы, приняв их за карикатуру и, быть может, чудовищную карикатуру, потому что художник, взяв затейливую внешность этих эпох, напичкал ее горечью своей иронии»<sup>32</sup>. Критик верно указал на противоречивое сочетание в картинах Сомова, как и в стихах Андрея Белого, красоты внешней этого возрождаемого XVIII века и глубокой иронии, с какой вся эта красота показана. Эта ирония человека XX века, ирония двойная — и над персонажами, и над самим собой — художника, который, в сущности, воспроизводит нечто, обреченное на гибель и внутренне порочное.

Кроме прямого обращения к XVIII веку у Вячеслава Иванова и Хлебникова, кроме стилизаторского его воспроизведения у Белого и таких художников, как Сомов, воздействие XVIII века дало себя знать в поэтической практике столь разнородных наследников символизма, как акмеизм и футуризм. И не столько в декларациях, сколько в их поэтической практике, где по сравнению с символизмом произошел крутой поворот к миру вещей, к материально вещному окружению современного человека. В поэзии Мандельштама это оценил положительно соратник по акмеизму — Гумилев: «Уже на странице 14 своей книги О. Мандельштам делает важное признание: “Нет, не луна, а светлый циферблат сияет мне...” Этим он открыл двери в свою поэзию для всех явлений жизни, живущих во времени, а не только в вечности или в мгновении...»<sup>33</sup>

В рецензии на «второй» «Камень» Гумилев дал более подробную характеристику поэзии Мандельштама: «Теперь он говорит о

своей человеческой мысли, любви или ненависти и точно определяет их объекты <...> Встречные похороны, старик, похожий на Верлена, зимний Петроград, Адмиралтейство, дворники в тяжелых шубах — все приковывает его внимание, рождает в нем мысли, такие разнообразные, хоть и объединенные единым мироощущением»<sup>34</sup>.

Другой рецензент «Камня» писал: «Мир для него прежде всего мир, а не вымышленная “голубая тюрьма”. Оттого и ресторанный подвал, и раздумье над похоронной процессией, сонные привратники, спокойные пригороды, “Царское село” (беря первые попавшиеся темы) и, наконец, устремление от периферии к центру психики — все это естественно и законно уместается в одном художественном плане»<sup>35</sup>.

В своей оценке Ахматовой («Четки») Гумилев сдержанней, чем в рецензии на Мандельштама, но и у нее он особо отмечает «вещность»: «...большинство эпитетов подчеркивает именно бедность и неяркость предметов: протертый коврик, стоптанные каблуки, выцветший флаг и т.д. Ахматовой, чтобы полюбить мир, нужно видеть его милым и простым»<sup>36</sup>. Через несколько лет в книге об Ахматовой Б.М. Эйхенбаум писал о вещном мире, окружающем поэта: «Мы знаем ее наружность <...> ее одежду, ее движения, жесты, походку <...> знаем места, где она жила и живет <...> знаем, наконец, ее дом, ее комнаты <...> Птицы, деревья, цветы, вещи <...> имеют и сюжетное значение, окружая героиню и ее жизнь некоторым бытом или воздухом»<sup>37</sup>.

Ставшую классической формулу отношения футуризма к XVIII веку предложил в 1924 году Ю.Н. Тынянов: «Хлебников сродни Ломоносову. Маяковский сродни Державину. Геологические сдвиги XVIII века ближе к нам, чем спокойная эволюция XIX века»<sup>38</sup>. Никем не оспариваемая, эта мысль получила очень тщательное, фундаментальное подтверждение в книге Михаила Вайскопфа<sup>39</sup>. Среди примеров прямых совпадений Маяковского с Державиным Вайскопф приводит такое — после цитаты из «Облака в штанах»:

Эй вы!  
 Небо!  
 Снимите шляпу!  
 Я иду!

Вайскопф замечает: «Небо, долженствующее снять шляпу перед Маяковским, — реплика на небеса, склоняющие голову перед праведником-боговидцем в державинском “Гимне Богу”, насыщенном библейскими реминисценциями:

Он пел — и к гласу столь священну  
 Главу, казалось, вознесенну  
 Вкруг холмы, горы и леса  
 И сами вышни *небеса*  
*С благоговением склонили;*  
 Все тщилися ему внимать»<sup>40</sup>.

Думаю, что нет надобности останавливаться на отсутствии в данной цитате из Державина приема контраста, указанного еще Тыняновым, по мысли которого Маяковский, «как и Державин <...> знал, что секрет грандиозного образа не в “высокости”, а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого»<sup>41</sup>. Другое дело, что таких контрастов в поэзии Державина много, но не в его поздних сугубо богословских стихах.

Как убежденно пишет Вайскопф, «если уж искать ориентированные на Горация источники поэмы “Во весь голос”, то уместней обращаться не к пушкинскому “Памятнику” с его “добрыми чувствами”, “свободой” и “милостью к падшим” — ценностями вовсе чуждыми Маяковскому, — а к абсолютно культовой доминанте XVIII века и, прежде всего, к “памятникам” Державина. В одном из них — “Приношение монархине” — бессмертие поэта обусловлено тем, что его Муза вдохновенно служила государыне, а потому “пройдет сквозь тьму времен и станет сред потомков”. Так же точно стих Маяковского, посвятившего себя рабочему классу, “громаду лет прорвет” и “дойдет через хребты веков” к “товарищам потомкам”»<sup>42</sup>.

Подобно своему декларируемому антиподу — акмеизму, футуризм, и особенно Маяковский, увлекается вещизмом. Его трагедия «Владимир Маяковский» (1913) первоначально называлась «Восстание вещей». Одна из сюжетных линий трагедии — бунт вещей. В «Облаке в штанах» вещи концентрируют в себе ненавистную поэту обыденность:

Хохочут и ржут канделябры,  
 Гвоздь у меня в сапоге  
 Кошмарней, чем фантазия  
 У Гете.

Важное свойство вещей по Маяковскому — то, что они «живут». Кульминация этого «оживления вещей» в поэме «150 000 000»: «От ранней поэзии самого Маяковского в этой поэме — участие вещей, полей, городов, превращение Ивана и соответственно Вильсона в предводителей собственной армии вещей и странств, вообще одушевление мира вещей. Они — вещи (мате-

риальный мир) проникаются идеями или духом героя на обеих сторонах конфликта»<sup>43</sup>.

Нужно сказать еще об одном сближении между поэзией XX века и поэзией века XVIII. Давно прослежено и показано тяготение футуристов к живописи, современной, конечно. В докладе «О новейшей русской поэзии» Маяковский проводил такую аналогию между живописью и поэзией: «Цвет, линия, плоскость — самоцель живописи — живописная концепция, слово, его начертание, его фоническая сторона, миф, символ — поэтическая концепция».

Н. Степанов, верный паладин Хлебникова, пронесший эту верность сквозь все эпохи гонений и изничтожения его любимого поэта, так объяснял смысл отношения Хлебникова-поэта к живописи как школе нового поэтического строя: «Хлебников видел в самих приемах живописи возможность обновления стиха. Самостоятельная эстетическая ценность цвета, геометрическая абстрактность плоскостей, сдвиги цветовых и пространственных форм приводили к тому, что явления реального мира оказались разложенными и динамически смещенными, строй и порядок обычных представлений нарушенным. Живопись передавала тревогу художника, распад стабильного мира, его овеществление в конструкции»<sup>44</sup>.

Державин сознательно усвоил представление о поэзии как о словесном воспроизведении красочного, цветного обличья природы — воспроизведении, в котором естественные краски сгущены, и назвал это картиною. Полемизируя с «картинами» Хераскова, где собственно красок не было, а был, условно говоря, только рисунок, Державин воспроизвел в красках смену освещения в зависимости от сutoчного движения солнца:

Когда в дуги твои сребристы  
 Глядится красная заря,  
 Какие пурпуры огнисты  
 И розы пламенны, горя,  
 С паденьем вод твоих катятся  
 .....  
 Багряным брег твой становится,  
 Как солнце катится с небес;  
 Лучом кристалл твой загорится,  
 В дали начнет синеться лес...<sup>45</sup>

С особенным восторгом державинский колоризм был воспринят новой критикой, уже воспитавшейся на новой поэзии. За десять лет, прошедших после появления «Кормчих звезд» (1903),

в литературном сознании эпохи произошла решительная перемена. XVIII век стал доступен, понятен и привлекателен. Он получил новое истолкование у нового поколения критиков. Б. Грифцов свою статью открыл полемикой с теми, кто писал о Державине от 1840-х до 1880-х годов: «Кол за колом вколачивали в могилу Державина исследователи его поэзии и жизни. Эти две стороны умышленно не различались, пока не соединились окончательно в приговоре Чернышевского (критик упускает из виду, что статья Чернышевского была напечатана в 1860 году и потому не могла быть окончательным приговором. — И.С.). Один только Я.К. Грот заботливо издает и комментирует Державина, но и он, отмежевываясь от “критиков, хотевших прослыть передовыми людьми”, не видит, как логически вытекло это обличительное направление из относительно-исторического метода Белинского. Если прав Белинский, говоря, что поэзия Державина есть поэтическая летопись царствования Екатерины, то прав и Чернышевский»<sup>46</sup>.

Отделяя Державина-человека со всеми чертами «особенно русского достаточно варварского XVIII века», Грифцов доказывает, что как поэт он «прибегает всегда к таким отвлеченным живописным приемам, которые ближе всего стоят не к передвижникам, даже не к влюбленным в вещи голландцам, а к крикливо-ярким краскам, к условным красочным узорам новой французской живописи»<sup>47</sup>. И как доказательство этой мысли он приводит хорошо теперь известное место из «Жизни Званской» со своим комментарием: «...все восхваление деревенской жизни, где, казалось бы, вещи станут близки именно своей вещностью, преследует только одну красочную цель — из жизни сделать цветник, узор:

То в масле, то в сотах зрю злато под ветвями,  
То пурпур в ягодах, то бархат — пух грибов.  
Сребро, трепещуще лещами».

И далее следует вывод: «Потерявшие для нас живой смысл и непосредственный интерес события, военные эпизоды, случаи чиновнической и придворной жизни, в моральной оценке которых мы так мало могли бы согласиться с Державиным, — были только поводом для того, чтобы возникали его видения, полные блеска, значительности и для людей с совсем иным кругом житейских впечатлений»<sup>48</sup>.

«Блистание райских красок» — вот наиболее общее определение поэзии Державина, предложенное критиком. Спешу добавить, что эпитет «райские» он понимает буквально, а не метафорически. Во всяком случае, сама постановка вопроса о природе цвета в поэзии Державина была нова и интересна. Сейчас, почти через



целое столетие, которое нас отделяет от этой статьи, соглашаясь или не соглашаясь с ее автором, мы узнаем из нее, как опыт новейшей (для того времени) живописи помогал восприятию поэзии XVIII века.

Статья Грифцова, как оценил ее Б.М. Эйхенбаум в письме к В.М. Жирмунскому от 30 декабря 1913 года, «... несколько бестолковая, но интересная в самой своей основе. Державин “фантазирует о мире”, как выражается автор (Б. Грифцов). Меня обрадовала эта статья — я почувствовал, что у меня интерес к русскому XVIII в. — не случайный, что это наш насущный вопрос»<sup>49</sup>. А в рецензии на журнал «София» Эйхенбаум более подробно говорит о статье Грифцова: «Очень своевременна и далеко не шаблонна статья Б. Грифцова о Державине. Да, пора нам научиться отыскивать в стихотворениях *поэзию* и уметь ее ценить. И пора, наконец, подойти к нашей литературе XVIII века так, чтобы знать, где мелочи, где случайное, где — эпоха и где вечное, где — настоящее, где — та духовная ценность, ради которой стоит изучать это время. Вот в Державине обнаруживаются такие ценности <...> Он фантаст, вплоть до своих портретов: “Не сожигай меня, Пламида, ты тихим голубым огнем очей твоих”. Этот *тихий, голубой* огонь — разве мог бы видеть его и сказать о нем тот Державин, которого мы до сих пор себе представляем? Б. Грифцов приходит к выводу, что лирика Державина как истинного поэта была цельной: “...черты человеческого лица и обстановка дома, простой деревенский пейзаж для него были только проявлением извечных стойких форм”. Статья Б. Грифцова написана бегло, в виде наброска, она только приоткрывает тайну державинской лирики, но и это — много. Такая статья может послужить толчком для целого ряда работ о заброшенной и не понятой нами русской литературе XVIII века»<sup>50</sup>.

В своей статье, написанной как бы для того, чтобы предложить научно обоснованное объяснение поэтики Державина, которого Эйхенбаум не находил в современной историко-литературной науке, он предложил такое ее истолкование, которое в основном определялось литературной ситуацией «преодоления символизма», как писал в это же время Жирмунский: «Слово Державина как поэтический материал необыкновенно точно — оно у него почти теряет свою символическую реальность и становится как бы весомым и осязаемым. Поэтому так явственно раздельны в его поэзии рассудочная отвлеченность, которой он отдал дань в оде “Бог”, и конкретная насыщенность его настоящих поэтических видений»<sup>51</sup>. И как вывод, как практический совет литературной современности звучит следующее его итоговое замечание: «У Державина можно еще учиться, и я думаю, что для поэтов несимволической школы он до сих пор должен давать много. Кто хочет говорить о мире

через вещи, кто чувствует реальную полноту живого слова, тот найдет в его поэзии много для себя ценного»<sup>52</sup>.

1997 г.

<sup>1</sup> *Иванов В.* Собрание сочинений. Брюссель, 1987. Т. IV. С. 116.

<sup>2</sup> *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника / Издание подготовили Ю.М. Лотман, Н.А. Марченко [И. Паперно], Б.А. Успенский. Л., 1984. С. 451.

<sup>3</sup> *Лотман Ю.М.* Очерки по истории русской культуры XVIII — нач. XIX в. М., 1966. С. 17.

<sup>4</sup> Там же. С. 18.

<sup>5</sup> *Трубецкой Н.* Письмо Р. Якобсону от 22.12.1926 // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1993. С. 69—70.

<sup>6</sup> *Майков Л.Н.* История русской литературы как наука и как предмет преподавания // Отечественные записки. 1864. Т. CLV. Отд. I. С. 187. Цит. по: *Берков.* Введение в изучение русской литературы XVIII века. С. 133.

<sup>7</sup> *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. М., 1991. С. 137.

<sup>8</sup> *Ходасевич В.* Стихотворения. Библиотека поэта. Л., 1989. С. 302.

<sup>9</sup> *Пытин А.Н.* История русской литературы. 4-е изд. СПб., 1913. Т. IV. С. 90.

<sup>10</sup> *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. VII. С. 141.

<sup>11</sup> *Святополк-Мирский Д.* Поэты и Россия // Версты. 1926. № 1. С. 143—144.

<sup>12</sup> *Майков А.Н.* Избранные произведения. (Библиотека поэта. Большая серия). 2-е изд. Л., 1977. С. 638—639.

