

**П
Р
О
Ш
Л
О
Е**

Прошлое как сюжет

**Материалы международной
научной конференции**

**К
А
К**

**С
Ю
Ж
Е
Т**



Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Тверской государственный университет»
Филологический факультет
ТвРООООО — Общество «Знание» России
Тверской союз литераторов

Прошлое как сюжет

Материалы международной научной конференции



Тверь 2012

УДК 821.161.1(082)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я434

Редакционная коллегия: С. А. Васильева,
М. Л. Логунов,
А. Ю. Сорочан (отв. редактор),
Г. А. Толстихина

Прошлое как сюжет: Материалы международной научной конференции / Отв. ред. А. Ю. Сорочан. – Тверь: ТвГУ, 2012. – 274 с.

В сборнике представлены доклады и сообщения участников международной научной конференции «Прошлое как сюжет», прошедшей в Твери 5-7 апреля 2012 года. Исследователи рассматривают разные формы художественного представления минувшего в литературе, журналистике, мемуарах и фольклоре.

Издание осуществлено при поддержке
Тверского государственного университета

© Авторы статей, 2011

Содержание

Проект времени: о методологии исследований.....	5
I. Образы прошлого: юбилейные сюжеты.....	13
В.А. Кошелев (Новгород Великий) Прошлое как настоящее: историческая драма А. Н. Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук».....	15
С.Н. Пяткин (Арзамас) Мемуарная литература о Пушкине и прозаические сюжеты Б.А. Садовского	31
Ю.М. Никишов (Тверь) «Гроза двенадцатого года» в «Евгении Онегине»	41
А.А. Кунарев (Москва) О пользе станционных трактиров (из комментариев к «Евгению Онегину»).....	52
А. Ю. Сорочан (Тверь) Наше светлое криминальное прошлое (1812 год в русском уголовном романе).....	64
II. Прошлое как Иное: проблемы репрезентации.....	71
П.С. Громова (Тверь) Формы репрезентации истории в ранней прозе А.К. Толстого	74
Е. В. Никольский (Москва) Роман Всеволода Соловьева «Царское посольство»: опыт контаминации исторической и юмористической прозы	80
С.А. Васильева (Тверь) Идеальный правитель в исторических хрониках Вс. Соловьева	89
Б. Ф. Колымагин (Москва) Проблема отцов и детей и история советского прошлого	97
Е. А. Балашова (Калуга) «Своя версия прошлого» в современной идиллии	103
А.Р. Назарьян (Самарканд, Узбекистан) Мир сновидений в прозе Эрнеста Хемингуэя	110
София Филоненко (Бердянск, Украина) История, страсть, приключение формула средневекового любовно- исторического романа в украинской массовой литературе.....	115
III. Факты и вымыслы: образ истории в литературе и искусстве.....	125
С. В. Денисенко (Санкт-Петербург) «Борис Годунов»: Карамзин – Пушкин – Мусоргский	127
И. Л. Багратион–Мухранели (Москва) Рецепция образа царицы Тамары в творчестве Лермонтова. История и легенда.....	137
С. М. Ляпина (Елец)	

Портрет царевны Софьи в романе Вс.С. Соловьева «Царь-девица»: к проблеме соотношения исторических фактов и вымысла в художественном произведении	148
Н.И. Ищук-Фадеева (Тверь)	
Дело А. Сухово-Кобылина в жизни и творчестве	154
В.Л. Гайдук (Москва)	
Историческая основа пьесы Р.М. Акульшина «Окно в деревню»	165
Р.Г. Назарьян (Самарканд, Узбекистан)	
Эпизод из истории Туркестанской публичной библиотеки глазами мемуаристов	169
Г.С. Василькова (Даугавпилс, Латвия)	
Революция как азартная игра: новелла Б. Житкова «Орлянка»	173
III. Воссоздание сюжетов: трансформации прошлого	183
У.С. Кузнецова (Череповец)	
Марья Каспаровна Рейхель как представительница «замечательного десятилетия» (на материале «Отрывков из воспоминаний о А.И. Герцене» М.К. Рейхель)	185
А.В. Кошелев (Великий Новгород)	
Секретный рапорт новгородского полицмейстера М.И. Ланге о русской периодической печати 1860-х гг.	192
Я. В. Крутова (Ярославль)	
Образ петербургского театра 1870-х годов в восприятии провинциальной актрисы (по мемуарам М.Г. Савиной «Горести и скитания»)	204
Н.И. Рублёва (Вологда)	
«Злобный бес убийства» (образ русской революции в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда»)	212
В. Б. Белукова (Москва)	
Знаковые события истории в поэме А. Гессена «Горькие травы»	219
И.В. Мотеюнайте (Псков)	
История как сюжет романа-хроники С.Н. Дурылина «Колокола»	230
Л.И. Щелокова (Москва)	
О художественной образности в публицистике Л.М. Леонова (1941-1945 гг.)	240
И.А. Каргашин (Калуга)	
«Прошлое» как сюжетообразующее начало в лирической прозе Юрия Казакова	247
Д.Х. Хамраев (Самарканд, Узбекистан)	
Прошлое, обращенное к будущему	255
И.В. Миронова (Тверь)	
Легенды о тверских привидениях	260
А.А. Петров (Тверь)	
«Раньше были времена, а теперь мгновения...»: прошлое и настоящее в частушке	267

Проект времени: о методологии исследований

В этот сборник включены статьи, посвященные самым разным текстам и выполненные в самых разных жанрах – есть и обращения к классике, и анализ текстов забытых авторов, и вольные рассуждения, и строгие комментарии. Однако тема, которой была посвящена одноименная конференция, развивается на страницах данной книги. Осмысление художественных воплощений минувшего имеет долгую и сложную историю; думается, наши исследования помогают представить основные подходы к теме. Работы, представленные далее, самодостаточны и могут рассматриваться независимо, однако на следующих страницах мне хотелось бы определить общее направление исследовательских поисков. И начать можно – с давнего прошлого...

Еще в 1839 году в журнале «Отечественные записки» появилась статья Н. Ястребцова «Что такое роман». Открывалась она характерной декларацией: «Нынче век исторический – был; теперь он романический или романский»¹. И в этой работе довольно решительно ставился вопрос о литературе и истории, о том, где кончается вторая и начинается первая. Да полно – неужели к концу 1830-х годов история исчерпала себя? И роман заменил историю, «занявшись человеком, а не людьми»²? Почему «эстетическое» изображение оказалось важнее «документального»? И правомерны ли подобные вопросы?

Разумеется, анализ литературного процесса приводит нас к постижению любопытных закономерностей; в какой-то момент литература будто прикинулась историей. Но исследователю необходимо понять причины этого – тогда появится и более точное понимание синтеза «истории и поэзии». В какой-то степени эта книга – попытка ответить на вопросы, поставленные Ястребцовым, на материале изящной словесности, мемуаристики, публицистики и фольклора, в первую очередь XIX и XX столетий.

Подступая к проблеме осмысления художественной литературой исторического прошлого, мы неизбежно выстраиваем систему ценностных ориентиров. И культура XIX века предлагает разные, подчас взаимоисключающие ответы. Что важнее – индивид или социум, судьба народа или процветание одной семьи, минута славы или века благоденствия? Вопросы только кажутся риторическими – мы увидим, что от ответов на них зависит видение истории и собственно осмысление связи времен. Вот один вариант: «Историческое челове-

¹ Отечественные записки. 1839. Т. 5. Отд. 2. С. 75.

² Там же. С. 78.

чество меньше одного человека: человек, переступив чрез здешний мир, шагает в вечность; историческое человечество не может переступить здешнего мира. Человечество для истории есть соединение людей в общество. Кроме жизни общества, история ничего не знает, т. е. все прочее для нее только средство, а не цель. Предрассудок думать, что история есть наука нравственная. Нравственность есть принадлежность человека в особенности. Души человеческой не касается история, – это дело философии...»

Конечно, «роман есть эстетическое изображение жизни между людьми», и появление этого жанра в русской литературе сделало возможным целостное осмысление этой жизни. То, что оказывается «вне романа» (неважно – «выше» или «ниже»), становится случайным и лишенным эстетической значимости (аналогии). Таким образом, пространство истории и пространство романа четко разграничены; подобное же разграничение сохраняется, если мы начнем рассуждать о пространстве литературы: «История живет в действительном, роман в возможном». Но следом возникает и иное ограничение: «Безобразие, как и красота, принадлежит к изящному; нелепое изящному противоположно»¹. И все элементы фантастики, юмора, абсурда оказываются выключены из пределов эстетического; а ведь в истории абсурдного и смешного очень много... Такие репрезентационные установки очень легко довести до крайности; придется определять, «сколько может быть исторического в романе» и возможна ли «чистая фантазия». Впрочем, довольно о вопросах... Попробуем представить, какие варианты ответа на вопрос о литературе и истории может предложить современная гуманитарная наука. Ибо именно от этого зависит выбор дальнейшего пути анализа.

Развитие социальной антропологии как направления литературоведческих исследований требует как можно более широкого контекста освоения литературного процесса. При этом особое значение приобретают исторические жанры, на материале которых с особой очевидностью раскрываются закономерности новых элементов художественного мышления, проникновение исторических и философских концепций в художественную литературу, специфические аспекты эстетизации истории. И для решения этих проблем необходимо освоение всего «репертуара» русской прозы, поэзии, драматургии... Ведь взаимоотношения литературы и истории всегда драматичны. Трансформация исторических фактов, историософских построений, изменение той роли, которую они играют в художественных текстах,

¹ Отечественные записки. 1839. Т. 5. Отд. 2. С. 78, 80.

крайне значимы для литературного процесса. Иногда это воздействие проявляется опосредованно, но чаще – ярко и выразительно.