<sup>13</sup> *Клинг О.А.* Брюсов: через эксперимент к неоклассике // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. М., 1992. С. 265.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> *Кузмин М.* Условности. Статьи об искусстве // Полярная звезда. Пг., 1923. С. 87.

<sup>16</sup> *Serman I.* Vyacheslav Ivanov and Russian Poetry of the Eighteenth Century // Vyacheslav Ivanov. New Haven, 1986. P. 190—208.

<sup>17</sup> *Державин Г.Р.* Сочинения. Новая библиотека поэта. СПб., 2002. С. 61.

<sup>18</sup> *Ivanov V.* Sob. Soc. T. I. P. 524.

<sup>19</sup> *Аверинцев С.* Вячеслав Иванов // Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Малая серия). Л., 1976. С. 35.

<sup>20</sup> Там же. С. 36.

<sup>21</sup> *Пунин Н.Н.* <Хлебников и государство времени> // Мир Велемира Хлебникова. Статьи и исследования 1911—1998. М., 2000. С. 161. [Тезисы доклада Н.Н.Пунина, прочитанного 10 сентября 1922 г. в Вольфиле.]

- <sup>22</sup> Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Хлебников В.В. Собрание сочинений. Reprint. München. Т. I. С. 20.
- <sup>23</sup> Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1982. С. 19.
- <sup>24</sup> Хлебников В. Собрание сочинений. Т. IV. С. 322.
- <sup>25</sup> Там же. С. 334.
- <sup>26</sup> Vroon R. Velemir Chlebnikov's «Chadži-Tarchan» and the Lomonosovian tradition // Russian Literature. 1981. IX. P. 107—131.
- <sup>27</sup> Хлебников В. Собрание сочинений. Т. I. С. 119.
- <sup>28</sup> Берковский Н.Я. О русской литературе. Сборник статей. Л., 1985. С. 353.
- <sup>29</sup> Хмельницкая Т. Поэзия Андрея Белого // Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Большая серия). М.; Л., 1966. С. 24.
- <sup>30</sup> Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 88.
- <sup>31</sup> Белый А. Начало века. М., 1933. С. 3.
- <sup>32</sup> Курошев Д. Художник «радуг» и «поцелуев» // Аполлон. 1913. Ноябрь. № 9. С. 28.
- <sup>33</sup> Гумилев Н.С. Собрание сочинений: В 4 т. Вашингтон, 1968. Т. 4. С. 327.
- <sup>34</sup> Там же.
- <sup>35</sup> Там же. С. 364—365.
- <sup>36</sup> Там же. С. 339.
- <sup>37</sup> Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа // О поэзии. Л., 1969. С. 144.
- <sup>38</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 176.
- <sup>39</sup> Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. М.; Иерусалим, 1997. С. 112.
- <sup>40</sup> Вайскопф М. Маяковский. С. 115.
- <sup>41</sup> Тынянов Ю. Поэтика. С. 176.
- <sup>42</sup> Вайскопф М. Маяковский. С. 115.
- <sup>43</sup> Серман И. «Высокая болезнь» и проблема эпоса в 1920-е годы // Boris Pasternak. 1890—1990 / Ed. by L. Losev. Northfield, Vermont, 1991. P. 77.
- <sup>44</sup> Степанов Н. Велемир Хлебников. М., 1975. С. 32.
- <sup>45</sup> Державин Г.Р. Сочинения. М., 1985. С. 32.
- <sup>46</sup> Грифцов Б. Державин // София. 1914. Январь. № 1. С. 111.
- <sup>47</sup> Там же. С. 115.
- <sup>48</sup> Там же. С. 117.
- <sup>49</sup> Эйхенбаум Б.М. Переписка с В.М. Жирмунским. Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига., 1988. С. 280.
- <sup>50</sup> Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 304.
- <sup>51</sup> Эйхенбаум Б.М. Державин // В. Ходасевич. Державин. Приложение. Державин в русской критике начала XX века. М., 1988. С. 298.
- <sup>52</sup> Там же. С. 301.

# РОССИЯ И ЗАПАД

## I

Всегда интересно следить за тем, как и когда какая-либо устойчивая идея возникает в национальном сознании, как она живет и развивается, особенно если эта идея дожила до наших дней и сейчас переживает свою третью молодость. Я имею в виду идею сопоставительной оценки России и Запада, получившую при Петре I совершенно иной смысл, чем тот, который она имела в Московском государстве. Возведенная славянофилами в 1840-е годы на уровень вдохновляющей религиозно-философской концепции, эта идея и в наши дни, во второй половине XX века, снова стала одной из модных проблем в сознании русской интеллигенции. Столь долгая жизнь этого комплекса идей доказывает верность суждения, высказанного одним русским публицистом более ста лет назад. Н.В. Шелгунов написал тогда в русском радикальном журнале, что в России не возникает «новых вопросов, новых проблем общественной жизни, вопросы всегда одни и те же, всегда “старые”». Несомненно, что он имел в виду и проблему «Россия и Запад», возникновение которой можно отнести еще к эпохе христианизации Руси и присутствие которой в разные эпохи русской жизни давно уже освещается исторической наукой<sup>1</sup>. Сошлюсь хотя бы на идею «Третьего Рима», в которой с особенной силой и убежденностью выразилось сознание идеологического превосходства Руси над всем прочим миром<sup>2</sup>.

Борьба идеологов Московского государства против «немцев» и «латинян» доказывает, что национальное самосознание, как правило, создается и строится на обязательной сопоставительной оценке. Для того чтобы быть убежденным, что «у нас не как в Польше», нужно, чтобы была эта Польша, или, как ее чаще называли, «Литва», и чтобы она могла выступать в роли идеологического антипода.

Сама же по себе проблема отношений к Западу существовала в русской жизни всегда, хотя форма этих отношений менялась на всех уровнях национальной жизни и национальной культуры: и в сфере деловых, торговых и дипломатических связей, и в сфере идеологии, где она рассматривалась преимущественно в плане религиозном<sup>3</sup>. В Московском государстве такое положение установилось прочно в XVI веке и с некоторыми изменениями сохра-

нялось и в XVIII столетии, когда отношения России с Западом все еще находились в том примерно положении, в каком вновь были установлены при Сталине, то есть в 1930-е годы.

В XVII веке всякого рода технология, особенно вооружения и вообще «ратного дела», охотно, хотя и не очень последовательно изучалась и перенималась. Но в области идеологической Запад по-прежнему оставался источником порчи и заразы.

В середине XVII века князь Иван Голицын писал в Москву: «А союз польский против крымцев нам не нужен: мнится мне, что никакими мерами нашим русским людям служить вместе с королевскими людьми нельзя ради их прелести... Одно лето побывают с ними вместе на службе и у нас на другое лето не останется и половины русских людей»<sup>4</sup>.

Петр I в своей деятельности и в официальной правительственной публицистике не отказался от обязательного сопоставления России и русских с Западом, но перенес это сопоставление в сферу практики. Запад для него эталон, в том смысле, что Россия должна у него учиться. Так понимали отношение к Западу те, кто разделял идеи Петра и сочувствовал его реформам. Сочинения Посошкова показывают, насколько органичны были петровские реформы, до какой степени они были исторически необходимы. Посошков — частное лицо, приватный идеолог, а не официальный публицист, вполне в духе Петра писал, что «в немецких землях людей вельми берегут, а наипаче купецких, и того ради у них купецкие люди и богаты зело. А наши суды нимало людей не берегут и тем небрежением все царство в скудость приводят»<sup>5</sup>. Но при этом Посошков убежден, что сравняться с «немцами» или даже их превзойти русские вполне способны: «А за благодатью божиею у великого государя есть всяких людей разумных. Много немцы нас ушлее науками, а наши острою, по благодати божией не хуже их, а они ругают нас напрасно»<sup>6</sup>.

Всякое обдуманное сопоставление России и Запада в середине XVIII века обязательно включало в себя сознательное отношение в Петру I и его реформам, к тому повороту в развитии России, который при нем произошел. В официальных документах и официальной литературе петровского времени (в частности, в проповедях Феофана Прокоповича) уже к концу 1710-х годов получает совершенно ясное выражение оппозиция двух России — старой (допетровской) и новой (реформированной Петром). В середине столетия эта оппозиция выражена еще более категорично. Ломоносов и Сумароков в этом вопросе высказывались единодушно. Ломоносов писал в 1747 году о Петре, что он «Россию, варварством погранну, с собой возвысил до небес»<sup>7</sup>, то есть вывел на путь ответственного и материального прогресса; Сумароков в «Слове по-

хвальном Петру Великому» (1759) утверждал: «До времен Петра Великого Россия не была просвещена ни ясным о вещах понятием, ни полезнейшими знаниями, ни глубоким учением; разум наш утопал во мраке невежества, искры остроумия угасали и воспламениться не имели силы. Вредительная тьма разума приятнее была, и полезный свет тягостен казался... Возмужал великий Петр, взошло солнце, и мрак невежества рассыпался»<sup>8</sup>.

Петровская эпоха содействовала не только созданию в России идеологии просвещенного абсолютизма. В первую четверть XVIII века впервые в истории русской общественной жизни была создана внерелигиозная политическая идеология, притом идеология официальная, государственная. Феофан Прокопович в «Правде воли монаршей» (1722) утверждал, что всякое правительство основано на общественном договоре: «имеет начало от первого в сем или оном народе согласия»<sup>9</sup>.

Секуляризация официальной идеологии в петровское время не только меняла содержание этой идеологии, не только переводила ее в сферу рационально постижимого, доступного обсуждению, оценке, а в перспективе — и переоценке, критике, но и открывала для русской общественной жизни новые, непривычные горизонты.

Осуществленный Петром отказ от религии как источника государственных идей и практических действий показал русской общественной мысли такие возможности, о которых сам царь-реформатор, конечно, не думал и не догадывался. Отказ этот влек за собой отказ от традиционного, давно сложившегося и казавшегося неизменным уклада жизни. Государственное устройство России, статическое и неподвижное, оказалось чем-то, в принципе способным меняться и двигаться, развиваться. Теоретически стало возможно выбирать форму правления, сопоставляя испытанные и проверенные историей Запада образцы с историческим опытом России.

На практике это новое понимание возможности выбора проявилось в 1730 году, в предложениях дворянства, написанных Кантемиром и Татищевым. Не касаясь содержания этих предложений, отмечу только, что они явились результатом сознательного отбора, или выбора, из известных авторам западных форм парламентарного строя двух образцов — польского и шведского.

Идея динамики, заложенная в самом процессе реформ, была по существу новой формой постановки проблемы «Россия и Запад». Россия захотела учиться и перенимать, в условиях, как казалось, свободного выбора, наиболее подходящие типы жизнеустройства, уже существующие на Западе. Кантемир и после неудавшейся попытки ограничить самодержавие продолжал меч-

тать о дворянском парламенте, ориентируясь теперь уже на свои английские впечатления. Друг и первый биограф Кантемира, аббат Гуаско, вспоминал: «Его восхищала Англия, где парламент сдерживает власть монарха в определенных пределах и не позволяет ей стать выше законов, ограждая подданных от печальных последствий самовластия»<sup>10</sup>.

Сопоставительная самооценка оставалась обязательным элементом национального самосознания на всем протяжении XVIII века, но при этом Запад не всегда назывался; во многих случаях он подразумевался, как эталон в той или иной области культуры, политики, экономики.

Посошков, как мы видели, не касался сопоставительной оценки государственного строя России и западных держав.

Ломоносов, который так же, как Посошков, высказывается по отношению к самодержавию безусловно апологетически, делает свой вывод на основании исторического сопоставления разных форм политической организации общества. «Российская история» Ломоносова вся построена на идее необходимости и спасительности самодержавия. Может быть непреднамеренно, она заканчивается следующей многозначительной характеристикой Ярослава I, великого князя Киевского: «Жил 76 лет, велик миром и войною, но был бы еще больше, когда б новгородцам не оставил необузданной вольности»<sup>11</sup>.

В целом история России, по мнению Ломоносова, может быть сопоставлена с историей Древнего Рима: «где нахожу владение первых королей, соответствующее числом лет и государей самодержавству первых самовластных великих князей Российских; гражданское в Риме правление подобно разделению нашему на разные княжения и на вольные города, некоторым образом гражданскую власть составляющему; потом единоначальство кесарей представляю согласным самодержавству государей Московских. Одно примечаю несходство, что Римское государство гражданским владением возвысилось, самодержавством пришло в упадок. Напротив того, разномысленною вольностию Россия едва не дошла до крайнего разрушения, самодержавством как сначала усилилась, так и после несчастливых времен умножилась, укрепилась, прославилась»<sup>12</sup>.

Самодержавие не только смогло сохранить национально-государственное единство России — оно, по мнению Ломоносова, возвело Россию, усилиями Петра I и нации в целом, на такой уровень политического влияния, что страна стала из объекта политики Запада ее субъектом, вершителем судеб всей Европы «яко важнейший член во всей европейской системе»<sup>13</sup>.

Подобно Посошкову, Ломоносов убежден, что русские «никогда не хуже» в смысле способностей к наукам. Он говорит об этом в оде 1747 года:

О вы, которых ожидает  
 Отечество от недр своих  
 И видеть таковых желает,  
 Как их зовет от стран чужих,  
 О ваши дни благословенны!  
 Дерзайте ныне ободрены  
 Раченьем вашим показать,  
 Что может собственных Платонов  
 И быстрых разумом Невтонов  
 Российская земля рождать<sup>14</sup>.

В то же время, подобно Посошкову, Ломоносов возмущается невежеством и безнравственностью православного духовенства, сравнивая его поведение с тем, как ведут себя лютеранские священники в Германии: «Тамошние пасторы не ходят никуда на обеды, по крестинам, по родинам, свадьбам и похоронам, не токо в городах, но и по деревням, за стыд то почитают, а ежели хотя мало того увидят, что он пьет, тотчас лишат места. А у нас при всякой пирушке по городам и деревням попы — первые пьяницы. И не довольствуясь тем, по кабакам ходят, а иногда до крови дерутся... А у нас по многим местам и попы сами чуть столько грамоте знают, сколько там мужичий батрак или коровница умеет»<sup>15</sup>.

Нескрываемая горечь этих замечаний Ломоносова (и сходных мыслей Посошкова) говорит о глубоком страдании, которое испытывал поэт, сопоставляя военно-государственные триумфы России перед лицом Запада и повсеместное невежество первых учителей народа, не говоря уже о его массе в целом. Поэтому в его поэме о Петре Великом герой побеждает главных своих врагов — русское суеверие и шведов (западных противников) — одним и тем же оружием: усвоенным у Запада просвещением. Война, по Ломоносову, не цель для Петра, а только путь к культуре:

Другие в чести храм рвались чрез ту (войну. — *И.С.*) вступить,  
 Но ею он желал Россию просветить...

.....  
 .....

На устьях Невы его военный звук  
 Сооружал сей град, воздвигнул Храм наук  
 И зданий красота, что ныне возрастает,  
 В оружии свое начало признает<sup>16</sup>.