Так происходило в русской литературе, где драматизм истории осваивался в самых разных формах. Сначала возник интерес к ярким, «вершинным» моментам прошлого, потом начались попытки художественного освоения исторических законов, ухода от научных принципов, потом настал черед психологического анализа характеров и философских закономерностей истории. На этом пути мы сталкиваемся с множеством удачных и неудачных экспериментов, прижившихся и неприжившихся жанров, с целым рядом заслуженно и незаслуженно забытых авторов. И проблема освоения всех аспектов национальной и мировой истории в литературе может быть формализована и рассмотрена на очень широком материале.

Целью нашей совместной работы является последовательное рассмотрение разных форм проникновения истории в литературу, осмысление того, как меняется положение истории в системе художественных ценностей, анализ основных эстетических систем описания исторического прошлого. Возможны разные подходы к решению этих проблем. Структурный анализ как будто весьма притягателен – ведь отношения истории и литературы легко схематизируются. Однако структурализм предполагает использование культуры как материала, а не объекта исследования, что особенно очевидно в столкновении с историческими материалами: «Культура не просто задавала определенные типы и нормы поведения, она также предлагала структурные механизмы и организационные принципы, которые можно было бы приложить к организации личности. И напротив, принципы организации личности стали частью культурного наследия»¹. Описание переработки «культурных кодов» составляет основу работ, в которых описана трансформация истории. В книге И. Паперно, например, анализ «закономерностей» приводит к созданию стройной картины развития литературы, не нуждающейся в «прошлом»: «...для людей 30-40х гг. путь к пониманию внутренней жизни шел через философию»², т.е. через построение общих закономерностей. «Реализм» 60-х – другая сторона того же построения, только закономерности, к которым обращается литература, становятся более приземленными, «алгебраическими», но оттого не менее отвлеченными.

¹ Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский - человек эпохи реализма [Авториз. пер. с англ. Т.Я. Казавчинской]. Москва: Новое литературное обозрение, 1996. С. 48

² Там же. С. 39.

Оборотная сторона такого подхода – вторичность категории времени¹. В работе Ю. М. Лотмана «О метаязыке типологических описаний культуры» выделяется две категории культурных текстов. Одна – статическая, «включающая пространственную структуру, аксиологическую систему некоторых персонажей. Другая – подвижная; в нее входят лица активные, творческие, «передвигающиеся по культурному пространству»². «Герои, имеющие путь»³, предпочтительны, а событием становится всякое пересечение героем границы. Впрочем, далее аналогии переходят в пространственную сферу и утрачивается наиболее важное для нас распределение статичных и динамичных элементов изображения времени в художественном тексте (по сути, речь может идти о чередности «мгновений» или о едином «потоке»). Деление верное, но принцип его никак не связан с историей, кроме того, эстетический аспект, по существу, игнорируется.

Такое же игнорирование «литературной» специфики изображения прошлого чаще всего становится результатом социологического анализа явлений, объединяющих историю и литературу. Количественный подход как будто позволяет создать объективную картину и дает возможность охватить безграничный, по сути, жанровый материал. Социологический метод изучения жанровых текстов основан на исторических моделях. Рассматривая литературный журнал как аналог салона, чтение в провинции как аналог общения, исследователи приходят к очень серьезным выводам о трансформациях интереса к истории и его текстуальным выражениям. При этом вновь не учитывается специфика литературного мировосприятия, рассматривается «усредненный» вариант: ведь «прогрессивные» сочинения более популярны, чем «великолепные», а вследствие этого характеристика отношений истории и литературы приводит к явственному приоритету первой: «На протяжении второй половины XIX в. популярность приобретали, как правило, книги, посвященные актуальным идеологическим вопросам (нередко — исторические романы, но они были тесно связаны с идейными исканиями современности)»⁴.

Нарратология предлагает также весьма продуктивные модели исследования текста о прошлом: «В наши дни нет ничего революционного в идее писания истории как конструкции нарративов, основанной на предпочтениях, идеях и концепциях писателя и, следова-

¹ См. об этом: *Егоров Б.Ф.* Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. Москва: Новое литературное обозрение, 1999. С. 190-195.

² Там же. С. 141.

³ Семиотика. Т. 4. М., 1969. С. 464.

⁴ *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту. М.:МПИ, 1991. С. 76.

тельно, на ценностях и идеях, которые он разделяет с группой или обществом, к которому принадлежит»¹. Подобное описание позволяет, например, в работе К. Парппеи преодолеть исходное противоречие между «реальным содержанием» и художественным произведением. При обращении к текстам определенных эпох мы практически не находим содержательного материала для конструирования хоть какого-нибудь образа (как в случае Валаамского монастыря – «древнейшего места, лишённого истории»). Гуманитарная наука в наши дни располагает богатейшим инструментарием, позволяющим охарактеризовать «писание прошлого»: здесь и *lieu de mémoire*, и культурная память, и мифоистория. Конечно, эти концепции весьма интересны, но здесь не место их обсуждать. Отметим только, что изучение нарративов позволяет полностью отгородиться от материала – собственно от событий. Естественно, гуманитарий, исследуя описания прошлого, уделяет внимание и проблеме границ, и вопросам национальной идентичности, и это нисколько не вредит целостности исследования. Начав с «исторических конструкций», можно объяснить их происхождение и осуществить соотнесение любого «популярного образа» с политической, идеологической и культурной атмосферой эпохи. При этом останется литература, а вот история... Путь изучения исторических жанров подчас напоминает движение по тонкой грани – и утратить «нить Ариадны» достаточно легко.

Следует, впрочем, отметить, что изучение закономерностей литературной эволюции подводило самых разных авторов к созданию концепций, логически включавших и жанровые номинации. Так, в работе В. В. Сиповского «Русский исторический роман» уже содержится вывод: «Русский роман от героического, постепенно снижаясь, эволюционирует чрез историко-бытовой к бытовому»². Эволюция романа и эволюция устного эпоса в данном случае уравниваются. Формулировка общих законов литературного развития включает момент «осознания прошлого».

Но все это подводит к другому интригующему вопросу: есть ли принципиальная эстетическая разница между «прошлым» и «настоящим»? В чем она состоит? Вот, к примеру, применительно к творчеству Гоголя: «Как прошлое разграничивается с настоящим, принципиально неясно, очевидно только то, что оно — это часть жизни, которая уже прожита героями или их отцами и дедами и которую они

¹ *Parppei K.* “The oldest one in Russia” : the formation of the historiographical image of Valaam Monastery. Leiden; Boston: Brill, 2011. P. 269.

² *Сиповский В.В.* Русский исторический роман // Статьи по славянской филологии и русской словесности. Л.: АН СССР, 1928. С. 68:

без устали вспоминают, притом в самых разных ракурсах...»¹ Хорошо – Гоголь... У него все не так, как у других авторов... Может, лицо загадочное исключение? Или – правило? Ответ можно дать, отказавшись от анализа отдельных авторов или «рядов», попытавшись увидеть некие решения в самом литературном движении. От разговора о художественном воплощении прошлого остается лишь один шаг до выработки общих законов репрезентации в литературе.

Новейшие обсуждения «теории репрезентаций» дали очень интересные результаты, но усложнение терминологического аппарата сыграло и отрицательную роль, что было отмечено и самими исследователями, обнаружившими, что в историческом дискурсе новомодная теория желаемых результатов не дает: «Аккуратность тартуской модели, в которой репрезентации и воплощения (enactments) соответствуют единому плану, предполагает стройность и стабильность, придающие русской истории подозрительно вневременной колорит»². Наше же исследование репрезентаций как раз связано со временем, и потому возвращение к философской традиции в трактовке термина более чем оправданно: «**Репрезентация** — многозначное понятие <...> Наиболее общее определение может быть зафиксировано как “представление одного в другом и посредством другого” <...> Феномен репрезентации изначально задается как “запаздывающий” или вторичный относительно присутствия — презентации, то есть репрезентация возникает в силу отсутствия (в момент репрезентирования) объекта, который она репрезентует»³. Именно это значение позволяет нам рассматривать «вторичные проявления» – тексты, в которых фиксируется не самый объект (история), а представление о нем. И мы рассматриваем далее художественные или публицистические произведения, а не научные сочинения, презентующие историю. Термин оказывается исключительно важен для понимания отношений литературы и истории в русской культуре XIX в.

История открывается постепенно, и в разных формах и в системе эстетических ценностей она далеко не сразу занимает значительное место. Можно подыскать красивую формулу – например, «важно не вживание, но переживание». Но интереснее обратиться к постижению истории как Иного, прошлого, отличающегося от настоящего, к причинам этих различий, к художественному «представлению» одного (истории) в другом (современности). Первоначально репрезентация истории становится лишь средством, пока необходимость истории не

¹ Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. М.: Алетейя, 2010.

² Энгельштейн Лора. Повсюду «культура» // Новая Русская Книга. 2001. № 3-4.

³ Новейший философский словарь. Мн., 2001. С. 826.

осознается литературой. Именно осмысление различных целевых установок и методик их художественной реализации и составляет существо нашей работы, итогом которой становится понимание того, как постепенно менялась роль истории в литературе и как структурировались и эволюционировали репрезентационные практики.

Казалось бы, функциональная классификация форм репрезентации истории не может прибавить к нашему знанию о литературном процессе ничего существенно нового. Уже было предложено немало категорий, претендовавших на всестороннее освещение эстетического аспекта взаимосвязи литературы и истории. Репрезентационные практики остаются эмпирическим материалом, а ведь есть самые разные методы работы, обеспечивающие, казалось бы, более глубокое постижение закономерностей художественной истории. Но, рассматривая все эти закономерности, мы обнаруживаем своего рода «мертвую зону». Литература XIX в. вплотную подходит к художественному освоению отечественной истории; возникают особые жанры, актуализируется историческая проблематика, усиливается интерес к «связи времен». Но какой инструментарий предлагает наука для осмысления этого материала?