У Ломоносова еще не возникало сомнений в пользе от западных наук, хотя он и вступал часто в споры с западными учеными



и так и не согласился с ньютоновской идеей всеобщего притяжения тел<sup>17</sup>.

В середине столетия, то есть в 1750-е годы, уже стали ощутимы результаты петровских реформ, направленных на европеизацию России, на преодоление двух- или трехвековой ее отсталости. Эти результаты сказались в как будто очень далеких друг от друга сферах жизни — в военном деле и в «словесных науках». При этом «словесные науки», то есть литература, а еще точнее, поэзия, взяли на себя прославление побед русских войск.

Друг Пушкина, П.А. Вяземский, в своей монографии о Фонвизине (1848) предложил такое определение глубокой внутренней связи в XVIII веке войн и поэзии: «Ломоносов, Петров, Державин были бардами народа, почти всегда стоявшего под ружьем, — народа, праздновавшего победы или готовившегося к новым»<sup>18</sup>.

Таким образом, Россия уже в середине XVIII века могла, по собственному пониманию, да и по западной оценке, противопоставить учителям свое военно-политическое могущество и свою новую поэзию. Позднее видный славянофильский критик Н.Н. Страхов именно в этом видел основное достижение русской культуры XVIII века: «Сближаясь с Европою, мы сразу показали себя равными ей в одном отношении — в государственном могуществе, и это не могло не возбудить нашей гордости. <...> Было бы странно, если бы литература не отразила в себе того героического восторга, который составлял самую светлую сторону тогдашней жизни России»<sup>19</sup>.

Военная мощь России, ее победы — над Пруссией при Елизавете, над турками и поляками при Екатерине II, над французами при Павле — порождали чувство национальной гордости, основанное на реальных политических достижениях, а не на сомнительном идеологическом превосходстве, которым так гордилась Московская Русь. В оде 1759 года Ломоносов говорит:

Воздвигнися в сей день, Россия,  
И очи окрест возведи;  
К Тебе гласят концы земные:  
«Меж нами распри ты суди  
Елисаветиною державой;  
Ея великолепной славой  
Вселенной преисполнен слух»<sup>20</sup>.

Через 25 лет об этом же сказал Сумароков в оде Екатерине II «На торжество мира с Портою Оттоманскою 1775 года»:

Поля Полтавски трепетали,  
Когда на них сражался Петр:

А днесь во дни Екатерины  
Везде Полтавские поля,  
Явится лишь российско знамя,  
И россов заблестает меч —  
Противные бегут народы  
И звук победы слышен там<sup>21</sup>.

Через сто лет после смерти Ломоносова Аполлон Майков, поэт послепушкинской эпохи, писал, что Ломоносов воспитал в целом поколении чувство национального самоуважения<sup>22</sup>.

Новая поэзия разработала одический жанр как словесное выражение военно-политических побед и одновременно заявила свое право на равенство с Западом, о чем только мечтали первые деятели новой русской литературы, Кантемир и Третьяковский, в 1730-е годы.

## II

В середине XVIII века в молодой русской литературе возникла новая форма борьбы с Западом — галлофобия, начало которой положили Сумароков и Елагин и которую развили русские комедиографы с первых шагов созданного в 1756 году Русского публичного театра. Позднее вышучивание и высмеивание подражателей всему французскому стало дежурной темой русской сатирической журналистики до 1820-х годов.

Первые русские комедиографы принадлежали к поколению, которое пришло в литературу вслед за Ломоносовым и Сумароковым. Эти молодые литераторы хорошо понимали весомость того, что было сделано основоположниками русской литературы, и потому выступили на ее защиту от тех, кто подражал всему французскому и знать не хотел ничего отечественного. В одной из первых русских оригинальных комедий «Наказанная вертопрашка» (1765) персонажи спорят:

Молодой граф (Пульхерия): Я вам лучше расскажу, сударыня. За обедом сегодня у графа Глуповзякова не знаю какой-то педант сутенировал, что будто русский язык... что этот варварский язык более приятности французского имеет. И какой он вздор молот! У нас-де начинают писать, называл великими людьми Ломоносова и... Феофана какого-то. Великими людьми двух русаков! Вообразите себе только эту глупость!.. Слушай, мой дружище, сказал я ему, что тебе кажется велико, то еще не велико для других.

Пульхерия: Остро сказано.

Ераст: Но читал ли ты Феофана или Ломоносова?

Молодой граф: Я! Чтобы я читал вздор этот?

Никандр: Чтобы мы русские книги стали читать? Vous gadotez, mon ami.

Ераст: Вот так-то эти господчики всегда судят! Однако хула ваша столько же мало может вредить этим людям, сколь мало ваша похвала может принести кому чести<sup>23</sup>.

Борьба с галломанией становится общим делом новой литературы, одним из способов ее самозащиты.

Сценическая форма была для этой цели наиболее эффективна. В ней легче всего было изобразить опасные для литературы формы галломании. Если мы так представим себе смысл борьбы с галломанией, которую вели русские комедиографы, от Сумарокова до Грибоедова, и русские журнальные сатирики, от Новикова и Екатерины II до Крылова, то поймем, почему борьба эта была такой интенсивной и почему в ней участвовали деятели разных литературных направлений и разных политических взглядов.

Фонвизин включился в борьбу с галломанией своим «Бригадиром» (1769). Иванушка и Советница, в отличие от прочих персонажей комедии, сознательно отрекаются от русского языка. Все остальные персонажи живут в привычном для них социальном и языковом окружении. Они могут быть дурны, грубы, жестоки, невежественны и глупы, но все они говорят на одном языке — русском, — хотя комическое в «Бригадире» строится на их семантическом разномыслии. Русский язык всех остальных персонажей комедии и изуродованный, офранцузенный, искаженный язык Иванушки и Советницы — та смесь французского с нижегородским, которая так возмущала Грибоедова, — вот языковое и, пожалуй, самое острое выражение главного конфликта комедии. Драматург судит своих офранцузившихся персонажей в первую очередь за измену родному языку, а уже потом и за все остальное.

Борьба за чистоту и неприкосновенность созданного новой литературой языка была только самой острой формой борьбы с Западом за равенство культурное, как войны были формой борьбы за место России в политической системе Европы XVIII века.

Но помимо этого, борьба с галломанией была еще и защитой определенной системы нравственности от разрушительного влияния французской атеистической философской мысли. Иванушка, проповедник последовательного поведенческого гельвецианства, выступает в комедии врагом той системы ценностей, которой руководствуются — или должны руководствоваться — остальные персонажи «Бригадира». В это время Фонвизин, по-видимому, еще не нашел для самого себя такой нравственной идеи, которую он мог бы сценически убедительно противопоставить гельвецианству

своих персонажей и своих недавних друзей по кружку князя Козловского. Как и некоторые близкие ему литераторы (Сумароков и Новиков), Фонвизин впоследствии нашел свою систему ценностей в историческом опыте России.

Сумароков под впечатлением Пугачевского восстания в своем сочинении «Первый и главный стрелецкий бунт» (1774) объявил допетровскую эпоху (царствование Федора Иоанновича) временем, когда, не подражая французам и немцам, русские сохраняли свои нравственные принципы. Он отказался от собственного высказывания о царившем в России до Петра «мраке невежества» и теперь утверждал: «Бредят люди, проповедающие то, что мы до времен Петра Великого варвары или паче скоты были <...> ибо они из человеков ненапудренных действительно в напудренную превратилися скотину»<sup>24</sup>.

Одновременно с Сумароковым Новиков допетровскую эпоху назвал временем, когда «нравы» не были еще повреждены французским влиянием: «кажется мне, что мудрые древние российские государи яко бы предчувствовали, что введением в Россию наук и художеств надрагоценное российское сокровище — нравы — погубятся безвозвратно; и потому лучше хотели подданных своих видеть в некоторых частях незнающими, но с добрыми нравами, людьми добродетельными, верными Богу, государю и отечеству»<sup>25</sup>.

Фонвизин не считал нужным так далеко, в допетровскую эпоху отодвигать существование идеальных, не поврежденных просвещением национальных нравов. Для него идеальная эпоха нравственного воспитания — время Петра I, когда сформировался его любимый герой, Стародум. Воспитание Стародума — это воспитание чувства долга и сознания своих прав и обязанностей, это воспитание души. Правдину Стародум так объясняет принципы своей практической морали и социального поведения:

Отец мой воспитал меня по-тогдашнему, а я не нашел и нужды себя перевоспитывать. Служил он Петру Великому. Тогда один человек назывался ты, а не вы. Тогда не знали еще заражать столько, чтоб всякий считал себя за многих. За то нонче многие не стоят одного... В тогдашнем веке придворные были воины, да воины не были придворные. Воспитание мне было дано отцомъ моим по тому веку наилучшее. Въ то время къ научению мало было способов, да и не умели еще чужим умом набивать пустую голову.

Правдин: Тогдашнее воспитание действительно состояло в нескольких правилах...

Стародум: В одном. Отец мой непрестанно мне твердил одно и то же: имей сердце, имей душу, и будешь человек во всякое вре-

мя. На все прочее мода: на умы мода, на знания мода, как на пряжки, на пуговицы.

Правдин: Вы говорите истину. Прямое достоинство в человеке есть душа.

Стародум: Безъ нея просвещеннейшая умница жалкая тварь. (*Съ чувством.*) Невежда безъ души — зверь<sup>26</sup>.

### III

Не замечая противоречия между своим утверждением о превосходном состоянии русских нравов до Петра Великого и убеждением, что русские только после Петра стали усваивать просвещение, Новиков в «Кошелек» писал:

Русские люди в рассуждении наук и художеств столько ж имеют остроты, разума и проницания, сколько и французы, но гораздо более имеют твердости, терпения и прилежания; разность же между французом и русским в рассуждении наук вся в том состоит, что один после другого гораздо позже принялся за науки. Франция за распространение наук и художеств одолжена веку Людовика XIV; а в России судьбою предоставлена была сия слава Екатерине Великой, делами своими весь свет удивляющей. Если посмотреть на скорые успехи, каковые россияне в рассуждении наук и художеств оказали, то должно будет заключить, что в России науки и художества придут в совершенство гораздо в кратчайшее время, нежели в какое доведены они были во Франции<sup>27</sup>.

Идея культурной молодости России по сравнению все с той же Францией, ее отставания по крайней мере на столетие была усвоена и Фонвизиним. Через четыре года в «Письмах из Франции» он нашел для этой идеи выразительную формулу: «Не скучаю вам описанием моего вояжа, а скажу только, что он доказал мне истину пословицы: славны бубны за горами. Право, умные люди везде редки. Если здесь прежде нас жито начато то по крайней мере мы, начиная жить, можем дать себе такую форму, какую хотим, и избегнуть тех неудобств и зол, которые здесь вкоренились. Nous commençons et ils finissent. Я думаю, что тот кто родился посчастливей того, кто умирает»<sup>28</sup>.

Вот, следовательно, когда Запад уже умирал — в 1778 году.

Как считал Фонвизин, нация начинает жить, когда из состояния непосредственного, стихийного она под влиянием толчка, полученного в эпоху реформ, осознает самое себя, начинает пра-

вильно понимать свои нужды и стремления, ищет себе наиболее разумные «формы» жизни.

Для русских момент самопознания, по Фонвизину, — это эпоха петровских реформ, то есть момент перехода от состояния неподвижности, от статического однообразия к динамическому и быстрому развитию.

Культурная и политическая «молодость» России казалась залогом того, что ей еще не поздно избежать катастрофических последствий абсолютистски-закоченевшего состояния, в которое пришла, например, Франция в конце 1770-х годов и которое становилось очень опасным, по мнению Фонвизина, и для России. Поэтому критика французского образа жизни в письмах Фонвизина к П.И. Панину из Франции всегда происходит сопоставительно. Его интересует не столько Франция сама по себе, сколько те «примечания», — мы бы сказали «выводы», — которые он делает, сравнивая Францию и Россию.

По Фонвизину, во Франции не только народ «во мраке глубочайшего невежества»<sup>29</sup>, но и те, кто обязан им руководить, — его духовные отцы, священники. Правда, Фонвизин считает, что лучше иметь «попов-невежд, чем попов-тиранов»<sup>30</sup>. Он предпочитает всевластию французского духовенства подчиненность православной церкви государству.

Но самые печальные наблюдения Фонвизина относятся к тому сословию, состояние которого его, естественно, больше всего беспокоит, — к французскому дворянству: «невежество его ни с чем несравнимо»<sup>31</sup>, — говорит он, то есть даже с невежеством русских дворян. Главную причину глубокого нравственного падения французского дворянства Фонвизин видит в том, что «исчез в сердцах первый закон, первый между людьми союз — добрая вера. У нас ее немного, а здесь нет и головою»<sup>32</sup>. В этом разрушении «первого закона» Фонвизин видит главное преступление французских философов — «Даламбертов, Дидеротов»: «сколько я помню, вся система нынешних философов состоит в том, чтобы люди были добродетельны независимо от религии, но они, которые ничему не верят, доказывают ли собою возможность своей системы?.. Надлежит только взглянуть на самих господ нынешних философов, чтоб увидеть, каков человек без религии, и потом заключить, как прочно было бы без оной все человеческое общество!»<sup>33</sup>

Вывод, к которому приходит Фонвизин в результате последовательного социологического анализа состояния Франции и России, глубоко пессимистичен. Он не видит у Франции как у государства никаких преимуществ перед Россией, а в национальном французском характере находит очень много серьезных изъянов, порожденных несовершенством социальной системы и пороками

нравственного воспитания: «сравнивая то и другое, осмелюсь вашему сиятельству чистосердечно признаться, что если кто из молодых моих сограждан, имеющих здравый рассудок, вознегодует, видя в России злоупотребления и неустройства, и начнет в сердце своем от нее отчуждаться, то для обращения его на должную любовь к отечеству нет вернее способа, как скорее послать его во Францию. Здесь конечно узнает он самым опытом очень скоро, что все рассказы о здешнем совершенстве сузящая ложь, что прямомумный и достойный человек везде редок, и что в нашем отечестве, как ни плохо в нем иногда бывает, можно однако быть столько же счастливу, сколько и во всякой другой земле, если совесть спокойна и разум правит воображением, а не воображение разумом»<sup>34</sup>.

В 1780-е годы, после фонвизинских «Писем к Панину», дилемма «Россия — Запад» приобретает одновременно и конкретно-историческое, и социально-критическое содержание.

Так, например, сопоставительно-критическую оценку России дает, вскоре после Фонвизина, Радищев в своей оде «Вольность» (1783). При этом эталоном ему служит не Франция, обычный второй член этого сравнения, а новая страна, новая западная демократия — Америка, по сравнению с которой Россия не могла уже ссылаться на свою историческую «молодость».