Уже первые критики исторических произведений столкнулись с использованием в тексте исторических фактов и документов – и полемика о литературе превратилась в полемику о верности истории. Уравнение литературного текста с историческим документом решительным образом отменяло специфику художественного произведения – и эту ограниченность вынуждены были признать сами критики: «Это не роман, не история, а рассказ о жизни <...> чувство после прочтения всей книги остается какое-то неполное, впечатления как-то слишком мимолетны. Менее системы, более безотчетной поэзии; менее работы головою, более думы сердцем – вот чего бы мы потребовали от плана, от исполнения, даже от самого слога...»¹

В литературной аксиологии историческая составляющая после многих трансформаций занимает очень высокое место; художественное видение связи времен становится неизбежным в «квазиисторических» произведениях² – место истории занимает литература, таящая преклонение перед опытом истории – опытом обретения вечных ценностей. И литература XIX и XX вв. позволяет в полной мере оценить сложность художественного описания исторических коллизий. Ито-

¹ [Рец.:] *Полевой К.* Михаил Васильевич Ломоносов // Библиотека для чтения. 1836. Т. 16. С. 172.

² См. об этом, напр.: *Сорочан А.Ю.* Квазиисторический роман в русской литературе XIX века. Д.Л. Мордовцев. Тверь: Марина, 2007.

гом долгого пути становится признание эстетической составляющей истории и утверждение системы квазиисторических ценностей в литературе.

В рамках конференции, по итогам которой издан этот сборник, все вышеназванные направления исследований «проекта времени»¹ получили вполне определенное развитие. Наряду с докладами, связанными с проблемами репрезентации, звучали и иные: были выступления, посвященные соотношению истории и вымысла, а также различным формам «актуализации» опыта прошлого в литературе. Редакционная коллегия сборника сохранила эту структуру, намеченную уже в процессе подготовки к конференции; хотя в книгу вошли и работы, посвященные зарубежной литературе, и статьи, посвященные различным издательским проектам. Однако показался необходимым и еще один раздел... Ведь юбилейные даты, как правило, ведут к формированию особой системы ценностей; может показаться, что самая оптика восприятия прошлого меняется, когда настает «год (день, час) X», когда необходимо «чувствовать» и «отмечать». Потому в 2012 году, объявленном годом Истории, вполне логично порассуждать о художественном переосмыслении событий 1612 и 1812 годов. В Тверской области наша конференция стала, по существу, первым заметным мероприятием, посвященным году Истории; с «юбилейных сюжетов» она и началась...

Для историков литературы проблема времени всегда актуальна; общие направления определены, и потому в дальнейшем мы можем обращаться и к «настоящему», и к «будущему», и снова к «прошлому»; кафедра истории русской литературы Тверского государственного университета, на которой сложился коллектив, заинтересованный в этих исследованиях, планирует продолжение работы.

«История входит в литературный текст, как в человеческую память, фильтруясь через многоуровневые механизмы отбора, забывания и диалога»², – писал А. Эткинд. Этапы этого вхождения и принципы «фильтрации» представлены вашему вниманию – в нескольких из возможных вариантов... И как знать, быть может, за этим опытом последуют другие, и вскоре пустое пространство между Литературой и Историей обретет своих картографов.

Александр Сорочан

¹ См.: Судьба европейского проекта времени / Под ред. О.К. Румянцева. М.: Прогресс-Традиция, 2009.

² Эткинд А. Толкование путешествий. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 448.

I. Образы прошлого:
юбилейные сюжеты

В.А. Кошелев (Новгород Великий)

**Прошлое как настоящее: историческая драма
А. Н. Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук»**

В начале 1862 г. И.С. Тургенев, живший в Париже и ожидавший выхода в свет своего нового романа «Отцы и дети», буквально «бомбардирует» петербургских приятелей просьбами поскорее прислать ему новую, только что напечатанную в «Современнике» хронику А.Н. Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук». Почему-то именно эта драматическая хроника наиболее остро его заинтересовала и даже обеспокоила. «Чрезвычайно меня интересует “Минин” Островского, – пишет он Ф.М. Достоевскому еще до выхода хроники (26 декабря/ 7 января), – пожалуйста, сообщите мне Ваше впечатление. Новая, смелая попытка! Дай бог, чтобы она увенчалась успехом! Но если даже и будет неудача, я все-таки уверен, что *неудача* Островского может быть интереснее *удачи* многих других»¹. В журнале Достоевских «Время» (1861 № 9) появилась предыдущая пьеса Островского «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)» – поэтому Тургенев и интересуется новой хроникой драматурга прежде всего у Достоевского. Ту же просьбу он повторяет в тот же день в письме к А.А. Фету: «Узнал я через Достоевского, что Островский привез в Петербург оконченную драму в стихах «Минин». Удивился и взволновался и думаю, что это, может быть, выйдет нечто великое — во всяком случае замечательное»².

Островский работал над этим сочинением необычно долго: больше пяти лет. Он обещал «Минина» Некрасову еще летом 1856 г. (XIV, 53)³, повторял свое обещание осенью 1857 г. (XIV, 66) и в январе 1858 г. (XIV, 68)... В разное время хроника была обещана еще «Русской Беседе» (XIV, 53), потом «Русскому Слову» (XIV, 74).

«Минин» был первым опытом Островского в создании «пьесы первого разряда», то есть *исторической пьесы в стихах*, особенно це-

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 4. М.-Л., 1962. С. 320.

² Там же. С. 321.

³ Сочинения и письма Островского цит. по изд.: Островский А.Н. Полн. собр. соч. Т. 1-16. М., 1949-1953. Ссылки даются в тексте после приведенной цитаты (с сокращением ПСС).

нимой театральной руководством (в отличие от сочинений «второго разряда» – пьес на современную тематику – XII, 328). Хроника ожидалась с особенным интересом: она знаменовала переход талантливого драматурга в новое качество. В письмах своих Островский настаивал, что сведения о новой пьесе он сообщает «*по секрету*» (XIV, 74) – что, как водится, усиливало интерес к новому замыслу драматурга в околосредствительных кругах, особенно равнодушных к «секретам». Но что могло быть «*секретного*» в этом замысле?

«Минина» Тургенев получил только к концу февраля (от Н.В. Щербаня), разом прочел – и успокоился: «Не знаю, какое на тебя он произведет впечатление – пишет он В.П. Боткину (26 февраля / 10 марта), — а мне он показался бессильной и вялой вещью, написанной превосходнейшим языком <...> но драмы нет и помина, характеры не живые и вообще от всего “Минина” веет чем-то Карамзинисто-Загоскиноватым. Я могу ошибаться — но не того ожидал я от Островского. Что-то пухлое без мышц и крови»¹. Подобная же оценка – в письме к Достоевскому от 2 (14) марта: «На днях я прочел “Минина” — и говоря по совести — остался холоден. Стихи удивительные, язык прекрасный — но где жизнь, разнообразие и движение *каждого* характера, где драма, где История, наконец? Я совсем другого ожидал от Островского...»².

Не забудем: хроника Островского появилась в «Современнике» (с которым год назад Тургенев скандально порвал отношения) тогда же, когда (во втором номере «Русского вестника») явился роман самого Тургенева «Отцы и дети». «Минина» могли воспринять «соперником» тургеневскому роману: дело заключалось в фигуре того *героя*, которого предложил русский драматург в демократическом русском журнале в разгар накаленной общественной ситуации. Тургенев вывел на суд публики *Базарова* – Островский *Минина* – нового *героя*, принципиально отличного от тургеневского «нигилиста».

Творческая задача Островского осложнялась тем, что сюжет действительно был «*чем-то Карамзинисто-Загоскиноватым*» и имел давнюю «официально-сервильную» традицию: на этом пути потрудились многие: Михаил Крюковский (трагедия «Пожарский»), Сергей Ширинский-Шахматов (поэма «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия»), Нестор Кукольник (официально одобренная драма «Рука Всевышнего Отечество спасла») и т. д. Но Островский (а

¹ Тургенев И.С. Письма. Т. 4. М.-Л., 1962. С. 345.

² Там же. С. 348.

он, как и Кукольник, удостоился за свою хронику бриллиантового перстня от императора) ставил как будто иные задачи.

Эпоха реформ, когда Островский – в самом «демократическом» журнале – представил, наконец, «Минина», требовала развернуть сложнейший идеологический эпизод русской смуты совсем иначе, чем в официальных источниках. Островский решал труднейшую идеологическую проблему: переосмыслить и представить в ином «повороте» те события русской истории, которые издавна толковались в духе официального мифа.

П.Д. Боборыкин, общавшийся с драматургом во время отделки его хроники, свидетельствовал: «Замысел его нельзя было не найти верным и глубоко реальным. Минин — по его толкованию — *простой человек, без всякого героического налета, без всякой рисовки, тогдашний городской обыватель, с душой и практической сметкой.* В его хронике нижегородский “говядарь” сбивается с этой бытовой почвы, и автор заставляет его произносить монологи в духе народнического либерализма»¹.

Хроника имеет вполне «бытовое» заглавие: «Козьма Захарьич Минин, Сухорук». К известному именованию нижегородского «говядаря» Островский прибавил бытовое «отчество» (незадолго перед тем случайно установленное историком М.П. Погодиным) и даже прозвище (отысканное – впрочем, как говорят, неверно! – П.И. Мельниковым-Печерским). Уже заглавие особенным образом «приземляло» пьесу: на место «руки Всевышнего» становились деяния простого человека.

Речь в ней действительно шла про *обывателя*. В советскую эпоху прославления «строителей коммунизма» слово *обыватель* получило отрицательную коннотацию: «человек, лишенный общественного кругозора, с косными мещанскими взглядами». Иными словами – человек, который думает о самом себе и не желает «колебаться» вместе с «генеральной линией» правящей партии. Но Островский в это понятие не вкладывал никакого негативного смысла – напротив, сам с гордостью считал себя обывателем Москвы и Костромской губернии. Это слово – производное от глагола *обывать* («жить, проживать, обитать») - и означало «житель на месте, всегдашний, водворенный, поселенный прочно» (В.И. Даль). Такого рода *обывателями* оказывается *большинство нормальных людей*, где-либо обитающих – «необывателем» оказывается разве что «люмпен» или «бомж»... А по-

¹ А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 186. Курсив наш.