Со- или противопоставление «Россия — Запад» принимает в русской литературе 1780-х годов различные формы, в зависимости от того политического заряда, который вкладывает в свое произведение тот или иной автор. Так, в трагедии Княжнина «Рослав» (1783) тирану и похитителю престола, шведскому королю Христиану, противостоит русский гражданин-патриот Рослав. Кончается трагедия победой Рослава, моральной и физической, над шведским королем-тираном<sup>35</sup>. Линия же сопоставительной критики России в сравнении с современным Западом, начатая Фонвизиним в «Письмах к Панину», была продолжена другим русским писателем-путешественником, но с другими выводами: в «Письмах русского путешественника» Карамзина дано столь точное описание быта, культурности и свободы крестьянина в Швейцарии, что его читатель, кто бы он ни был, не может не сопоставить с этим описанием хорошо ему известную жизнь русского крестьянина. Так в русской литературе впервые появились две точки зрения, впоследствии получившие название «западнической» и «славянофильской». Книга Котошихина, в которой такое сопоставление было сформулировано сознательно, в литературный оборот до самых сороковых годов XIX века не входила<sup>36</sup>.

Карамзин, подобно Фонвизину, ведет отсчет времени от эпохи Петра I. «Немцы, французы, англичане были впереди русских по крайней мере шестью веками; Петр двинул нас своею мощною

рукою, и мы в несколько лет почти догнали их. Все жалкие Иеремиады об изменении русского характера, о потере русской нравственной физиономии или ничто иное как шутка или происходят от недостатка в основательном размышлении. Мы не таковы, как брадатые предки наши: тем лучше!.. Все народное ничто перед человеческим. Главное дело быть людьми, а не славянами»<sup>37</sup>.

Слова Карамзина «о потере русской нравственной физиономии» звучат прямым возражением излюбленной идее масонов, впервые высказанной в «Кошельке» Н.И. Новикова.

Французская революция 1789—1793 годов повлияла на самый характер постановки вопроса об отношении России к Западу. Произошла не только моральная, но и политическая переоценка Запада. Франция стала в России для многих пугалом, источником революционной заразы, а те, кто не хотел участвовать в дружном хоре официозных проклятий французским революционерам, предпочитали молчать. Возможность политически сравнивать Россию и Запад в печати исчезла.

Последнее усилие одической поэзии — оды Державина на победы Суворова над французами — выражают общее для большинства русских литераторов осуждение революционной, а заодно и наполеоновской Франции.

Обращаясь к французам, поэт противопоставляет всемирно-историческую позитивную миссию России разрушительным действиям французов:

Днесь зверство ваше стало наго,  
Вы рветесь за прибыль свой, —  
Воюет Росс за обще благо,  
За свой, за ваш, за всех покой»<sup>38</sup>.

#### IV

После свержения Павла I сопоставительная оценка России и Запада не только вновь появилась на страницах русской печати, но и получила такую свободу выражения, какой ранее в России не бывало. В 1801 году Карамзин издал «Письма русского путешественника» с шестой частью, ранее не публиковавшейся, в которой отказался от формы «писем» и, дав последовательное описание всех сторон английской общественной жизни, предложил русским читателям, в первую очередь молодым политикам из окружения Александра I, нечто вроде политического руководства по устройству справедливого, основанного на законе общества. Он подробно описывает суд присяжных: «Здесь, друзья мои, отдайте



пальму английским законодателям, которые умели жестокое правосудие смягчить человеколюбием, не забыли ничего для спасения невинности и не боялись излишних предосторожностей»<sup>39</sup>. По поводу известного принципа английского права, согласно которому обвиняемый может быть осужден, только если есть соответствующий закон, которому подсудно его преступление, Карамзин восклицает: «Следственно, здесь нет человека, от которого зависела бы жизнь другого»<sup>40</sup>.

Об английском парламенте Карамзин пишет, сравнивая его с Национальным собранием в революционном Париже: «Разница между парижским народным собранием и английским парламентом есть та, что первое шумнее; впрочем, и парламентские собрания довольно беспорядочны... но дела идут свои порядком, и хорошо. Умные министры правят, умная публика смотрит и судит»<sup>41</sup>.

В первые годы нового, XIX века противники Карамзина возвели галлофобию на уровень политической борьбы с идейной агентурой кровавой французской революции. «Защита» русского языка со стороны Шишкова и его соратников, которая на самом деле была попыткой вернуть его к доломоносовскому состоянию, идет в начале нового века под гром сражений с теми самыми французами, от которых Шишков спасал русскую литературу.

Поражения, а затем победы в русско-французских войнах начала века впервые в истории русской культуры и русской поэзии не находят себе адекватного по масштабу одического восхваления. Стареющий Державин в одах этого времени кажется своим собственным не очень удачным эпигоном. Поэтическое слово надолго перестало воспевать мудрость царей и победы русских воинов, хотя иногда рецидивы этого содружества «меча и лиры» появляются и позднее, даже в эпоху Крымской войны 1853—1856 годов.

Эпоха войн с Наполеоном изменила отношение Карамзина к западным образцам конституционного строя. Он как бы вернулся к идеям Ломоносова и в «Истории государства Российского» уже доказывал, что существование России как государства возможно только при сохранении самодержавия. Декабристы свои политические идеи о свободе для России, заимствованные из западных источников и западного исторического опыта, тоже, по примеру Карамзина, обосновывали исторически, выдвинув как образец для современности древнерусские вольности — Новгород и его республиканский строй<sup>42</sup>. Карамзин нашел в русской истории самодержавие, а декабристы — свободу. Декабристская попытка синтеза русского исторического опыта и западной политической идеологии была разрушена вместе с декабристским движением.

Каждое из двух основных направлений русской мысли 1830—1840-х годов — западники и славянофилы — из наследия дека-

бристской мысли извлекло для себя то, что ему казалось наиболее продуктивным. Славянофилы развили представление о нравственной высоте допетровской Руси, намек на что находился еще в «Кощельке» Новикова; их концепция включала в себя полное отрицание умирающего Запада и всей послепетровской эпохи русской истории. Идея политической свободы и социального переустройства русского общества досталась западникам.

Все эти идеи обрели новую силу и поддержку в русской литературе нашего времени. Наша цель была не столько открыть на примере проблемы «Россия — Запад» что-либо новое в философии идей русского общественного сознания, сколько показать, как эти идеи связаны с исторической почвой, их породившей, и с какой силой они до сих пор владеют умами, хотя исторический опыт мог бы подсказать русским людям более конкретные формы самосознания вместо повторения идеологических утопий.

По-видимому, в России действительно вопросы всегда «старые», и вот уже три столетия всегда одни и те же.

1983 г.

---

<sup>1</sup> См.: *Алпатов М.А.* Русская историческая мысль и Западная Европа XII—XVII вв. М., 1973; *Плеханов Г.В.* История русской общественной мысли. М., 1925. Кн. 3.

<sup>2</sup> *Алпатов М.А.* Указ. соч. С. 165—170.

<sup>3</sup> Там же. С. 191—211.

<sup>4</sup> Цит. по: *Соловьев С.М.* История России с древнейших времен. М., 1961. Кн. 5. С. 194.

<sup>5</sup> *Посошков И.Т.* Книга о скудости и богатстве. М., 1951. С. 77.

<sup>6</sup> Там же. С. 255.

<sup>7</sup> *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1959. Т. VIII. С. 200. (В 1757 г. Ломоносов вместо «варварством» поставил «грубостью».)

<sup>8</sup> *Сумароков А.П.* Слово похвальное о государе императоре Петре Великом // Трудолюбивая пчела. 2-е изд. СПб., 1780. С. 582—583.

<sup>9</sup> См.: *Морозов П.О.* Феофан Прокопович как писатель. СПб., 1888. С. 303.

<sup>10</sup> См.: *Кантемир А.Д.* Собрание стихотворений. Л., 1956. С. 41.

<sup>11</sup> *Ломоносов М.В.* Указ. изд. Т. VI. С. 286.

<sup>12</sup> Там же. С. 170—171.

<sup>13</sup> *Ломоносов М.В.* Указ. изд. Т. VIII. С. 811.

<sup>14</sup> Там же. С. 206.

<sup>15</sup> *Ломоносов М.В.* Указ. изд. Т. VI. С. 407—408.

<sup>16</sup> *Ломоносов М.В.* Указ. изд. Т. VIII. С. 732.

- <sup>17</sup> *Boss M.* Newton and Russia The Early Influence, 1698—1796. Cambridge, Mass., 1972. P. 162—184.
- <sup>18</sup> *Вяземский П.А.* Полное собрание сочинений. СПб., 1880. Т. V.
- <sup>19</sup> *Страхов Н.* Борьба с Западом в нашей литературе. Киев, 1897. Кн. 2. С. 27.
- <sup>20</sup> *Ломоносов М.В.* Указ. изд. Т. VIII. С. 654.
- <sup>21</sup> *Сумароков А.П.* Полное собрание сочинений в стихах и прозе. 2-е изд. М., 1787. Т. II. С. 132.
- <sup>22</sup> См.: письмо А.Н. Майкова О. Миллеру от 3 ноября 1871 г. // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 г. Л., 1980. С. 178—180.
- <sup>23</sup> Цит. по: *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С. 111.
- <sup>24</sup> *Сумароков А.П.* Указ. изд. Т. VI. С. 172.
- <sup>25</sup> *Новиков Н.И.* Сатирические журналы / Под ред. П.Н. Беркова. М.; Л., 1951. С. 488.
- <sup>26</sup> *Фонвизин Д.И.* Собрание сочинений: В 2 т. СПб., 1893. Т. I. С. 74.
- <sup>27</sup> *Новиков Н.И.* Указ. соч. С. 488.
- <sup>28</sup> *Фонвизин Д.И.* Указ. изд. С. 249.
- <sup>29</sup> Там же. С. 175.
- <sup>30</sup> Там же.
- <sup>31</sup> Там же. С. 299.
- <sup>32</sup> Там же. С. 287.
- <sup>33</sup> Там же. С. 298.
- <sup>34</sup> Там же.
- <sup>35</sup> См.: *Серман И.З.* Русский классицизм. Л., 1973. С. 144—152.
- <sup>36</sup> См.: *Котошихин Г.К.* О России в царствование царя Алексея Михайловича. Изд. 4-е. СПб., 1906. Впервые было издано в 1840 г.
- <sup>37</sup> *Карамзин Н.М.* Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. I. С. 417—418.
- <sup>38</sup> *Державин Г.Р.* Стихотворения. М., 1958. С. 200.
- <sup>39</sup> *Карамзин Н.М.* Указ. изд. С. 532.
- <sup>40</sup> Там же. С. 533.
- <sup>41</sup> Там же. С. 580.
- <sup>42</sup> *Волк С.С.* Исторические взгляды декабристов. М.; Л., 1958. С. 321—347.

**ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ  
О СЕБЕ САМОМ**



Прочел в своем дневнике такую запись из нашей совместной поездки в Петербург в 2000 году: моя жена, Руфь Александровна Зернова, прочла мемуары одного знакомого и сказала о них: «Песнь торжествующей любви к самому себе и своим успехам в науке». Воспринял эти слова как предупреждение.

Из воспоминаний о себе самом

В студенческие годы, вероятно в 1935 году, прочитав мою дипломную работу о Батюшкове, Григорий Александрович Гуковский<sup>1</sup> мне сказал: «Вы — историк». Тогда я обиделся, мне показалось, что он отводил мне второстепенную роль по сравнению с теми, кто может анализировать стилистику и поэтику... Позднее я понял, что не было оснований обижаться: история для него была составной и очень важной частью его собственной работы. Мне понадобилось два десятка лет, чтобы понять, в какой мере история входит в самую сердцевину моей историко-литературной работы и какой методики анализа она требует.

У кого я учился? Ответить на этот вопрос трудно. У всех, кого читал или слышал: у Гуковского, у Томашевского<sup>2</sup>, у Бахтина<sup>3</sup> в его книге о Достоевском 1929 года, у Мордовченко<sup>4</sup>, конечно, у Шкловского, которого читал и перечитывал, неизменно восхищаясь, — не стану перечислять всех, кто подсказывал мне необходимое в каждом случае решение. Но не могу забыть Г.О. Винокура<sup>5</sup> и его комментарий к «Борису Годунову» в седьмом томе академического Пушкина. Учителей было много, но они ведь не учили в прямом смысле этого слова — они работали каждый по-своему, они искали и находили, а иногда их героические труды кончались неудачей. Так меня в свое время поразил комментарий М.П. Алексеева к «Моцарту и Сальери» в том же томе, где был комментарий Винокура; поразил эрудицией ученого, его знанием всей музыковедческой литературы эпохи, поразил объемом — 10 печатных листов — и удивил тем, что в результате почтенный исследователь так и не нашел источника сюжета пушкинской трагедии. И как я был удивлен и обрадован, когда в «Пантеоне иностранных авторов» Карамзина (издание 1819 года) я случайно обнаружил, без указания автора и источника, рассказ о заказчике

«Реквиема» Моцарту, о неявке заказчика и скорой смерти композитора... Что Пушкин наверняка читал карамзинскую антологию, не было никаких сомнений ни у меня, ни у Б.В. Томашевского, к которому я поспешил со своим открытием...

Какой следует вывод из этой моей случайной удачи и из неудачи будущего академика? Возможно, неожиданный — комментарий напоминает карточную игру, в которой может выпасть козырная карта, а может и не выпасть...

С чего началось мое приобщение к технике научного историко-литературного исследования? Как любил говорить В.Б. Шкловский, «нам нужны не последователи, а исследователи». На третьем курсе я написал небольшую, но с претенциозным названием статью «Басни Крылова и общественное движение его времени». Г.А. Гуковский, который взял ее в студенческий выпуск «Ученых записок Ленинградского университета», сделал мне только одно замечание: «Под Шкловского пишете». И действительно, мы тогда особенно увлекались «Гамбургским счетом». Но соль моего опуса была не в его стилистике, а в обнаруженном мною в «Сыне отечества» за 1819 год сообщении в хронике, что Иван Андреевич Крылов пожертвовал на устройство ланкастерских школ 25 рублей! А ведь ланкастерские школы были одним из ответвлений околосексуальной пропаганды! Зная это, я поспешил с выводом о либеральном веянии в творчестве Крылова в 1818—1819 годах.

Б.В. Томашевский как участник обсуждения этих «ученых записок» справедливо и категорически раскритиковал мое стремление «революционизировать» Крылова и был прав, но симпатию Крылова к ланкастерским школам он опровергнуть не мог. И до сих пор биографы Крылова этого не замечают...

Еще более суровую критику моей работы я получил от Лидии Корнеевны Чуковской, тогда редактора Лендетгиза, и моего приятеля Мирона Левина. По предложению Лидии Корнеевны нам, Мирону и мне, поручили комментарии к однотомнику Маяковского, который должны были текстологически подготовить Брики — Маяковский был узаконен известными словами Сталина как талантливейший поэт эпохи. Я должен был составлять фактический комментарий, вроде указаний, какими именно цитатами из Ленина пользовался Маяковский в своей поэме о вожде. Я выполнил свою работу добросовестно, но как на меня обрушились Лидия Корнеевна и Мирон за тяжеловесность и неуклюжесть моей фразеологии! Пришлось мне все переделать. В конце концов однотомник вышел, но без участия Лидии Корнеевны и нашего — после разгрома Лендетгиза. Вместе с Г.П. Макогоненко мы опубликовали позднее статью о цитатах Ленина у Маяковского, а урок

стилистики, полученный мною, очень пригодился, правда, не сразу, а через много лет.

В 1956 году П.П. Громов<sup>6</sup> уступил мне комментирование двух томов Лескова. Сделал он это потому, что хотел мне помочь материально — я только в 1954-м вернулся из лагеря и не надеялся найти какую-либо постоянную, хотя бы и скромную службу с зарплатой. Сам же Павел Петрович не любил комментаторской работы и с легким сердцем рекомендовал меня редколлегии издания.

Выбора у меня не было, и хотя я Лесковым никогда раньше не занимался, отказываться не приходилось. Положение было сложно в двойном смысле: во-первых, никто и никогда Лескова не комментировал, и я выступал как бы первопроходцем, что делало всю работу сложной и увлекательной; во-вторых, я столкнулся при комментировании «Запечатленного ангела» с почти полным отсутствием научной литературы о русской иконописи.

Выручил меня Владимир Иванович Малышев<sup>7</sup>, дружеские отношения с которым возникли еще в студенческую пору. Он знал все, что мне было нужно, и помог исправить несколько ошибочных датировок у Лескова.

Позднее к Лескову я не возвращался, но каково было мое удивление, когда от одной из участниц нового полного собрания сочинений Лескова я получил письмо, в котором она просила разрешения перепечатать без изменений мой комментарий к «Запечатленному ангелу»... Я, конечно, дал согласие, но оставил при себе удивление: насколько застыло лескововедение на уровне 1956 года!

В том же 1956 году я попал в Пушкинский Дом, сначала младшим научным сотрудником с обязательной отсидкой с 10 до 6, а затем старшим, когда стало вольготно — два дня в неделю!

Служба в Пушкинском Доме была приятной, но и обязательной: требовалось восемь печатных листов в год плановых работ, не всегда отвечавших моим собственным интересам. Особенно были для меня важны дружеские отношения с двумя первоклассными умницами — Лидией Михайловной Лотман<sup>8</sup> и Елизаветой Николаевной Купреяновой<sup>9</sup>. Общение с каждой из этих удивительно оригинально мыслящих женщин очень влияло на мою собственную работу. Однажды меня поразила Елизавета Николаевна: когда я указал на чью-то работу, в которой, не ссылаясь, повторяли ее мысль, она сказала: «Тем лучше, значит, мысль правильная и пошла в ход».

В 1960-е годы я занялся Третьяковским<sup>10</sup> и наткнулся на ту франкоязычную журналистику, которая широко раскрылась перед ним в Голландии. Тут мне показалось, что я располагаю, наконец-



то, общелитературными и собственно поэтическими составляющими литературной позиции, с которой он выступил в «Езде на остров Любви». Свежесть, нетронутость материала обещала возможность создания монографии о Третьяковском-литераторе. Но тут возникло неожиданное препятствие: Тимофеева, тогдашняя заместительница директора Пушкинского Дома «по науке», категорически отвергла право Третьяковского на самостоятельную монографию и предложила мне писать о Ломоносове. Спорить было можно, но бесполезно — и я согласился.

У меня не было личной симпатии к Ломоносову, той симпатии, без которой не удастся проникнуть в самую сердцевину его поэзии. И все же кое-что мне в этой книге удалось показать. До сих пор не опровергнуто мое наблюдение над конфликтным построением од Ломоносова, в которых, как правило, борются две силы, а исход этой борьбы придает законченность и единство каждой оде. Много позже я, наконец, опубликовал сделанный Ломоносовым еще в Германии конспект «L'Art poétique». Публикация эта должна вот-вот появиться, и для меня она, собственно, важна потому, что подтверждает некоторые положения, которые я в 1983 году гипотетически высказал в статье под неожиданным для многих названием «Ломоносов и Буало».

Позднее я понял, что, устанавливая связь Ломоносова с Буало<sup>11</sup>, а не с немцами, на чем справедливо настаивал Л.В. Пумпянский<sup>12</sup>, я невольно следовал Пушкину, который писал о Ломоносове, что он, как и другие его современники, «подражая немцам, следовал французам».

В книге о Ломоносове я непреднамеренно избежал необходимости прикрепить его к одному из господствующих направлений, к барокко или классицизму. Тогда, в 1960—1980-е годы, такая прикреплённость к четырем основным направлениям (классицизм, барокко, романтизм, реализм) была общепринята и редко опровергалась. Однако, остро ощущая необходимость концептуального объяснения всей литературы XVIII века, от Кантемира до Крылова, я решился на своего рода ревизионизм по отношению к общепризнанной к тому времени (концу 1960-х годов) концепции Г.А. Гуковского, согласно которой классицизмом называлась только школа Сумарокова<sup>13</sup>, а все остальное называлось и определялось по-разному.

Мне трудно сейчас судить, насколько убедительна была внешне родившаяся точка зрения, которая позволила мне тогда, впервые в нашей науке, предложить единую и общую концепцию развития русской литературы XVIII века. Я тогда, на переломе от шестидесятых годов к семидесятым, вооружившись неожиданной смелостью, писал в предисловии к «Русскому классицизму» —

монографии, вышедшей в свет в 1972 году: «По отношению к русскому классицизму в нашем литературном сознании существует твердо укоренившееся предубеждение. Классицизм понимают как особую форму насилия над искусством, как принудительные правила для писателя, как систему затверженных законов и общепризнанных образцов. Классицизм чужд интересам личности и даже самой идее личности, он полностью подчиняет частное общему, особенное видовому, личность целому <...> Если же подойти к классицизму русскому с критерием историзма, то вполне возможно найти в нем глубоко и серьезно поставленную проблематику личности, человека, т.е. то, что составляет естественный предмет интереса при знакомстве с любым направлением в литературе, с любым произведением словесного искусства. <...> Специфика же этого выражения личности, которое характерно для русского классицизма XVIII века, заключается, по-видимому, в том, что личное, личностное начало проявляется еще в виде подчеркнутого авторского отношения к изображаемому; отношения, которое ни на миг не оставляет читателя наедине с литературной действительностью, а сопровождает его неотступно, в каждой строке, в каждом слове. <...> После того, как эта книга была написана, появилось несколько значительных монографий и сборников, в которых поставлены, как правило, на очень высоком исследовательском уровне важнейшие вопросы литературного движения в XVIII веке. Исследования эти <...> только укрепили наше убеждение в том, что русский классицизм на современном уровне историко-литературной науки нуждается в новом подходе, в обновлении методики изучения его художественной природы».

Предложенное мною истолкование сущности русской литературы XVIII века не привлекло к себе внимание серьезных исследователей. Ю.М. Лотман<sup>14</sup> сделал мне одно серьезное устное замечание — по его мнению, я оставил без внимания второстепенных авторов, сосредоточившись на первостепенных. Замечание формально было точно, но общей оценки книги не давало. Затем последовавший мой отъезд в Израиль сделал книгу полузапретной, ее не изымали, но о ней в печати не высказывались.

Одновременно с опытом синтетического исследования XVIII века я был привлечен к участию в комментировании академического Достоевского.

У этой моей работы была своя забавная предыстория. Еще в 1948 году, когда нужно было писать о Достоевском большую главу для академической десяти томной истории литературы, никто из дороживших своей научной репутацией мэтров не хотел ею рисковать, взявшись за Достоевского. Дело было в том, что в 1947 году вождь, увидев у себя на столе три книги о Достоевском (Долини-

на<sup>15</sup>, Заславского и еще кого-то), сказал: «Слишком много книг о Достоевском»... Кому же хотелось попасть под горячую руку вождя. А мне терять репутацию было рано, деньги были очень нужны, Достоевским я в это время еще жил (недавно защитил о нем кандидатскую) и, ничего не боясь, начал писать с начала. Судьба позаботилась о том, чтобы я не стал очередной жертвой проработки Достоевского: в апреле 1949 года я был арестован, а начало главы долго у меня сохранялось, пока я его где-то в 1960-е годы не выбросил. Кстати, припоминаю еще одно происшествие с Достоевским. В Гослите надо было издавать четвертый, последний том писем Достоевского (первые три вышли до войны). Редактировал его Аркадий Семенович Долинин, человек, сохранивший в неприкосновенности все свои идеи, замешанные в основном на Владимире Соловьеве и революции духа. Желая идти, как он понимал, в ногу со временем, Аркадий Семенович в предисловии к четвертому тому писем Достоевского сделал такую преамбулу: «Хорошо бы, если б И.В. Сталин высказался о Достоевском так, как гениально объяснил нам Толстого В.И. Ленин...» Мы в издательстве только добродушно посмеялись над наивностью Аркадия Семеновича и попросили выручить издание Александра Григорьевича Дементьева, тогда еще возглавлявшего идеологическую жизнь в Ленинграде и не помышлявшего, вероятно, о своей будущей роли в «Новом мире». Александр Григорьевич написал вполне приемлемое предисловие, и том вышел, не вызвав ни внимания, ни скандала.

А главу о Достоевском для академической истории написал Георгий Михайлович Фридендер, тогда, в 1945 году, освобожденный из трудового лагеря немцев под Архангельском. Как автор этой главы Георгий Михайлович занял место официально признанного авторитета по Достоевскому и стал по всей справедливости душой и мозгом тридцатитомного Достоевского, на мой взгляд, образцового издания этого типа в русской науке.

Меня Георгий Михайлович не забыл и привлек к комментированию дважды — к «Униженным и оскорбленным» и к «Вечному мужу». Обе эти работы были мне полезны в ходе самообучения. В «Униженных и оскорбленных» мне не пришлось проявить сколько-нибудь комментаторской оригинальности. В основном все было сказано до меня, и надо было только суммировать наблюдения разных ученых. Пожалуй, только одно мое наблюдение, да и то не развернутое, касается очень важного для Достоевского — убеждения в превосходстве православного учения о нравственности над западными конфессиями: «Старик Смит проклинает и не хочет простить свою дочь (мать Нелли. — *И.С.*); Ихменев проклинает Наташу, бежавшую из родительского дома к Алеше, и соглашается простить ее, только выслушав рассказ Нелли о судьбе не-

счастливой дочери Смита, ее матери. Жестокому, неумолимому богу Библии Достоевский противопоставляет свое этическое истолкование православия как религии нравственной стойкости, непримиримости к злу — и вместе с тем любви, братства и всепрощения».

Опубликованные через два года комментарии к «Вечному мужу» выполнены на совершенно ином уровне. Отчасти это было обусловлено тем, что у меня не было предшественников в комментировании этого безусловного шедевра художественности у Достоевского. Не связанный идеологической полемикой или широко-масштабным философским замыслом, Достоевский в «Вечном муже» был свободен как художник от злобы дня и журнальной полемики, на которую он вольно или невольно отзывался в больших романах.

Задача комментатора облегчалась отсутствием предшествующих разработок этого материала, но и усложнялась необходимостью все тщательно проверить и сопоставить с возможными источниками. Отчасти мне помогла статейка, в которой я, еще не думая о комментировании «Вечного мужа», сопоставил эту повесть Достоевского с комедией Тургенева «Провинциалка», откуда Достоевский взял мотив молодой и ловкой бабенки, покоряющей пожилого и чиновного столичного ловеласа. Перечитывая теперь весь комментарий к «Вечному мужу», я понимаю, что в нем преодолел чистый эмпиризм, на котором строился, например, мой комментарий к Лескову. Тема «рогоносца» была взята широко в масштабе всей французской литературы, от Мольера до Дюма-сына, но из «комического положения, в которое попадают ревнивцы у Мольера», «в них содержится потенциально тот элемент трагизма, который Достоевский придал своему рогоносцу — Трусоцкому».

С особенным удовлетворением сопоставил я повесть Достоевского с романом Флобера «Мадам Бовари», который он по совету Тургенева прочел в 1867 году. В нем Достоевский мог найти тот мотив, которым он воспользовался как исходным сюжетным пунктом для своей повести. У Флобера Шарль Бовари после смерти жены узнает из сохранных ею писем о ее изменах, спивается и гибнет. У Достоевского Трусоцкий после смерти Натальи Васильевны из ее переписки узнает, что был обманутым мужем и считал своим ребенком чужую дочь.

Девятый том, где находится мой комментарий к «Вечному мужу», сдан был в набор 7 сентября 1973 года, следовательно, работа над ним шла на протяжении 1973 года, а может быть, началась еще в 1972 году. Мне эта датировка важна не сама по себе, а потому, что в моей научной продукции, как я теперь понимаю, на переходе от 1960-х к 1970-м годам произошел очень серьезный перелом.

Итоги сделанного за первую половину 1970-х годов я подвел по неожиданному поводу: в декабре 1976 года мы с Р.А. улетали в Израиль.

Везти с собой готовые статьи было запрещено, и я обратился к приятельнице-американке с просьбой взять с собой 15 (пятнадцать!) моих готовых статей. Она, хотя и без большой радости, согласилась.

Все статьи, отправленные ею по почте, пропали. Как это могло произойти, я никакого удовлетворительного объяснения не получил, да и прежние наши очень дружеские отношения по приезде в Америку в 1977 году не возобновились. Что было делать? Я взялся за восстановление утраченных манускриптов и за два-три года восстановил основной корпус, кроме статьи «Крестьянская тема у Радищева», к которой я потерял интерес. Заново была написана большая работа «Достоевский и Тютчев», где я доказываю, что прототипом Версилова в «Подростке» является Ф.И. Тютчев, а не Герцен, как предполагал А.С. Долинин. Не знаю, как прочли эту мою работу коллеги в России, но в Иерусалиме ее похвалил такой строгий критик, как Омри Ронен<sup>16</sup>.

Еще хочу с некоторой, может быть, неприличной кичливостью отметить две опубликованные позднее, хотя и написанные в СССР статьи. Одна — «Язык мысли и язык жизни в “Недоросле” Фонвизина» объясняет тот театрально-сценический парадокс, который сопровождает комедию Фонвизина во всю ее сценическую историю: в зрительском восприятии побеждают и остаются Простакова с компанией, а не Стародум с друзьями, на котором сосредоточены все симпатии автора...

Другая статья — так и не востребованная российскими пушкинистами — говорит о парадоксальном отношении народа в пушкинском «Борисе Годунове» к Самозванцу. Ведь народ одновременно верит, что царевич Димитрий убит и что он чудесно спасся и идет на Москву. Я до сих пор очень горжусь этим своим наблюдением и надеюсь, что когда-нибудь оно будет признано и принято.