сколько «обыватель» обитает в каком-то *месте* (будь то Москва, Кострома или деревня Гадюкино), то он поневоле должен следовать правилам, принятым и веками проверенным прежними жителями этого места.

Это ощущение рождает и показательные особенности мировосприятия русского обывателя. Он не отягощен кастовыми предрассудками, не подвержен никакой идеологии, которая неизбежно лишает человека полноты ощущения жизни. Обыватель живет в царстве здравого мышления и объективности. Именно объективность делает его терпимым ко всем проявлениям жизни и законопослушным. Обыватель, мещанин не участвует в революциях. Во время революций он продолжает делать «черновую» работу по созиданию жизни своей семьи. Обыватель в принципе не приемлет «глобальных» идей переустройства мира – ни дворянских, ни теософских, ни марксистских.

Сердиться на обывателя, критиковать или ниспровергать его — это почти то же, что сердиться на природу. В лесу растут грибы, жители (обыватели) эти грибы собирают, солят, а потом едят. Они делали это всегда — и в 1612 году, когда действовал Минин, и в 2012-м, когда избирают нынешних правителей России. Если перед обывателем встает дилемма: собирать грибы или идти на выборы президента, то он берет лукошко и идет собирать грибы. Это может вызвать ненависть политиков, но обывателя мнение политиков интересует значительно меньше грибов: он защищает *природные* интересы личности, семьи, а значит — и России. Он хочет *просто жить*: дышать свежим воздухом, вкусно есть, ухаживать за детьми, пить чай с лимоном и т.д. и т.п. При этом «обыватель», вопреки представлениям из «некалендарного XX века», — не препятствие на пути некоего «прогресса», а сила, не дающая миру с его «прогрессом» сойти с ума. Это великая сила сдерживания и лекарство от глупостей. В конечном счете, именно она была в России основным двигателем разумного эволюционного развития. Все, что мы, вопреки нашей сложной истории, имеем хорошего, разумного и полезного в России — все это по большей части было создано обывателем, его руками, мозгом, терпением и трудолюбием. Все, что делалось дурного, вредного и глупого, — все это делалось вопреки этой линии развития России. И в самую трудную пору — только обыватель способен Россию спасти.

Хроника Островского — о том, как непросто это делается. В ее *первой редакции* — наиболее точной по замыслу — она не очень сценична. Вопреки жанровым ожиданиям, в героической «хронике» нет ни битв, ни острых конфликтов, ни страстей, ни смертей. Между тем,

время ее действия – 8 месяцев (с августа 1611-го до марта 1612 г., времени выхода ополчения из Нижнего Новгорода; причем, сцена знаменитой речи Минина на площади – где-то посередине). В хронике представлен мучительный процесс «пробуждения» обывателя на «земское дело» (кстати, это понятие введено именно Островским в этой хронике: «земская реформа» в России еще не произошла!).

Сам Минин, «земский староста Нижнего посада» – рядовой обыватель: вроде тех купцов, что торгуют в соседних лавках. Он мало похож на Жанну д'Арк (с которой, например, сопоставлял этого героя Николай Полевой). Подвиг национального героя явлен в обстановке не «исторического предания», а *семейной и общественной «обыденности»* Руси начала XVII столетия.

Предметом художественно-исторического исследования Островского становится самый начальный этап знаменитого похода – призыв Минина, его всенародная поддержка и признание Минина «выборным всей Русскою Землею». Собственно, для русских нравов это было исключением: во вступлении к драме Кукольника Минин, оплакивающий Прокопия Ляпунова, констатировал собственное бессилие: «Кто за Козьмой пойдет, / Кто слушаться захочет мещанина?». Островский ставит ту же проблему: каким образом простой нижегородский обыватель, «с душой и практической сметкой» сумел стать не только носителем общерусской патриотической мысли, но и воплотить ее в по-настоящему благородном деянии. Как получилось, что массы русских людей захотели «слушаться» такого же, как они, простого купца? Почему именно он, а не кто другой, стал «выборным человеком от всего Московского Государства» – этот вопрос занимал еще Пушкина¹?

В романе М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» дело создания всенародного ополчения решается единственной «боговдохновенной» речью Козьмы Минина: вышел к нижегородцам некий «человек средних лет, весьма просто одетый и видный собою», призвал купцов и мещан «отдать все золото и серебро, а если мало и сего, продать всё имущество, заложить жен и детей наших» – и все одушевились «высокими чувствами души» и подчинились призыву «гражданина Минина»².

Островский, человек, далекий от романтических порывов и замечательно знающий психологию русского обывателя, понимает, что

¹ См. пушкинское «Примечание о памятнике князю Пожарскому и гражданину Минину»: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 12. М.;Л.: АН СССР, 1949. С. 92.

² *Загоскин М.Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 171-172.

так не бывает: для того, чтобы убедить человека расстаться с нажитым имуществом даже во имя патриотического дела, чтобы пойти на войну за освобождение далекой Москвы, – одной «боговдохновенной» речи недостаточно. Нужно что-то принципиально иное.

В сентябрьской книжке «Русского вестника» появилась весьма содержательная статья П.В. Анненкова «О “Минине” г. Островского и его критиках»¹, где автор, тонкий ценитель и знаток искусства дал чрезвычайно высокую оценку хронике: «Это новое произведение г. Островского есть *первый серьезный опыт русской исторической человеческой драмы* после “Бориса Годунова” Пушкина». Столь высокая оценка сопровождалась большим теоретическим рассуждением о жанре «исторической хроники» в современной драматургии, чрезвычайно любопытном для нашей темы.

Говоря о бытовании этого жанра в России, Анненков констатировал: «...участь Шекспира в гостях у русской истории, должно признаться, нисколько не была завидна». Нормальному развитию «исторической хроники» мешал, во-первых, процесс *мифологизации* реального исторического события, которое в народных глазах принимает вид «святого дела» и «остаётся неизбежно при всех нападениях скептицизма и отрицания» (и здесь фигура Минина также сопоставляется с фигурой героини Франции Жанны д'Арк). Скажем, для национальной памяти исторический Козьма Минин стал символом «самоотвержения и бескорыстия». Но ведь «знаменитый мясник Нижнего Новгорода» был полнокровной фигурой: его личность у разных толкователей оказывается «какою-то *невообразимой смесью вдохновения и плутовства, святости и добродушного коварства, идеалом патриотизма, основанного на корыстных расчетах и купеческой счётке*, — словом, личностью совершенно невозможной». Как его вывести в исторической драме?

В этом жанре художнику как будто «заранее указаны основной тон и главный мотив произведения». То «историческое действие, в котором народ видит свой высочайший подвиг» может изображаться только в «ура-патриотических» тонах: «Какая драма там, где с первого раза являются люди, имеющие все права на своей стороне, и противопоставляются людям, не имеющим сказать в свою пользу ничего разумного? Вместо драмы, тут устраивается нечто похожее на триумфальное шествие, в котором одни владеют всеми правами на торжество, похвалу и сочувствие, а другие отданы на презрение...».

¹ Русский вестник. 1862. № 9. С. 389-414. Далее цитируется по этому тексту.

Но даже такое «триумфальное шествие» оказывается возможным только в Европе, где исторические представления народа уже устоялись. «По отношению к русскому обществу предстоит еще вопрос: существуют ли у него духовные стремления, ему одному принадлежащие, и можно ли действительно распознать в нем народ, помнящий свою историю и имеющий к ней свои глубокие симпатии и антипатии? <...> Доселе еще никто не мог сказать порядочно, к какому историческому деятелю особенно лежит сердце народа, в ком и в чем находит он свой идеал красоты и добра, и, наконец, точно ли он так связан с поэзией религиозного созерцания, как уверяют писатели».

Дело осложняется еще и тем, что документы русской истории весьма специфичны. «С лицами русской истории чаще всего остается делать одно из двух: или сохранять физиономию, сложившуюся в течение времени и знакомую всем, или целиком выдумывать ее. <...> Свойство наших исторических документов таково, что они дают величавый очерк фигуры, способной оживиться под кистью истинного художника, но материалов для подробного психического анализа, не представляют. <...> Нет никакой возможности снять портрет с многих героических лиц древней Руси, а еще менее поддаются они покушениям снять с них фотографические карточки...».

Поэтому «шекспировские традиции» в русской исторической драматургии воплотились весьма своеобразно. «Мы не только взяли себе за образец ту свободу, с которою Шекспир относится к историческим деятелям, но мы и употребили во зло эту свободу, прежде чем успели понять ее. Рука наша не дрогнет замешать любое историческое лицо в какую угодно шалость или, при риторическом настроении духа, в какую угодно чудовищность. Со времени Пушкина мы еще не видели у себя драматического писателя, который бы поднялся вровень с историческими лицами, входящими в его произведение, а видели только весьма успешные старания низвести их до той среды, где возможно фамильярное обращение с ними». Критик горячо приветствует то неожиданное драматическое решение, к которому пришел Островский в создании образа главного героя: он «сохранил Минину его эпическую физиономию, добавив ее только теми чертами, которые составляют ее же естественную принадлежность».

«Земский подвиг», который совершает герой хроники Островского, включает, по крайней мере, *три* новых, неожиданных для художественного представления исторического Козьмы Минина, составляющие.

Во-первых, Минин у Островского – собиратель *денег* и носитель важной «материальной» идеи, которая отнюдь «не княжеское дело» и которая может прийти в голову только обывателю. Вот как он растолковывает эту идею князю Пожарскому:

«Не оттого ли нашим воеводам
И дело ратное не удавалось,
Что только силу ратную считали,
А про кормы да про казну забыли?
Без корму да без денег что за ратник!
Ни силы нет, ни духу! Ты возьми
От человека до скота, — все то же!
Ведь сытый конь побольше и свезет,
И в гору вытянет; на чахлом много ль
Наездишь? Самого тянуть придется» (III, 116).