Я никогда не занимался анализом своих работ, а главное — анализом той эволюции, которую теперь ясно вижу, при переходе от 1960-х к 1970-м годам. Пытаюсь понять, что произошло со мной и с моими научными представлениями. В шестидесятые годы мне пришлось впрячься в написание раздела «XVIII век» в «Истории русской поэзии» — плановое и потому неминуемое задание. В 1969 году умер П.Н. Берков<sup>17</sup>. Молодые тогда сотрудники группы XVIII века были заняты другими делами, поэтому мне пришлось почти в одиночку писать о поэзии XVIII века. Создать собственную концепцию было трудно, не давалась она мне, и потому мои

главы были вполне приличны с академической точки зрения и, где можно было, повторяли концепцию Г.А. Гуковского, то есть были безусловно компилятивными на самом хорошем уровне достигнутого нашими учителями и предшественниками.

Приходилось идти ощупью, поскольку структуральная поэтика, которую стал в конце шестидесятих годов разрабатывать Ю.М. Лотман, мне тогда казалась непродуктивной. Может быть, я ошибался, но так складывалось мое эмпирическое, а не теоретическое понимание насущных задач истории литературы. От структурализма я, правда, воспринял системность как неременное условие подхода.

Пока я медленно преодолевал въевшиеся стилистические и идеологические стереотипы — искал дороги к себе самому, то есть к своему историко-культурному подходу, моя жена завоевала себе заметное место в ленинградской прозе. Заразить ее интересом к русскому XVIII веку мне долго не удавалось. То, что я писал, она не читала и потому никак не отзывалась. Я, конечно, как и всякий автор, был этим недоволен, но ничем помочь себе не мог. Перелом случился, когда я написал большую статью о литературных интересах Петра I. Эту статью мне удалось ей подсунуть: она прочла и в первый раз похвалила, сказала «хорошо написано». Ее привлекло то, что мне в этой большой статье удалось преодолеть академические штампы стиля и найти живой нерв для всей статьи. Хотя в ней должно было бы говориться о «литературных» в собственном смысле интересах Петра, фактически оказалось, что литература как таковая совершенно Петра не интересовала; природное эстетическое чувство у него развилось от общения с водной стихией, с парусным флотом: «Кораблестроение было для Петра не просто суммой ремесленных навыков, а наукой о “корабельных пропорциях”, то есть о том самом свойстве парусного корабля, которое делало его средоточием принципов науки и искусства, механики и красоты, воплощением совершенства целесообразной формы. Дело в том, что в кораблестроении того времени — эпохи высшего расцвета парусного флота — нахождение определенных пропорций в конструкции корабля было одновременно вопросом науки, прикладной и теоретической механики, и проблемой красоты, проблемой эстетической <...> Парусное судно, таким образом, не было продуктом только механического производства, оно было одновременно и произведением искусства и как таковое требовало еще и тщательной декоративной обработки».

Попытки Петра поставить на идеологическую службу театр, как известно, не удались, и он увлекся более наглядным и общедоступным видом искусства — фейерверками и иллюминациями.

Все это в моей статье было показано на наиболее красочных примерах и так изложено, что, повторяю, вызвало одобрение строгого домашнего критика.

Одна из последних публикаций моих в Советском Союзе появилась в 1975 году в составе сборника «Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы» под редакцией Н.И. Пруцкова<sup>18</sup>. Статья моя называлась «Просветительский реализм как научная проблема». Пафос этой статьи был в отрицании повседневного, набившего оскомину термина «реализм». Статья была воинственно полемична. Я сосредоточился на термине «просветительский реализм», который широко употребляли все, занимавшиеся русским XVIII веком, и особенно — мой еще университетский друг, Георгий Пантелеймонович Макогоненко<sup>19</sup>.

Сейчас, перечитывая эту статью, я вижу, в чем была новизна моего подхода к проблеме. «Цель настоящей работы, — писал я в 1975 году, — подвести итоги <...> спору, выяснить, на что же опираются сторонники разных взглядов, и представить современное положение этого вопроса в нашей науке. Такой обзор не может быть простой сводкой высказываний разных авторов. Он имеет смысл только в том случае, если мы сопоставим концепции с фактами, теории с конкретным, историко-литературным материалом. Такое сопоставление дает возможность судить <...> о внутренней логике существующих концепций».

Для обоснования своей точки зрения на творчество Фонвизина как явление «просветительского реализма» Г.П. Макогоненко писал, что «Пушкин, создавая свою реалистическую систему, воспринимал и перерабатывал художественный опыт Фонвизина» В числе персонажей Пушкина он называет Троекурова и Савельича, «созданных на основе художественного метода, родоначальником которого был Фонвизин».

В чем же сходство и различие в подходе к персонажам у Фонвизина и Пушкина? Стародум у Фонвизина говорит: «Сколько дворян-отцов, которые нравственное воспитание сынка своего поручают своему рабу крепостному: лет через пятнадцать и выйдут вместо одного раба двое, старый дядька да молодой барин». Как мы знаем, «не сбывается в “Капитанской дочке” <...> предсказание Стародума о результатах воспитания дворянского “сынка” крепостным рабом». Петруша Гринев оказывается человеком чести, сознательным гражданином и не без влияния Савельича и, конечно, общей атмосферы родительского дома.

Несколькими годами ранее я сделал некоторые успехи в своем подходе к Пушкину, в конкретно-историческом подходе к его поэмам. Внимательное чтение «Полтавы» позволило мне обнаружить в ней основную словесную тему — тему славы, стремление к

которой определяет судьбу четырех мужских персонажей поэмы — Петра, Карла XII, Кочубея и Мазепы, тогда как о судьбе Марии говорит только *молва*. Недавно, в 2000 году, такой подход к другой поэме, к «Медному всаднику», позволил и в ней найти определяющее понятие — «зло».

Более того, я предполагаю, что настойчивое обращение Пушкина в поэмах к словесной теме как основе всей конструкции позволит в дальнейшем определить поэтическую природу всего пушкинского творчества.

Отъезд в Израиль дал мне полное освобождение от стереотипов советского литературоведения, но и потребовал не всегда выполнимых условий, особенно в связи с интенсивной работой для многотомной (на французском языке) истории русской литературы. «История» эта начиналась в 1980 году, когда привлечь кого-либо из живущих в Советском Союзе авторов было невозможно. Поэтому мне пришлось, особенно по XVIII веку, заполнять лакуны и писать слишком много и о многих, что вызвало у одного из рецензентов несправедливые упреки в мой адрес в «захватничестве», тогда как я иной раз писал только по необходимости и из-за отсутствия автора. Как пример могу привести свою статью о Михайловском — критике, написать о котором и сейчас не нашлось автора в России, или о Чернышевском, о котором пишут сейчас в России только в связи с романом Набокова «Дар».

Свобода от стереотипов и возможность непредвзятого подхода к истории литературы позволили мне написать две монографии. Одна о Лермонтове, в которой мне в какой-то мере удалось показать, как ориентировался поэт в современной ему литературной ситуации и какие принимал художественные решения. Несомненный читательский успех скромного тиража этой книги убедил меня в том, что, выйдя за пределы скудного биографического и мемуарного материала, я открыл плохо или совсем не исследованное поле современной Лермонтову литературы, то есть показал, с чем он должен был бороться и что преодолевать. По-видимому, эта книга заполнила какую-то лакуну в лермонтоведческой литературе, поскольку ее в России переиздали.

Другая монография, под условным названием «Карамзин — создатель русской прозы»<sup>20</sup>, содержит в себе новую концепцию развития русской литературы от Ломоносова до Карамзина. В ней я предлагаю гипотезу о существовании в литературе XVIII века некоей сверхзадачи, решавшейся всеми литературами, — задачи синтеза старой, допетровской словесной культуры и новой европеизированной литературы.



<sup>1</sup> Григорий Александрович Гуковский (1902—1950) — советский литературовед, филолог, критик, крупнейший специалист по русской литературе XVIII в.

<sup>2</sup> Борис Викторович Томашевский (1890—1957) — советский литературовед, текстолог и писатель.

<sup>3</sup> Михаил Михайлович Бахтин (1895—1975) — русский философ и мыслитель, теоретик европейской культуры и искусства.

<sup>4</sup> Н.И. Мордовченко (1904—1951) — историк литературы.

<sup>5</sup> Григорий Осипович Винокур (1896—1947) — российский лингвист и литературовед.

<sup>6</sup> П.П. Громов (1914—1982) — поэт и литературовед.

<sup>7</sup> Владимир Иванович Малышев (1910—1976) — литературовед, археограф, крупнейший специалист по древнерусской культуре и литературе.

<sup>8</sup> Лидия Михайловна Лотман (1917—2011) — литературовед, исследователь русской литературы XIX в., сокурсница и друг И.З. Сермана.

<sup>9</sup> Елизавета Николаевна Купрянова (1906—1988) — литературовед, доктор филологических наук.

<sup>10</sup> Василий Кириллович Тредиаковский (1703—1769) — русский ученый и поэт XVIII в., чье творчество было предметом исследований и особого интереса со стороны И.З. Сермана.

<sup>11</sup> Никола Буало (1636—1711) — французский поэт, критик, теоретик классицизма.

<sup>12</sup> Лев Васильевич Пумпянский (1891—1940) — русский литературовед, критик, музыковед, философ.

<sup>13</sup> Александр Петрович Сумароков (1717—1777) — русский поэт, писатель и драматург XVIII в.

<sup>14</sup> Юрий Михайлович Лотман (1922—1993) — советский литературовед, культуролог и семиотик.

<sup>15</sup> Аркадий Семенович Долинин (1883—1968) — российский литературовед и критик.

<sup>16</sup> Омри Ронен (англ. Omri Ronen, Имре Эмерихович Сёреми; 1937—2012) — израильский, затем американский филолог-славист.

<sup>17</sup> Павел Наумович Берков (1896—1969) — советский литературовед, библиограф, книговед, источниковед, историк литературы. Видный специалист в области русской литературы XVIII в.

<sup>18</sup> Н.И. Пруцков (1910—1979) — сотрудник Пушкинского Дома, доктор филологических наук.

<sup>19</sup> Георгий Пантелеймонович Макогоненко (1912—1986) — литературовед, соученик и друг И.З. Сермана.

<sup>20</sup> Монография эта, под названием «Литературное дело Карамзина», вышла в 2005 г. в Москве в издательстве РГГУ.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абрамович С. 187, 189  
Аввакум 106  
Авербах Л. 26, 46  
Аверинцев С. 312, 321  
Аврелий М. 122, 123  
Адамович Г. 214, 222, 230  
Адрианова-Перетц В. 71, 75, 98, 108  
Айзман Д. 220  
Акимов Н. 29, 47, 48  
Аксаков И. 208, 209  
Аксаков К. 169  
Александр I 335  
Александр II 190  
Александр III 228  
Алексеев М. 64—66, 97, 341  
Алексеева Н. 14  
Алексей, царевич 55, 96  
Алпатов М. 337  
Альтшуллер М. 156, 157, 188  
Анненков П. 216, 217, 230  
Апраксин Ф. 59  
Аронсон Г. (в замужестве Векслер)  
6, 45  
Аронсон Г. 17, 45  
Аронсон М. 17, 45  
Аронсон Я. 17  
Асеев Н. 236, 252, 313  
Астангов М. 31, 48  
Афиногенов А. 37, 38, 40, 49  
Ахмадулина Б. 273  
Ахматова А. 316
- Бабанова М. 30, 48  
Багрицкий Э. 25, 26  
Байрон Дж. Г. 171  
Бакланова Н. 109
- Барант П. де 159, 160, 165—168  
Барклай-де-Толли М. 145  
Батюшков К. 6, 44, 45, 145—150,  
156, 157, 341  
Бахтин М. 341, 352  
Башинджаган 44  
Бедный Д. 25  
Безыменский А. 24, 46, 268  
Белецкий А. 232, 236  
Белинский В. 107, 109, 164, 169, 175,  
217, 273, 309, 310, 319, 321  
Белый А. 232, 312, 314, 315, 322  
Бендер М. 27  
Бенедиктов В. 247  
Бенкендорф А.Х. 166  
Берггольц О. 7  
Берков П. 6, 109, 110, 113, 126, 133—  
135, 338, 348, 352  
Берковский Н. 202, 213, 314, 322  
Берул И. 66  
Берхгольц Ф.-В. 71, 74, 75, 98  
Бескровный Л. 99  
Бецкий 40  
Билль-Белоцерковский В. 31  
Блок А. 24, 197, 254—258, 262, 263,  
266, 267, 271  
Блок Г. 168  
Боборыкин П. 101, 108  
Богословский М. 57—59, 97, 98  
Богоявленский С. 97  
Брежнев Л. 296  
Брикман М. 145, 156  
Бродский 20, 46  
Бродский И. 287, 290, 291, 293  
Броневский 188  
Брюсов В. 238, 252, 253, 271, 311

- Буало Н. 241, 268, 344  
 Булгаков 47  
 Быкова Т. 99  
 Бюргер 138  
 Бялый Г. 6  
  
 Вайль П. 287, 292, 295  
 Вайнберг А. 23  
 Вайскопф М. 316, 317, 322  
 Вальтгаузер 66  
 Васильев В. 78, 98  
 Вахтангов Е. 47  
 Вацуро В. 157  
 Вебер М. 84  
 Векслер И. 6, 8, 28, 47  
 Вельский 20  
 Вернадский В. 38, 49  
 Вигдорова Ф. 27, 46  
 Вильгельм 34  
 Вильсон В. 259  
 Винус А. 59, 84, 86  
 Винокур Г. 341, 352  
 Виппер Ю. 54, 96  
 Вишневский 30  
 Вознесенский А.А. 43, 50  
 Вознесенский А. 273  
 Вознесенский Н. 43, 50  
 Волжина Н. 292  
 Волк С. 338  
 Вольтер 110, 182, 234, 235  
 Воронский А. 224, 231  
 Воскресенская Н. 286  
 Вэнс С. 10, 14  
 Вяземский П. 110, 133, 134, 146,  
 155, 156, 328, 338  
  
 Гагарин Ю. 297  
 Гай Юлий Цезарь 92, 93, 100  
 Гамарник Я. (Пудикович) 20, 46  
 Ганецкий Я. 229  
 Гарин Э. 29, 47  
 Гаспаров Б. 172—176  
 Гельвеций К. 116, 210  
  