Освобождение родины связано с войной – а война дело дорогостоящее. Тем более – патриотическая война, на которую идут не по принуждению. Основа всего – *деньги*, и Козьма Минин, сумевший собрать деньги и толково ими распорядиться, успешно сыграл, говоря теперешним термином, роль «менеджера» ополчения. В этом основная заслуга земского старосты Нижнего посада, не уступающая заслуге воеводы князя Пожарского.

Во-вторых, Минин отличается от остальных обывателей Нижнего Новгорода необыкновенным, редким для мещанина *даром слова*, который обеспечивает ему всеобщее уважение. Вот восхищенный отзыв о нем купца Аксёнова:

Как умудрил его господь речами!
Нас, стариков, к себе собирает на дом,
Да и беседуем до поздней ночи:
Ты, как дурак, сидишь, разиня рот,
Вот так тебя слеза и прошибает,
Все слушал бы, кажись, и не ушел бы,
Вот какова его беседа! (III, 10).

Показательно, что стряпчие и подьячие, недруги Минина, боятся именно того, что «он боек на язык, упрям и дерзок», что «ты слово, а он десять» (III, 21). Этот свой «дар слова» герой Островского демонстрирует многократно.

В-третьих, Минин совершенно естественно становится *носителем того странного «патриотизма»*, который основан «на корыстных расчетах и купеческой сметке», «какою-то невообразимую сме-

сью вдохновения и плутовства, святости и добродушного коварства». Именно таковым он предстает в последнем акте хроники. Именно тогда он произносит самую «народолюбивую» свою речь:

Душа моя открыта перед Богом,
Я рад служить, рад душу положить!
Я к делу земскому рожден. Я вырос
На площади, между народных сходок.
Я рано плакал о народном горе,
И, не по летам, тяжесть земской службы
Я на плечах носил своей охотой.
Соблазну власти я не поддавался;
И, как насадка бережет цыплят,
Так я берег от властных и богатых
Молодшую, обидимую братью... (III, 122-123)

Но при этом «знаменитый мясник Нижнего Новгорода» отнюдь не идеализирует ни народ, которым собирается руководить, ни «дело земское». Ведь эта речь произносится именно в тот момент, когда Козьма *отказывается* быть «выборным» от народа хранителем казны. А заканчивается она жёстким требованием:

Я не пойду служить, пока весь Нижний
В моих руках не будет поголовно
Со всем народом и со всем добром (III, 123).

И далее Минин фактически диктует подьячему «земский приговор», в котором выставляет столь любимому им народу жесткие условия: «беспрекословно» отдавать «ратным людям» необходимые деньги, а в случае нужды – закладывать в рабство «животы» и «жен с детьми»... Выкрики нижегородцев, воодушевленных патриотической речью героя, превращаются в *правило*, закрепленное законом. Козьма слишком хорошо усвоил народные нравы, чтобы слепо поверить верности одномоментного порыва. Ап. Григорьев восхищался пятым актом хроники, «поражающим глубочайшею правдою представления *практического героизма в Минине, слуге землины, кабальцем землину...*»¹

Но даже при всех этих, выдающихся, качествах народного вождя русский обыватель не быстро раскачивается, и дело народного ос-

¹ Григорьев А. По поводу одного мало замеченного современною критикою явления. Письмо из Оренбурга к Н. Косице // Григорьев А.А. Театральная критика. Л., 1985. С. 243-249. В дальнейшем цитируется по этому тексту.

вобождения движется очень не скоро. В хронике Островского представлены четыре ключевых дня из длинного промежутка.

Время 1-го и 2-го действия – 25 августа 1611 г., ровно через месяц после того, как под Москвой казаки изрубили вождя предыдущего ополчения Прокопия Ляпунова, Заруцкий провозгласил будущим царем «воренка» (сына Марины Мнишек), а патриарх Гермоген отправил в Нижний соответствующую грамоту. На Руси наступает самый суровый период Смуты. Между тем, в удаленном от «смутных» страстей Нижнем Новгороде «тишь да гладь, да Божья благодать» (III, 9): шумит торг, наживаются «торговые люди» – и никому, кажется, нет дела, «что вера гибнет, что ругатель-враг / Нас одолел...» (III, 11). Все обыватели (вроде богатого торгового человека старика Аксенова) понимают, что состояние это неестественно – но не торопятся ничего предпринимать. Единичные патриоты, вроде Минина, говорят, «что грех нам сложа руки сидеть, а надо, как есть, промышлять на супоста-та» (III, 35) – но общее мнение, что «всё обойдется».

У обывателя, кроме того, активизируется исконный неприятель: стряпчие, дьяки, подьячие – известное «крапивное семя». Вот, к примеру, стряпчий Иван Биркин, «присланный в Нижний Ляпуновым для совету». А до Ляпунова он подвизался у Тушинского вора – единственно из желания выслужиться, «выбиться в люди». Ему всё равно, кому служить: он готов и изменить, если выгодно. Вот, в самом начале, он заявляет дьяку Василию Семенову, «старому человеку»:

Ведь Нижний — ключ всей Волги; за него бы
Король Жигмонт иль Владислав царевич
Нам дорогую цену заплатили,
Кабы привести к присяге. Воеводой
Быть можно. А тебя в Москву, в дьяки,
В любой приказ... (III, 19)

И хотя престарелый дьяк отвергает это предложение («Изменником я не был и не буду») – он всё равно остается «на стороне» Биркина. Обыватель и чиновник в смутное время вообще стоят по разные стороны. Обывателю важнее всего стабильность и спокойная, уверенная жизнь на месте его «обывания» – и он готов бороться прежде всего за нее. Если обыватель к тому же является истинным патриотом, как Минин, то он просто подымается до понимания места «обывания» как «всей Руси» – и хлопочет о спокойствии Руси прежде всего как о гарантии спокойствия собственной семьи.

Чиновнику не нужно *спокойствия*: он – даже самый ничтожный – считает себя носителем *власти*. Вот подручный Биркина «писчик» Павлик заявляет купцу Лыткину: «Мы люди чиновные, грамотные; а вы что! Чернеть!» (III, 31). А власть предполагает строгую иерархию отношений, чиновнику особенно любезную:

На то мы власти, чтобы нас боялись;
Мы черный люд, как стадо, бережем,
Как стадо, должен он повиноваться. (III, 21)

Поэтому с «властной», чиновничьей точки зрения даже носитель принятой идеологии «Святой Руси» – Козьма Минин – может оцениваться как «смутьян»: его речи угрожают установившейся властной вертикали, ибо пробуждают «чернеть», не дают ей превратиться в «стадо». В качестве «отрицательного» примера такого рода поминается даже Великий Новгород: «Новгородским духом так и пахнет» (III, 21). И первые попытки чиновников «унять» зарвавшегося патриота вроде бы удаются: его еще «не слушают» и его общерусские чаяния, навеянные бурлацкой песней, кажутся чем-то преувеличенным:

О, пойте! Громче пойте! Соберите
Все слезы с матушки широкой Руси,
Новгородские, псковские слезы,
С Оки и с Клязьмы, с Дона и с Москвы,
От Волхова и до широкой Камы.
Пусть все они в одну сольются песню
И рвут мне сердце, душу жгут огнем
И слабый дух на подвиг утверждают.
О, господи! Благослови меня!
Я чувствую неведомые силы,
Готов один поднять всю Русь на плечи,
Готов орлом лететь на супостата... (III, 39)

Но Минин в своих чувствах еще никем не поддержан...

Время 3-го и 4-го действия – «октябрь 1611 года». Прошло «шесть недель». Кажется, ничего в расстановке сил не поменялось. Изменник Биркин не может отыскать союзника; но и купцы всё больше только разговаривают о необходимости поучаствовать в «земском деле» и с грехом пополам «положили третью деньгу брать» (III, 72) – а этого мало... Ничто, кажется, не колеблет русского обывателя – и даже вдохновенный рассказ Минина о «чуде Божьем» и призыве святого Сергия не заставит расстаться с «нажитым».

Но вот – весть о новом послании «от Троицы Живоначальной»: из осажденного поляками Троице Сергиева монастыря (известная грамота от 6 октября о скорой «конечной гибели»). Послание читается у воеводы в присутствии именитых горожан – и тут же решается, быть или не быть новому ополчению. Воевода колеблется («Мы рады бы идти, / Да нас походы разорили вовсе» – III, 80), богатые обыватели склонны поддержать Минина, чиновники – яростно противятся. Биркин обвиняет Минина в том, что тот собирается отобрать у дьяков и стряпчих самое дорогое – власть:

Может, ты затеял
Какую смуту аль измену всчать!
Твой замысел лукав, Кузьма! Ты хочешь
Опутать красным словом черный люд
И властвовать. (III, 84)

А дьяк Семенов подозревает «денежный» интерес героя:
Не смуту, нет, ты смуты не затеешь,
Ты от казны попользоваться хочешь,
Чужой копейкой поживиться, вот что!
Вы все барышники! (III, 85)

Русскому чиновнику и в голову прийти не может, чтобы в руководимом им «стаде» мог появиться человек с *общественным* интересом, человек, не стремящийся к извечным ценностям – ни к власти, ни к деньгам. Такой человек может явиться разве что среди *обывателей* – и его интересы всегда будут не соответствовать «властным» данностям. Таков закон существования самого «земского дела» внутри властной вертикали общества.

Четвертое действие – знаменитая речь Минина на нижегородской площади – центральный эпизод и хроники Островского, и истории Смутного времени вообще. Это – редчайший случай торжества «земского дела» над многочисленными личными интересами обывателей. Патриотический призыв героя, обращенный к толпе народа, «разогретой» призывами из послания «от Троицы Живоначальной» («Вы видели, как плакал весь народ, / Вы слышали тяжелые рыдания!..» – III, 93), возымел желаемое действие. Изменник Биркин решает убираться «подобру да поздорову», дьяк Семенов просит прощения («Обидел я тебя, Кузьма Захарьич...» – III, 98), а купцы и мещане готовы жертвовать для «земского дела» последнее: «За нас молитвы целого народа» (III, 109).

Но это торжество патриотизма – еще не финал хроники.

Пятое действие происходит уже зимой: Минин ожидает возвращения выборных от нижегородского боярства и земства, посланных к князю Пожарскому: те поехали по зимнему «первопутью», в декабре. Со времени октябрьской речи Минина прошло около двух месяцев. Но отношение народа к своему же патриотическому порыву коренным образом поменялось:

Народ волна — прихлынет и отхлынет.
Давно ль тот день, когда бежал толпами
Народ на площадь, отдавал копейки
Последние и медные кресты? —
А что теперь! Хоть плачь, хоть распинайся —
И денежки не вымолишь; забыли,
Что жен, детей хотели заложить.
Все приуныли. Только бедняки
И веселы; а те, что побогаче,
Как туча черная, все почернели.
Расстаться жаль с добром... (III, 113)

Патриотический порыв у обывателя быстро уступает место естественному желанию тихо «отсидеться», приспособиться, переждать смутные времена – авось образуется. Поэтому былой кумир восторженной толпы – Козьма Минин – оказывается тем персонажем, к которому уже начинают испытывать «тайную злобу» («Ты знаешь сам, как я богатым солон!» – III, 116). Минина собираются оттеснить от «земского дела» – но вмешивается князь Пожарский, поставивший избрание Минина условием своего участия в нем. Затем Минин действует в полном соответствии с историческими фактами:

«Нижегородцы обратились к Козьме. Этот человек был осторожен. Чтобы себе вытребовать власть полную, необходимую для успеха самого дела, он стал отказываться; но чем он упрямее отказывался, тем настойчивее его просили. Наконец он, как будто нехотя, лишь бы исполнить мирскую волю, принял предлагаемую должность и сказал:

— Когда так, я прошу, поставьте приговор, приложите руки на том, чтобы слушаться меня и князя Димитрия Михайловича Пожарского, ни в чем не противиться, давать деньги, нужные на жалованье ратным людям, а если денег не будет, то силою брать у вас животы, даже жен и детей в кабалу отдавать, чтобы ратным людям скудости не было.

Приговор был составлен; если кто и не хотел бы прикладывать к нему руки, то должен был: нельзя было отказываться. Написанный

приговор был отдан в руки Козьме, а Козьма нарочно послал этот приговор из Нижнего поскорее, чтобы нижегородцы не одумались и не сделали перемены, когда им станет трудно»¹.

Русский обыватель, ставший вождем народного ополчения, начал свою деятельность с типично «чиновничьей» уловки и хитрости:

Да разве ты не видишь, как мне горько
Хитрить с народом, кабалить его?
Кабы не Божье дело, приговора
Я не просил бы...

.....
Привел Господь начать благое дело,
И надо честно совершить его... (III, 124)

Эпилог хроники датирован мартом 1612 г. – временем выхода ополчения из Нижнего Новгорода. Только через семь месяцев после осознания настоятельной необходимости «земского дела», при наличии необходимого энтузиаста, при Божественном «видении» и при всех остальных благоприятных условиях – это «земское дело» смогло начаться...

Таково действие «хроники», где нет ни битв, ни страстей, ни смертей. Это – *новаторское* драматическое повествование о том, каких нравственных усилий требует воплощение «земского дела» даже от сильного вождя. Но эта идея первой исторической драмы Островского прошла как будто «мимо» большинства людей «эпохи реформ», которые ждали увидеть «бунтаря».

У хроники Островского была странная судьба. Она (в первой редакции) никогда не ставилась на сцене. Она удостоилась высочайшего награждения: перстня «стоимостью пятьсот рублей» (его передали Островскому из кабинета его величества). Но царская награда не помешала *запретить* «Минина» в первой редакции для постановки в театре: власти почувствовали в ней «что-то» опасное – что трудно было даже и сформулировать.

Минину, «выборному от всей земли великой», – чтобы «раскатать» на патриотическое «земское дело» русского обывателя, нужно в первую очередь апеллировать к *семье*. Недаром же он, требуя письменного «земского приговора», настаивает на формуле: «Заложим жен! Детей своих заложим!», – рожденной на народной сходке. Ему важно закрепить в сознании людей ту истину, что именно над *семей-*

¹ Костомаров Н.И. Смутное время Московского государства в начале XVII столетия (1604-1613). М., 1994. С. 726.

ными ценностями нависла угроза, и что если не пожертвовать нажитым «добром», то никакая «рука Всевышнего» тебя не спасет – если ты сам себя спасти не захочешь!

Тургенев отнюдь не случайно увидел в появлении «Минина» некую «конкуренцию» собственному роману о современном герое. А Островский, печатая свою хронику в самое «революционное» время в самом демократическом органе – тоже разумел, кажется, именно *современного* героя России. Ведь тургеневский Базаров – материалист и позитивист в философских воззрениях, экстремист в политике, скептик и релятивист в нравственных воззрениях – это, в сущности, «герой времени» «детей». Другой вопрос: принимать или не принимать его – но он есть. И он – *такой!*

А Островский видит принципиально *другого*: обстоятельного и разумного *обывателя*, который в кризисный момент может организовать «земское дело» – а оно уж непременно выведет Россию из тупика. Его деятельность требует огромной черновой работы – и, в сущности, Минин может гораздо ярче и активнее, чем Базаров, противостоять вороватому российскому чиновнику и организовать работу по «собираанию» Руси на новой основе, – но *консервативным* путем. Ему не надо, в отличие от Базарова, ни «разрушать», ни «расчищать места», – да и как его «расчистишь»: для этого придется с помощью одних обывателей уничтожать других обывателей... Поэтому Островский, в сущности, представляет вечного героя «благодарной России» в качестве героя *современного!* И предлагает воспринять героическое *прошлое* как *настоящее*.

Из всей этой истории Островский как будто действительно уяснил ту «ахиллесову пятку», которая неизбежно возникает у художника при обращении к подобному историческому жанру. Его первая хроника не была принята ни властями, ни революционными демократами, ни западниками, ни славянофилами – ни одной из литературно-общественных группировок эпохи реформ, по-разному мысливших устроить «земское дело» в обновленной России. И до сих пор ее не поняли – ибо если до конца доводить эти построения, то окажется, что для идеального устройства русского общества не нужны ни социальные идеи, ни множество так называемых правящих «институтов власти». Почему? На этот вопрос Островский отвечал в цитированном выше письме к Ап. Григорьеву: «Нашим критикам подавай бунтующую земщину; да что же делать, коли негде взять? Теоретикам можно раздувать идейки и врать: у них нет конкретной поверки; а художникам нельзя: перед ними образы. Оппозиция как личная, так и

общинная перед целым рядом самодурств (начиная от свято-благодуществующего и до зверски-дикого) была у нас слаба и оставила по себе весьма бледные краски. Да и те я соберу и покажу — и опять потерплю неуспех, да зато уж тем дело и кончится; ругаться будут, а вернее и *русее* никто не покажет, потому что, повторяю опять, врать только можно в теории, а в искусстве — нельзя» (XIV, 105).

Ему, правда, пришлось и немного «соврать». Желая увидеть «Минина» на сцене, он в 1866 г. (когда уже фактически закончил писать драмы на историческую тематику) создал *вторую редакцию* пьесы (она-то, в разное время, периодически появлялась на театральных подмостках). Он сократил все тягостные сомнения обывателя — зато ввел и «освобождение Москвы», и воцарение Романовых, и торжество возвращения награжденного Минина в Нижний... Сделал этаким happy end, этакую «картинку».

А действительные историко-политические раздумья Островского — очень перспективные и яркие — до сих пор остаются не востребованными.

С.Н. Пяткин (Арзамас)

Мемуарная литература о Пушкине и прозаические сюжеты Б.А. Садовского

Судьба, несомненно, значительного, но вместе с тем малоизвестного современному читателю литературного деятеля «серебряного века» Бориса Александровича Садовского (1881-1952) во многом необычна и исключительна, даже на фоне очевидной «необычности» и «исключительности» самого «серебряного века» русской культуры.

Сделавшись, по собственному признанию, в начале творческого пути «ярким и убежденным “декадентом”»¹, сблизившись с кругом московских символистов (А. Белым, С.М. Соловьевым, Эллисом и др.), заслужив за свои острые и бескомпромиссные рецензии репутацию «цепного пса “Весов”» и активно публикуясь в других символистских изданиях, Садовской, однако, культурным базисом своих художественных исканий видел «золотой век» русской поэзии, «причисляя себя к поэтам пушкинской школы»². Это свое творческое самоопределение Б. Садовской, сопровождая нарочитой консервативно-монархической ориентацией в вопросах политики и идеологии, убедительно утверждал в литературе. Так подавляющая часть литературно-критических статей Садовского, опубликованных в трех авторских сборниках – «Русская Камена» (1910), «Озимь» (1915) и «Ледоход» (1916) – это «именные» очерки о поэтах «пушкинской школы» XIX века, которая у автора становится фактически синонимом «золотого века» русской литературы.

Примечательны в данной связи и эпические опыты Б. Садовского 1907-1922 годов, опубликованные в трех сборниках его прозы: «Узор чугунный», «Адмиралтейская игла», «Морозные узоры». Называя прозу Садовского этих лет «эпическими опытами», мы, в первую очередь, хотим подчеркнуть то, что вся она по большому счету – сплошная стилизация, отмеченная нарочитой приверженностью автора культуре прошлой эпохи. Все это не было откровением для современников писателя и стало аксиомой для редких современных исследователей. Избираемые Садовским стилизаторские регистры – «подражания, калькирование

¹ Садовской Б. Записки (1881-1916) / Публ. С. В. Шумихина // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII-XX вв.: Альманах. М., 1994. С. 149.

² Садовской Б.А. Позднее утро. М., 1909. С. 2.