 Генис А. 287, 292, 295  
 Герцен А. 194, 198, 199, 348  
 Гершензон М. 170, 171, 175  
 Гершкович З. 108  
 Герье В. 97  
 Гете И. 236, 307  
 Гизетти А. 212  
 Гилельсон М. 157  
 Гильберт К. 53, 96, 97  
 Гиппиус В. 44, 50  
 Гнедич Н. 146—150, 157, 159  
 Гоголь Н. 24, 44, 107, 112, 194, 196,  
 291  
 Гозвинский Ф. 84, 85, 99  
 Голиков И. 99  
 Голицын И. 324  
 Головин Ф. 69  
 Гольшев В. 292  
 Гольбейн Г. 61  
 Гольберг Л. 117  
 Гольдсмит О. 138  
 Гольдфаден А. 47  
 Гомер 146, 258, 260  
 Горелов А. 41, 49  
 Горн, комендант 68  
 Горький М. 32, 214—231, 292  
 Гот Я. 319  
 Готовцев В. 48  
 Грановский А. 47  
 Гриб В. 202, 213  
 Грибоедов А. 33, 44, 330  
 Григорович Д. 216, 217  
 Грифцов Б. 319, 320, 322  
 Громан В. (Горн) 23, 46  
 Громов П. 343, 352  
 Гроций Г. 56  
 Гуковский Г. 6, 7, 9, 13, 41—45, 49,  
 110, 112, 131, 133, 135, 136, 144,  
 171, 172, 175, 185, 189, 212, 241,  
 242, 268, 272, 341, 342, 344, 349,  
 352  
 Гумилев Н. 315, 316, 322  
 Гурвич-Лищинер С. 194  
 Гуревич М. 99  
 Гюйссен 94

- Даль В. 154, 292  
Даниэль Ю. 287  
Дементьев А. 346  
Державин Г. 199, 212, 233, 236, 238,  
240—244, 246, 251—253, 269,  
270, 272, 307—322, 328, 335,  
336, 338  
Десницкий В. 224, 225, 231  
Дзержинский Ф. 229, 304  
Дидро Д. 182  
Дикий А. 48  
Диккенс Ч. 48, 107  
Дитрих М. 36  
Дмитриев И. 146, 148, 149, 151, 155,  
157  
Дмитриев М. 108  
Довлатов С. 7, 287—306  
Довлатова Е. 13  
Долинин А. 346, 348, 352  
Достоевский М. 200, 206, 212  
Достоевский Ф. 107, 111, 121, 134,  
144, 164, 190, 191, 193, 194,  
198—213, 216, 217, 219, 223,  
226, 341, 345—348  
Дунаевский 37  
Дюма А. (сын) 347  
  
Евсеева М. 156  
Евтушенко Е. 273  
Екатерина II 40, 53, 148, 162, 328,  
330  
Елагин И. 329  
Еремин И. 104, 109  
Есенин С. 24, 48, 232  
Есипов В. 171, 175  
Ефремов П. 144  
  
Жаров А. 25  
Жданов А. 42, 43  
Жирмунский В. 6, 45, 50, 188, 320  
Жуковский В. 136—146, 148—157  
  
Заболоцкий Н. 240, 241, 244—246,  
253  
Завадский Ю. 29, 47  
Занд Ж. 202  
Западов В. 252  
Заславский Д. 346  
Зевина Р. (Зернова Р.) 6, 7, 13, 34, 49  
Землячка Р. 22, 46  
Зиновьев Г. 21  
Златовратский Н. 216  
Зошенко М. 37, 41, 250  
  
Иванов В. 232—253, 307, 308, 312,  
313, 315, 321  
Измайлов Н. 163, 168  
Ильинский И. 29, 47  
Ильф И. 37, 299  
Иорданский В. 27  
Искандер Ф. 287  
  
Казанский Б. 263  
Казовская И. 13  
Калашникова Е. 292  
Каменев Л. 21  
Кантемир А. 44, 102, 103, 108, 325,  
326, 329, 337, 344  
Канунова Ф. 149, 157  
Капнист В. 110  
Карамзин Н. 134, 146, 147, 156, 158,  
165, 227, 307, 321, 334—336,  
338, 341, 351  
Карл XII 90  
Картер Д. 14  
Катошихин Г. 338  
Катулл Г. 147  
Каутская Л. 33, 48  
Каутский К. 33, 48  
Кафенгауз Б. 98  
Кац Б. 187  
Каченовский М. 153  
Кашкин И. 292  
Кеневич В. 146, 156  
Кёниг 146  
Киров С. 42, 43, 246  
Кирпотин В. 212

- Киришон В. 31, 48  
Клинг О. 311, 321  
Ключевский В. 56, 57, 96  
Княжнин Я. 110  
Коган П. 278  
Козлов В. 227  
Кольцов А. 107  
Кольцов М. 28, 44, 47  
Коншин Н. 161  
Копелев Л. 232, 252  
Копиевский И. 84, 85  
Коплан Б. 188  
Корман Б. 192, 198  
Корнель П. 110, 202  
Королева Н. 188  
Корчмин В. 77  
Кошелева В. 156  
Красильников В. 271  
Крупская Н. 22  
Крылов И. 145—157, 159, 173, 330, 342, 344  
Кузмин М. 311, 312, 314, 321  
Кузнецов С. 29, 47  
Кузьмин А. 99  
Кузьмин В. 108  
Кузьминский К. 291  
Кулакова Л. 134  
Кульчицкий М. 247, 274, 278  
Кун Г. 53, 96, 97  
Купреянова Е. 343, 352  
Куракин Б. 88  
Курошев Д. 322  
Кустодиев Б. 48  
Кушелев-Безбородко Г. 109  
Кюхельбекер В. 180, 181, 188, 189
- Ла Кальпренед 65  
Лавров П. 226  
Ларошфуко Ф. де 135  
Лафонтен Ж. де 151, 155  
Левандовская Б. 27  
Левенгоупт А. 93  
Левин Мирон 342
- Левинтон А. 6, 43, 50  
Лейбниц Г. 53, 60, 61, 97, 182  
Лекаренко Наташа 41  
Лекаренко Нина 41, 49  
Лелевич Г. 255, 271  
Лемонте Г. 159  
Ленин В. 21, 22, 214, 218, 227, 228, 242, 244, 254, 255, 263—267, 270, 272, 304, 305, 346  
Лермонтов М. 137, 191, 351  
Лесков Н. 30, 214, 225, 343, 347  
Лессинг Г. 79  
Лефорт Ф. 66  
Ли Н. 65  
Либкнехт К. 33, 34, 49  
Лимонов Э. 306  
Лихачев Д. 6, 57, 97  
Лихачев Н. 34, 49  
Локк Д. 53  
Ломоносов М. 63, 98, 102, 108, 180—186, 188, 189, 237, 238, 242, 243, 245, 246, 251—253, 269, 272, 309, 311, 313, 314, 316, 324, 326—329, 337, 344, 351  
Лотман Л. 6, 204, 213, 343, 352  
Лотман Ю. 133, 264, 271, 307, 308, 321, 345, 349, 352  
Луговской В. 25  
Лукин В. 114  
Луначарский А. 27, 28  
Лурье Я. 6, 105, 109  
Лысенко Т. 40  
Людовик XIV 53
- Майков А. 193, 194, 198, 310, 329  
Майков Л. 308, 321  
Макаров А. 77, 91  
Макогоненко Г. 6, 7, 41, 49, 167, 168, 271, 342, 350, 352  
Маллет П. 138  
Малышев В. 6, 343, 352  
Мандельштам О. 27, 244, 251, 253, 315, 316  
Мансурова Ц. 29, 47

- Маркварт, подполковник 68  
Маркиш С. 292  
Марков В. 239, 240, 244, 246  
Маркс К. 31, 249, 282  
Матисс А. 32  
Маяковский В. 25, 26, 232, 242, 255, 257, 259, 263—267, 271, 274, 275, 299, 301, 308, 313, 316, 317, 342  
Медведев И. 43, 157  
Мейерхольд В. 29, 30, 47, 48  
Мельгунов Н. 146, 156  
Мериме П. 162, 163  
Микушевич В. 252  
Мильчина В. 168  
Милюков А. 200  
Минье Ф. 165  
Михайлов М. 197  
Михайловский Н. 95, 96, 100  
Михоэлс С. 47  
Мольер Ж.-Б. 110, 347  
Монкриф Ф.О.П. де 138  
Мордовченко Н. 341, 352  
Морозов А. 70, 98, 108  
Морозов П. 98, 337  
Москвин И. 28, 47  
Мочульский К. 200, 212  
Мусатов В. 315
- Набоков В. 351  
Нарвский, комендант 68  
Наровчатов С. 278  
Наумов Е. 44  
Некрасов Б. 290  
Некрасов В. 290  
Некрасов Г. 290  
Некрасов Н. 190—198, 249, 283, 310  
Нестеров М. 32  
Николаев Л. 43  
Николай II 228  
Новиков Н. 115, 330—332, 335, 338  
Нович И. 230  
Новохацкая Н. 10—12  
Носкович см. Лекаренко Нина
- Овчаренко А. 230, 231  
Овчинников Р. 168  
Озеров В. 147, 157  
Оксман Ю. 161, 164, 168  
Оленин А. 147—149, 157  
Олеша Ю. 30, 31, 40, 303  
Орлов А.А. 101, 108  
Орлов А.С. 42, 49  
Оссиан 138, 147  
Островский А. 47, 200, 205
- Павел I 335  
Панин Н. 114, 115  
Панин П. 122, 126, 333, 334  
Паперно И. 292  
Паскевич И. 19, 45  
Пастернак Б. 242—244, 253, 254, 257—262, 266, 267, 269—271, 313  
Пастушенко Л. 133  
Пекарский П. 84, 87, 98, 99  
Переверзев В. 24, 45, 46  
Перельман М. 41, 42  
Перельман Н. 41, 49  
Петр I 40, 53, 55—72, 75, 77—100, 179—188, 190, 222, 228, 251, 323—327, 331, 332, 334, 349  
Петров В. 299, 309, 328  
Петров Е. 37  
Петровский Д. 313  
Петрунина Н. 186, 189  
Пештич С. 91, 99, 100  
Пигарев К. 98, 134  
Пиксанов Н. 44, 50  
Пикфорд М. 32  
Пильняк Б. 256, 257, 260, 261, 271  
Писемский А. 205  
Платон И. 47  
Плеханов Г. 191  
Покровский М. 93, 100  
Полевой Н. 158, 165  
Поликарпов Ф. 84, 99  
Полонский В. 256, 271

- Полоцкий С. 106  
Понятовский Ю. 45  
Посошков И. 81, 98, 324, 326, 327, 337  
Потехин А. 216  
Прево А. 202  
Прийма Ф. 108  
Прицкер Д. 34, 49  
Прокопович Ф. 55, 81, 82, 91, 98, 324, 325  
Прокофьев С. 48  
Проперций С. 147  
Проскурин О. 157  
Протасова Е. 138  
Прохорова И. 12  
Пруцков Н. 350, 352  
Пумпянский Л. 44, 50, 344, 352  
Пунин Н. 312, 321  
Пуфендорф С. 56  
Пушкин А. 19, 37, 45, 103, 107—109, 112, 152, 157—189, 191, 193—195, 212, 214, 227, 234, 235—247, 252, 273, 296, 298, 299, 305, 311—313, 328, 341, 344, 350, 351  
Пыпин А. 104, 109, 309, 321  
  
Рагузинский С. 85  
Радек К. 33, 48  
Радищев А. 102, 334, 348  
Райт Р. 292  
Райх З. 30, 48  
Раков Л. 36  
Расин Ж. 202, 203  
Раскин А. 27, 28, 46  
Раскин В. 28, 47  
Резник О. 278  
Реизов Б. 158, 167  
Рейсер С. 87, 99  
Рейснер Л. 33, 49  
Рейхель И. 182  
Реморов Н. 157  
Ренуар П. 32  
Речицкий И. 157  
  
Робинсон А. 109  
Роднянская И. 240  
Розанов В. 190  
Роллен Ш. 134  
Ромашов Б. 31, 48  
Ромодановский Ф. 59  
Ронен О. 348, 352  
Роскина И. 13  
Руссо Ж.-Ж. 111, 182, 210  
Рыбальский М. 47  
  
Салтанов И. 58  
Самойлов Д. 278  
Санд Ж. см. Занд Ж.  
Саути Р. 138  
Святополк-Мирский Д. 321  
Северянин И. 232, 233  
Сезанн П. 32  
Сект Х. фон 33, 49  
Сельвинский И. 25, 26, 30, 247, 265—267, 272, 274—276, 278, 279, 285, 286  
Семенко И. 137, 144  
Серман З. 45  
Серман М. 7, 11  
Серман Н. (Ставиская) 7, 8  
Серов В. 32  
Сидяков Л. 175  
Симонов К. 293  
Синявский А. 287  
Сиповский В. 133  
Скатов Н. 197, 198  
Скафтымов А. 212  
Слободской М. 27, 47  
Слуцкий Б. 240, 246—249, 251, 253, 273—286  
Смеляков Я. 240  
Смирнов И. 240, 241  
Солженицын А. 287  
Соловьев В. 207, 213, 234  
Соловьев С. 337  
Сомов К. 315  
Сорока О. 292

- Сорокин Ю. 83, 99  
Сосновский Л. 31, 48  
Срезневский И. 292  
Сталин И. 8, 22, 42, 43, 247—249,  
280, 282—284, 290, 342, 346  
Сталь А.-Л. Ж., мадам де 45  
Станиславский К. 47, 304, 306  
Стаханов А. 49  
Стейльс А. 86  
Степанов В. 108  
Степанов Г. 6  
Степанов Н. 318, 322  
Страхов Н. 208, 209, 328, 338  
Суворов А. 162  
Сумароков А. 109, 110, 112, 117, 126,  
309, 324, 328—331, 337, 338,  
344, 352  
Сухово-Кобылин А. 32, 111  
Сушкевич Б. 48
- Тагер Е. 230  
Тамм И. 49  
Тарковский Р. 84, 99  
Таскин В. 31, 32, 48  
Татищев В. 325  
Тацит П. 258  
Твардовский А. 240, 246  
Теплов Н. 122  
Тибулл А. 147  
Тихонов Н. 313  
Тихонравов Н. 97  
Толстая Т. 32, 33  
Толстой А. 6, 47, 48, 222  
Толстой Л. 32, 144, 190, 205, 215,  
216, 281, 346  
Томашевский Б. 103, 109, 147, 156,  
263, 341, 342, 352  
Торвальдсен Б. 45  
Третьяков В. 44, 101, 108, 134,  
238, 311, 329, 343, 344, 352  
Тренев К. 31, 47  
Третьяков С. 30, 48  
Трифонов Ю. 287
- Троцкий Л. 22, 222  
Трубецкой Н. 308, 321  
Тургенев И. 205, 216, 347  
Тургенев А. 155  
Турков А. 240, 253  
Туробойский И. 76  
Тынянов Ю. 108, 222, 230, 241, 242,  
253, 254, 263—265, 267, 268,  
271, 272, 307, 313, 316, 317, 322  
Тьер А. 165  
Тютчев Ф. 196, 198, 234, 235, 312,  
348
- Уланд Л. 138  
Успенский А. 60  
Успенский Г. 217, 230  
Успенский Н. 205  
Устрялов Н. 91, 97
- Файко А. 31, 48  
Фальк Р. 250, 284  
Фенелон Ф. 127, 135  
Фербенкс Д. 32  
Фет А. 195  
Фишер К. 97  
Флобер Г. 347  
Фоменко И. 272  
Фонвизин Д. 13, 110—116, 118, 119,  
121—131, 134, 174, 175, 199,  
212, 309, 328, 330—334, 338,  
348, 350  
Франк И. 49  
Фридлиндер Г. 8, 13, 134, 165, 168,  
200, 212, 213, 346  
Фридрих П. 53  
Фурманов Д. 31
- Хвостов Д. 101  
Хемингуэй Э. 292  
Хемницер И. 152, 309  
Херасков М. 112, 113, 133, 309, 318  
Хинкис В. 292  
Хлебников В. 232, 247, 255, 271,  
274—276, 312—315, 318, 322