внелитературных форм повествования из бытового ряда, копиистика деловых бумаг, архивных документов, семейных хроник»¹ – требовали от него широчайшей эрудиции как в области истории языка, так и в области литературных и околотруратурных фактов изображаемой им эпохи. И таким эрудитом, как и талантливым художником, Садовской, несомненно, был, что вкупе, кстати говоря, приводило нередко и к созданию «побочного продукта» в виде разного рода литературных мистификаций, которые ввели в заблуждение не одного уважаемого литературоведа².

Большую часть сюжетов для своей прозы Садовской заимствовал из мемуарной прозы XIX века, демонстрируя тем самым – на фоне словесного искусства модернизма и явно в пику ему огромный творческий потенциал мемуаристики, очевидно позволяющий художнику нового времени отказаться от бесконечных и бесплодных попыток наведения мостов между Христом и Дионисом, Христом и Заратустрой и полноценно жить «не собственно сегодняшним», а «сегодняшним моментом прошлого, осознавая не то, что умерло, а то, что продолжает жить»³.

Вместе с тем, прямо и опосредованно возникающий здесь диалог с прошлым позволял Садовскому решать задачи и иного идейно-художественного свойства, о чем и пойдет разговор далее. А в центре нашего внимания будут три пушкинских сюжета писателя – «Петербургская ворожея», «Из бумаг князя Г.» (1909) и «Три встречи с Пушкиным» (1914).

В каждом из них авторское повествование, акцентированное уставревшими метафорами, риторическими оборотами, референтными отношениями языкового материала пушкинской эпохи, как бы растворяет в себе сложный парафразный синтез воспоминаний современников о Пушкине и его окружении, произведений самого Пушкина. Все это создает иллюзию почти документальной подлинности названных опытов как новонайденных документов середины XIX века.

«Из бумаг князя Г.» – это сюжетно выдержанный монтажный текст, состоящий из дневниковых записей, отдельных писем, фрагмента семейного альбома; «Три встречи с Пушкиным» – мемуарное свидетельство анонимного современника поэта.

¹ Голышко Д. «Bagatelle». Анализ творчества Бориса Садовского. <http://www.sadovskoi.ru/author/dmitriy-golynko.html>.

² Мистификации Б. Садовского связаны со стихотворениями и письмами Некрасова, Степняка-Кравчинского, Есенина, Блока. Некоторые из них до недавнего времени считались оригинальными произведениями названных авторов.

³ Элиот Т. Назначение поэзии. Киев, 1987. С. 166.

Центральный эпизод первого рассказа по сути своей реконструкция возможных событий, связанных с присутствием Пушкина на собрании литераторов в доме Соболевского 20 декабря 1826 года.

Из «Дневника» М.П. Погодина известно, что Пушкин накануне этого дня приехал из Михайловского в Москву и действительно поселился у Соболевского, в доме Ринкевича на Собачьей площадке, где жил несколько месяцев. Непосредственно о 20 декабря у Погодина записано: «К Соболевскому. Пушкин приехал в самом деле, и в журнале принимает такое же участие, как я, дает все, читал с ним корректуры, и он согласился переменить слово по моему (услан)»¹.

Сам Соболевский, много позднее вспоминая тот московский период в жизни Пушкина и не упоминая конкретных дат, писал: «Дом совершенно не изменился в расположении: вот моя спальня, мой кабинет, та общая гостиная, в которую мы сходились из своих половин и где заседал Александр Сергеевич в самоедском ергаке <...> Вот где собирались Веневитинов, Киреевский, Шевырев, вы, я и другие знаменитые мужи, вот где болталось, смеялось, вралось и говорилось умно!!!»².

Персонал интересующего нас эпизода у Садовского практически полностью совпадает с мемуарным персоналом. Расхождение – в именах Одоевского, Хомякова, Мельгунова, Титова, которые с полным правом можно отнести к категории «*другие знаменитые мужи*».

Погодин у Садовского, как и в своем «Дневнике», хлопочет о судьбе «нарождающегося» «Московского вестника». «...цыганский шум, оживление и хохот», «речи ... кипели, как пламя, пенились умом», «спор возгорелся с сильнейшим ожесточением», «с жаром ... рукоплескали», – так рассказчик у Садовского передает атмосферу собрания литераторов, словно переводя в живые картины и детализируя эмоции собравшихся, что у Соболевского обозначено лаконичным указанием: «...где болталось, смеялось, вралось и говорилось умно!!!».

А вот как происходит появление в тексте Пушкина и знакомство с ним героя рассказа: «...вижу: в глубине камина сидит человек, согнувшись, в меховой одежде, и проворно щелкает орехи. Сперва было я принял его за большую обезьяну. Когда же все громко начали смеяться, неведомый проказник выпрыгнул из камина и подбежал к нам. Тут все принялись с ним здороваться, а Соболевский сказал: “Полно, Пушкин, дурачиться; пойді переоденься: сейчас гости будут”. Тогда уж я дога-

¹ Погодин М. П. Из «Дневника» // Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд., доп. СПб., 1998. Т. 1-2. Т. 2. С. 22.

² Соболевский С. А. Квартира Пушкина в Москве: (Письмо к редактору) // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 11.

дался, что передо мной находится творец “Руслана и Людмилы”. Дмитрий тотчас представил меня Пушкину. <...> От Пушкина примерно несло вином. На нем был меховой ергак и туфли. Совершенная обезьяна».

Эту сцену вряд ли можно отнести к несомненному художественному вымыслу Садовского. Эпизод с камином и орехами отмечен в воспоминаниях С.Ф. Тимирязевой, правда, помечен он тридцатыми годами: «А. С-вич однажды пришел к своему приятелю И.С. Тимирязеву. Слуга сказал ему, что господа ушли гулять, но скоро возвратятся. В зале у Тимирязевых был большой камин, а на столе лежали орехи. Перед возвращением Тимирязевых домой Пушкин взял орехов, залез на камин и, скорчившись обезьяною, стал их щелкать. Он любил такие проказы»¹.

Добавим, что ергак как весьма выразительная и значительная деталь странного пушкинского гардероба заимствуется Садовским из воспоминаний Соболевского. И в целом фантазия Садовского остается, так сказать, в границах дозволенного, если под дозволенным в данном случае понимать сам образ жизни Пушкина во время его обитания у Соболевского. Так, уже упомянутый Погодин в своем «Дневнике» в записи от 28 декабря 1826 года после посещения Пушкина не без горечи заметит: «Досадно, что свинья Соболевский свинствует при всех. Досадно, что Пушкин в развращенном виде пришел при Волкове»².

О «съезжей» на квартире Соболевского, где хозяин «бранится и дерется по-прежнему» и «шпионы, драгуны, <— — — —> и пьяницы толкуются ... с утра до вечера», поведает сам Пушкин в письме П.П. Каверину от 18 февраля 1827 года³. А 5 марта того же года Александр Александрович Волков, начальник второго округа московского корпуса жандармов, о котором упоминает Погодин и который, кстати, назван одним из участников литературного собрания у Садовского, донесет Бенкендорфу о беспорядочном образе жизни Пушкина⁴.

¹ П.И. Бартенева со слов С.Ф. Тимирязевой // Русский Архив. 1899. Т. II. С.355. Благодарю за это указание А.А. Кунарева. – С.П.

² Погодин М. П. Из «Дневника». С. 22.

³ Пушкин А.С., Соболевский С.А. Письмо Каверину П.П., 18 февраля 1827 г. Москва // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л, 1937-1959. Т. 13. Переписка, 1815-1827. С. 319.

⁴ Модзалевский Б.Л. Пушкин под тайным надзором. Л., 1925. С. 64

Не выглядит чем-то исключительным и сравнение у Садовского Пушкина с обезьяной¹. Такие сравнения не редкость в мемуарной литературе о поэте, и особенно в той ее части, где передаются впечатления от первых встреч с Пушкиным, как это и происходит в рассказе «Из бумаг князя Г».

Вместе с тем мы склонны считать, что у Садовского в этих сравнениях отзываются и строки поэтического автопортрета Пушкина из его лицейского стихотворения, написанного на французском языке. Финальная строфа в русском переводе, напомним, звучит так: «*Сущий бес в проказах, // Суцая обезьяна лицом, // Много, слишком много ветрености – // Да, таков Пушкин*»².

«*Vrai singe par sa mine*» («*Суцая обезьяна лицом*») можно перевести на русский и как «*совершенная обезьяна лицом*». Но дело даже не в этом. То, каким предстает Пушкин у Садовского, – это действительно «сущий бес в проказах». А «меховой ергак» в равной мере служит усилению ассоциаций *Пушкин-бес* и *Пушкин-обезьяна*.

В большей степени парафразный синтез мемуарных источников и стихотворения Пушкина очевиден в рассказе Садовского «Три встречи с Пушкиным», где описывается вторая встреча рассказчика с поэтом, случившаяся в Пскове. Хотя год рассказчиком и не указан, вероятнее всего эта встреча происходит летом 1825 года. В воспоминаниях о Пушкине есть целый корпус текстов, повествующих о пребывании поэта в Святых горах и псковской ярмарке именно в тот год. И практически в каждом из этих текстов Пушкин удивляет очевидцев своим внешним видом так, что его не сразу и узнают: русская рубашка, подпоясанная ремнем (лентой), соломенная широкополая шляпа (картуз), «не брит, не стрижен»³. Не узнает Пушкина и рассказчик у Садовского: «*Незнакомец одет был в белый армяк нараспашку; летний картуз небрежно покрывал ему голову; кудрявая борода вилась на щеках и подбородке*».

¹ Ср.: «Итальянец Гальяни имел в то время в Твери ресторан или гостиницу, которая считалась тогда лучшею. <...> Здесь-то неоднократно и бывал Пушкин. Одна современница Пушкина передавала нам, что однажды ее муж, тогда еще молодой человек 16-ти лет, встретил здесь Пушкина и рассказывал об этом так: “Я сейчас видел Пушкина. Он сидит у Гальяни на окне, поджав ноги, и глотает персики. *Как он напомнил мне обезьяну!*”» – Колосов В.И. Пушкин в Тверской губернии // Русская старина, 1888. Т. 60. С. 85. (Курсив мой. – С. П.)