- Хмельницкая Т. 314, 322  
Хогарт В. 97  
Ходасевич В. 228, 231, 308, 309, 321  
Холшевников В. 213  
Хрущев Н. 8
- Царев М. 29, 48  
Цветаева М. 254, 268, 271, 272  
Цицерон М. 134
- Чапыгин А. 222  
Черенков П. 34, 49  
Чернышевский Н. 40, 205, 319, 351  
Чехов А. 108, 214, 218, 230  
Чехов М. 48  
Чичерин Б. 56, 96  
Чуковский К. 19, 192, 197, 198, 222, 230  
Чуковская Л. 342  
Чулков Г. 103
- Шаламов В. 290, 291  
Шафиров П. 91  
Шаховской А. 147, 148  
Шекспир У. 171  
Шелгунов Н. 323  
Шереметев 92, 93  
Шереметьев С. 134  
Шиллер Ф. 47, 107, 111, 138  
Шихматов (Ширинский-Шихматов) С. 180, 181
- Шишкин И. 134  
Шишков А. 150, 308, 336  
Шкловский В. 103, 109, 263, 264, 313, 322, 342  
Шляпкин И. 44, 50, 97, 98  
Шор В. 6  
Шредер Х. 135  
Шхонебек А. 77
- Щедрин Н. 190
- Эзоп 84, 85  
Эйхенбаум Б. 6, 316, 320, 322  
Экк А. 17, 45  
Эмилиан Ф. 66  
Энгельгардт Б. 230  
Эткинд Е. 6, 10, 11, 43, 49, 175, 176, 194, 235, 252
- Яворский С. 66, 79—81  
Ягода Г. 43  
Якобсон Р. 308  
Яковлев М. 42  
Якубинский Л. 263  
Янушкевич А. 157  
Яншин М. 30, 48  
Яцимирский А. 108

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>М. Серман</i> О моем отце .....	5
------------------------------------	---

### ВОСПОМИНАНИЯ

Первые тридцать лет (воспоминания) .....	17
--	----

### СТАТЬИ

Литературно-эстетические интересы и литературная политика	
Петра I .....	53
Бова и русская литература .....	101
Язык мысли и язык жизни в комедиях Фонвизина .....	110
К вопросу о смысловом единстве баллад В.А. Жуковского .....	136
Батюшков и Жуковский в спорах о Крылове .....	145
Нашел ли Пушкин формулу русской истории? .....	158
В защиту «Графа Нулина» .....	169
Тема зла в «Медном всаднике» .....	177
Поэзия любви и злобы .....	190
Достоевский и Просвещение .....	199
Горький в поисках героя времени .....	214
Вячеслав Иванов — наставник советских поэтов .....	232
«Высокая болезнь» и проблема эпоса в 1920-е годы .....	254
Мера времени Бориса Слуцкого .....	273
Театр Сергея Довлатова .....	287
Державин в XX веке .....	307
Россия и Запад .....	323
ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О СЕБЕ САМОМ .....	339
Именной указатель .....	353

*Серман Илья Захарович*

## **СВОБОДНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ**

Воспоминания, статьи

Дизайнер обложки

*А. Рыбаков*

Редактор

*М. Серман*

Корректор

*О. Семченко*

Компьютерная верстка

*С. Пчелинцев*

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции

ОК-005-93, том 2;

953000 — книги, брошюры

### **ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»**

Адрес издательства:

129626, Москва,

абонентский ящик 55

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)

Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60×90/16

Бумага офсетная № 1

Печ. л. 23. Тираж 1500. Заказ №

Отпечатано в ОАО «Издательско-полиграфический комплекс

“Ульяновский Дом печати”»

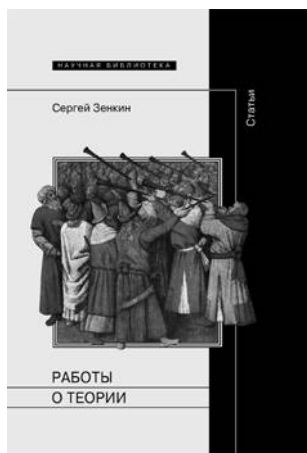
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

Издательство  
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ  
2012 г.

Серия «Научная библиотека»

Сергей Зенкин  
РАБОТЫ О ТЕОРИИ

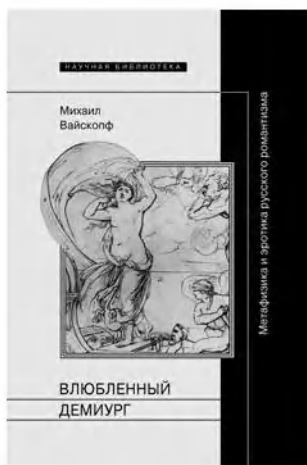
Книга филолога и историка идей Сергея Зенкина включает статьи, где анализируются, сопоставляются между собой и разрабатываются далее теоретические открытия гуманитарной мысли XX века. Сравнивая методы и концепции различных гуманитарных наук, автор исследует такие вопросы, как соотношение слова и поступка, текста и социального института, языкового знака и образа. В центре его внимания достижения французских и русских ученых — русской формальной школы в литературоведении, Московско-Тартуской семиотической школы, французского структурализма; подробно разбираются идеи Ролана Барта, Михаила Бахтина, Вальтера Беньямина, Пьера Бурдьё, Карло Гинзбурга, Альгирдаса Греймаса, Юрия Лотмана, Поля Рикёра, Майкла Риффатера, Виктора Шкловского и многих других. Автор убежден, что углубленное вчитывание в тексты великих предшественников способно дать новые импульсы к развитию теории гуманитарных наук.



Издательство  
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ  
2012 г.

Серия «Научная библиотека»

Михаил Вайскопф  
ВЛЮБЛЕННЫЙ ДЕМИУРГ:  
МЕТАФИЗИКА И ЭРОТИКА РУССКОГО РОМАНТИЗМА



Новая книга известного израильского филолога Михаила Вайскопфа посвящена религиозно-метафизическим исканиям русского романтизма, которые нашли выражение в его любовной лирике и трактовке эротических тем. Эта проблематика связывается в исследовании не только с различными западными влияниями, но и с российской духовной традицией, коренящейся в восточном христианстве. Русский романтизм во всем его объеме рассматривается здесь как единый корпус сочинений, связанных единством центрального сюжета. В монографии используется колоссальный материал, большая часть которого в научный обиход введена впервые. Книга М. Вайскопфа радикально меняет сложившиеся представления о природе русского романтизма и его роли в истории нашей культуры.

Книги и журналы  
«Нового литературного обозрения»

можно приобрести в интернет-магазине издательства [www.nlobooks.mags.ru](http://www.nlobooks.mags.ru)  
и в следующих книжных магазинах:

в МОСКВЕ:

- «Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6, (495) 924-46-80
- Галерея книги «Нина» — ул. Бахрушина, 28, (495) 959-20-94
- «Гараж» — ул. Образцова, 19-А (магазин в центре современной культуры «Гараж»), (495) 645-05-21
- Книготорговая компания «Берроунз» — (495) 971-47-92
- «Книги в Билингве» — Кривоколенный пер., 10, стр. 5, (495) 623-66-83
- «Культ-парк» — Крымский вал, 10 (магазин в ЦДХ)
- «Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 28, (499) 238-50-01, (495) 780-33-70
- «Москва» — ул. Тверская, 8, (495) 629-64-83, (495) 797-87-17
- «Московский Дом Книги» — ул. Новый Арбат, 8, (495) 789-35-91
- «Мир Кино» — ул. Маросейка, 8, (495) 628-51-45
- «Новое Искусство» — Цветной бульвар, 3, (495) 625-44-85
- «Проект ОГИ» — Потаповский пер., 8/12, стр. 2, (495) 627-56-09
- «Старый свет» — Тверской бульвар, 25 (книжная лавка при Литинституте, вход с М. Бронной), (495) 202-86-08
- «У Кентавра» — ул. Чайнова, д.15 (магазин в РГГУ), (495) 250-65-46
- «Фаланстер» — Малый Гнездниковский пер., 12/27, (495) 629-88-21
- «Фаланстер» (На Винзаводе) — 4-й Сыромятницкий пр., 1, стр. 6 (территория ЦСИ Винзавод), (495) 926-30-42
- «Циолковский» — Новая пл., 3/4, подъезд 7Д (в здании Политехнического Музея), (495) 628-64-42, 628-62-48
- «Dodo Magic Bookroom» — Рождественский бульвар, 10/7, (495) 628-67-38
- «Jabberwocky Magic Bookroom» — ул. Покровка, 47/24 (в здании Центрального дома предпринимателя), (495) 917-59-44
- Книжные лавки издательства «РОССПЭН»:
  - Киоск № 1 в здании Института истории РАН — ул. Дм. Ульянова, 19, (499) 126-94-18
  - «Книжная лавка историка» в РГАСПИ — Б. Дмитровка, 15, (495) 694-50-07
  - «Книжная лавка обществоведа» в ИНИОН РАН — Нахимовский пр., 51/21, (499) 120-30-81
- Киоск в кафе «АртАкадемия» — Берсеневская набережная, 6, стр. 1
- Книжный магазин в кафе «МАРТ» — ул. Петровка, 25 (здание Московского музея современного искусства)

в САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:

- На складе нашего издательства — Лиговский пр., 27/7, (812) 275-05-21
- «Академическая литература» — Менделеевская линия, 5 (в здании Истфака СПбГУ), (812) 328-96-91
- «Академкнига» — Литейный пр., 57, (812) 230-13-28
- «Борхес» — Невский пр., 32-34 (дворик у Римско-католического собора Святой Екатерины), (921) 655-64-04
- «Буквально» — ул. Малая Садовая, 1, (812) 315-42-10
- Галерея «Новый музей современного искусства» — 6-я линия ВО, 29, (812) 323-50-90
- Киоск в Библиотеке Академии наук — ВО, Биржевая линия, 1
- Киоск в Доме Кино — Караванная ул., 12 (3 этаж)
- «Классное чтение» — 6-я линия ВО, 15, (812) 328-62-13
- «Книги и Кофе» — наб. Макарова, 10 (кафе-клуб при Центре современной литературы и искусства), (812) 328-67-08
- «КнигиПодарки» — ул. Колокольная, 10, (812) 715-33-07
- «Книжная лавка» — в фойе Академии Художеств, Университетская наб., 17
- «Книжный Окоп» — Тучков пер., д.11/5 (вход в арке), (812) 323-85-84
- «Книжный салон» — Университетская наб., 11 (в фойе филологического факультета СПбГУ), (812) 328-95-11
- Книжные салоны при Российской национальной библиотеке — Садовая ул., 20; Московский пр., 165, (812) 310-44-87
- Книжный магазин-клуб «Квилт» — Каменноостровский пр., 13, (812) 232-33-07
- «Подписные издания» — Литейный пр., 57, (812) 273-50-53
- «Порядок слов» — Наб. реки Фонтанки, 15 (812) 310-50-36
- «Проектор» — Лиговский пр., 74 (Лофт-проект «Этажи», 4 этаж), (911) 935-27-31
- «Ретро» — Стенд № 24 (1 этаж) на книжной ярмарке в ДК Крупской, пр. Обуховской обороны, 105
- «Санкт-Петербургский Дом Книги» (Дом Зингера) — Невский пр., 28, (812) 448-23-57
- «Университетская лавка» — 7 линия ВО, 38 (во дворе), (812) 325-15-43
- «Фонотека» — ул. Марата, 28, (812) 712-30-13
- Bookstore «Все свободны» — Волынский пер., 4 или наб. Мойки, 28 (второй двор, код 489), (911) 977-40-47

в ЕКАТЕРИНБУРГЕ:

- «Дом книги» — ул. Антона Валека, 12, (343) 253-50-10

в КРАСНОЯРСКЕ:

- «Русское слово» — ул. Ленина, 28, (3912) 27-13-60

в НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ:

- «Дирижабль» — ул. Б. Покровская, 46, (8312) 31-64-71

в НОВОСИБИРСКЕ:

- Литературный магазин «КапиталЪ» — ул. Горького, 78, (383) 223-69-73
- Магазин «ВООК-LOOK» — Красный пр., 29/1, 2 этаж, (383) 362-18-24;  
— Ильича, 6 (у фонтана), (383) 217-44-30

в ПЕРМИ:

- «Пиотровский» — ул. Луначарского, 51а, (342) 243-03-51

в ЯРОСЛАВЛЕ:

- Книжная лавка гуманитарной литературы — ул. Свердлова, 9,  
(4852) 72-57-96

в МИНСКЕ:

- ИП Людоговский Александр Сергеевич — ул. Козлова, 3
- ООО «МЕТ» — ул. Киселева, 20, 1 этаж, +375 (17) 284-36-21

в СТОКГОЛЬМЕ:

- Русский книжный магазин «INTERBOK» — Hantverkargatan, 32,  
Stockholm, 08-651-1147

в ХЕЛЬСИНКИ:

- «Ruslania Books Oy» — Bulevardi, 7, 00120, Helsinki, Finland,  
+358 9 272-70-70

в КИЕВЕ:

- ООО «АВР» — +38 (044) 273-64-07
- Книжный рынок «Петровка» — ул. Вербовая, 23, Павел Швед,  
+38 (068) 358-00-84
- Книжный интернет-магазин «Лавка Бабуин» (<http://lavkababuin.com/>) —  
ул. Верхний Вал, 40 (оф. 7, код #423), +38 (044) 537-22-43;  
+38 (050) 444-84-02
- Интернет-магазин «Librabook» (<http://www.librabook.com.ua/>) (044) 383-20-95;  
(093) 204-33-66; icq 570-251-870, [info@librabook.com.ua](mailto:info@librabook.com.ua)



ИЗДАТЕЛЬСТВО



## Новое Литературное Обозрение

Интернет-магазин [www.nlobooks.ru](http://www.nlobooks.ru)

Возможность купить книги НЛО по ценам издательства, которые значительно ниже цен в книжных магазинах

Доставка в любой регион России

### **Специальные сервисы для покупателей интернет-магазина:**

#### **Раздел «Раритеты»**

Возможность оформить заказ на редкие книги нашего издательства, тираж которых почти распродан.

#### **Раздел «Print on demand»**

Возможность купить книги «НЛО», которые уже давно стали библиографической редкостью.

Мы специально издадим эти книги для Вас по уникальной технологии «Print on Demand», которая позволяет напечатать любую книгу тиражом всего в 1 экземпляр.

#### **Раздел «Специальные предложения»**

Возможность купить отдельные книги издательства со значительными скидками.