² *Пушкин А.С. Mon portrait: («Vous me demandez mon portrait...»)* // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 1. С. 91; 499.

³ См., например, воспоминания П.В. Киреевского, Л.И. Софийского, Ал.Н. Вульфа.

Согласимся, что описание Пушкина у Садовского настолько является коррелятивным по отношению к мемуарным портретам поэта на псковской ярмарке, насколько коррелятивны друг другу сами эти портретные описания в разных воспоминаниях современников о Пушкине. А это, безусловно, усиливает художественную достоверность изображенного, вступившего в «сложный симбиоз с эмпирической истиной»¹.

Занятие, за которым застаёт рассказчик пока еще для него незнакомца, – игра с детьми в бабки – в мемуарной литературе о Пушкине не встречается. Однако ключевые слова в описании процесса игры («метко», «припадая на колено и щуря глаз», «пошел прочь») прямо указывают на источник заимствования – стихотворение Пушкина «На статую играющего в бабки»:

Юноша трижды шагнул, наклонился, *рукой о колено*
Бодро оперся, другой поднял *меткую* кость.
Вот уж прицелился..... *прочь!* раздайся, народ любопытный,
Врозь расступись; не мешай русской удалой игре².

Схожую картину мы можем наблюдать в одном из фрагментов «Петербургской ворожеи», где Пушкин-Сверчок грозит кулаком будущему императору Николаю Первому. Эта сцена невольно заставляет вспомнить известное место из «Медного всадника», послужившего, на наш взгляд, художественным источником изображенной картины у Садовского.

Однако, несмотря на эти параллели, для художественной оптики рассказов Садовского не характерно присутствие самодостаточных и взаимосвязанных друг с другом изобразительных проекций – Пушкин в жизни и Пушкин в мире своего творчества. Отмеченные выше случаи пушкинских реминисценций, органично сочетающихся с парафразом мемуарных источников, служат у Садовского, в первую очередь, созданию художественно достоверного образа Пушкина-поэта как лица исторического, не *съеденного литературиной*, не *задавленного бумагой*³.

¹ Вацуро В.Э. Послесловие к роману «Пшеницы и плевела» // Новый мир. 1993. № 11. <http://www.sadovskoi.ru/article/posleslovie-k-romanu-peshenicy-i-plevela.html>. Электронный ресурс, дата обращения: 02 апреля 2012 года.

² Пушкин А.С. На статую играющего в бабки: («Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено...») // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 3, кн. 1. С. 435.

³ «Муза Пушкина была барышней уездной; трудно распознать теперь ее целомудренные черты в крашеном облике городской блудницы. ...Пушкин был живой человек, современник Бородина и взятия Парижа, *мы же, съеденные литературиной, задавленные бумагой*, мы заслуженно проглотили свою Цусиму, и

Пушкин на конной прогулке, Пушкин, играющий в бабки, Пушкин в гробу, – это все, что остается в памяти рассказчика о трех встречах с поэтом.

Пушкин – проказник, так и не ставший участником горячих литературных споров о предназначении поэзии, – таков поэт в рассказе «Из бумаг князя Г.». И, что интересно, высокий образ поэта, читающего свои стихи, молитвенно прославляющего творчество, заражающего своими идеями публику, в этом рассказе есть. Только имя ему – Дмитрий Веневитинов, на фоне которого Пушкин запоминается лишь дурачеством, а затем внешним сходством со своим героем – Онегиным. В то же время устойчивые аттестации, которые даются в рассказах Пушкину и его произведениям – «творец *“Руслана и Людмилы”*», «знаменитый поэт», «восхищался его *“Кавказским пленником”* и *“Людмилой”*» – свидетельствуют о том, что для рассказчиков Пушкин не существует вне своей имманентной всеопределяющей сущности поэта.

Такое художественное решение образа Пушкина не делает его фигурой центрального плана ни в повествовании, ни в изображенном мире произведений. Пушкин на равных с остальными персонажами вписан в исторический быт своей эпохи, который является во всей прозе Садовского не фоном изображенных событий, а единственно возможной, онтологически и художественно обусловленной формой существования прошедшего времени. Как точно и емко отмечено В.Э. Вацуру, «исторический быт для Садовского – не тема, а мировоззренческая категория»¹.

Все это не исключает, а быть может, и, наоборот, конституирует у Садовского сложную систему взаимоотношений дискурсивного порядка: автор – рассказчик – читатель. И, пожалуй, одно из системных звеньев этой цепи предполагает несовпадение позиции автора и позиции читателя, при котором за маской рассказчика угадывается «лукаво подмигивающий ироник» (Д. Голышко).

Действительно, читатель вправе ожидать, что Пушкин на квартире Соболевского, сменив еркак на «щегольской черный фрак», предстанет во всем величии своего поэтического дарования. Однако Пушкин у Садовского предпочитает московскому литературному бомонду безымянную княгиню, к которой спешно отправляется «читать *“Бориса”*». А уход его, как мы уже отмечали, никак не сказывается на атмосфере собрания.

никакими автомобилями тут нам не помочь». (Садовской Б.А. Озимь: Статьи о русской поэзии. Пг., 1915. С. 26-27).

¹ Вацуру В.Э. Послесловие к роману «Пшеницы и плевела».

В финале «Трех встреч с Пушкиным» читатель ждет от рассказчика, стоящего у гроба поэта, впечатлений и размышлений в духе В.А. Жуковского, а получает полностью лишённое каких-либо эмоций натуралистическое описание: *«Пушкин был бледен, как белый воск, посинелые губы его слегка искривились, вместо волос и бакенбард темнели неровные клочки»*. И вместе с тем с большим чувством сказано о гробе: *«Он был дубовый, на винтах, прекрасной работы»*.

Разумеется, речь в данном случае должна идти не вообще о читателе, а читателе, посвященном в общие места биографии Пушкина; читателе, который в каждом новом для себя мемуарном источнике хочет видеть или ранее не известные свидетельства современников, или документы, уточняющие и дополняющие ранее известные факты, принимая на веру и то, и другое и предъявляя, пусть и не всегда осознанно, такие же требования к историческим произведениям о Пушкине. А потому в сферу иронических интенций автора попадает помимо читателя и сама мемуарная литература. Яркое тому подтверждение – стилизация семейной хроники в рассказе «Черты из моей жизни», выданная за подлинный документ начала XIX века, и самодовольная реакция Садовского, что в подлинность этого текста безоговорочно поверил ни кто-нибудь, а сам П.И. Бартенев¹.

Ирония у Садовского, обживая только эти, дозволенные ей автором территории, не допускает какого-либо превратного толкования самой личности Пушкина, становясь по отношению к ней едва ли не защитным средством. В большей степени такое качество иронии свойственно рассказу «Петербургская ворожея», написанному по кальке романтической новеллы XIX века.

В основе сюжета рассказа – эпизод из жизни Пушкина, известный по целому ряду мемуарных источников, о предсказании поэту петербургской гадалкой Кирхгоф его судьбы². И здесь, как и в произведениях, о которых речь шла выше, мы не видим Пушкина как поэта. Более того, в отличие от предыдущих рассказов, он даже не имеет в повествовании репутации поэта. Строго говоря, здесь нет и Пушкина; главного героя зовут Сверчок. Однако и само это прозвище («Арзамасское» ли-

¹ По воспоминаниям Б. Садовского, П.И. Бартенев «...долго не хотел <...> верить, что это сочинено: – Какой подлог: в Англии вам бы за это руки не подали. Насилу я убедил его. Старик захромал к шифоньерке, достал автограф Пушкина (вариант к “Русалке”), отрезал огромными ножницами последние два с половиной стиха и подарил мне: – Вот вам за вашу прекрасную прозу». (Зайцев А.Д. Петр Иванович Бартенев. М., 1989. С. 58).

² См., например, воспоминания Л.С. Пушкина, П.В. Нащокина, С.А. Соболевского.

тературное «имя» Пушкина), и портрет героя, и изображенные события, и дружеский круг Сверчка свидетельствуют о том, что перед нами действительно Пушкин, по прихоти автора лишенный своего настоящего имени. Но прямо автор причины этой прихоти читателю не объясняет, заинтриговав его выдуманной сюжетной линией о предстоящей дуэли Сверчка с *белокурый* кавалергардом Васей. Суть интриги в том, что ворожея накануне дуэли кавалергарду предсказывает скорую смерть, а Сверчка призывает опасаться белого коня и белого человека. Предсказание сбывается: в назначенный день дуэли кавалергард убит солдатом. Но вместе с этим известием уничтожается и интрига – читатель знает, когда и от руки какого белоголового человека умрет Пушкин. Стремительный и напряженный сюжет внезапно разряжается в ничто.

Читатель, поддавшись этой динамично развивающейся интриге, выпускает из фокуса своего внимания главную суть предсказания ворожеи Сверчку, не спроста данную в тексте иноязычным вкраплением: «...ваша судьба не есть простая. “Du wirst der Abgott deiner Nationen werden” (“Вы станете кумиром своего народа”, нем.)». Логика повествования совершенно не обнаруживает никаких потенций к такому повороту судьбы Сверчка, который вместе с товарищами – Юрьевым и Черкесом-Мансуровым – кажется, выступает в рассказе только в одной ипостаси, заданной эпитафией первой главы: «...рыцари лихие // Любви, свободы и вина». Автор тем самым исподволь сопоставляет настоящее Пушкина, где он «повеса вечно праздный», Сверчок, не имеющий своего шестка, и будущее, где Пушкин действительно «кумир своего народа», обнажая при этом колоссальное мировоззренческое отличие юного поэта от зрелого.

Таким образом Садовской прежде всего как бы снимает с пушкинского образа привнесенный извне налет агиографического персонажа (а мемуарная литература над этим постаралась), оставляя в подтексте рассказа мысль о Пушкине-поэте, путь которого к вершине национального призвания сложен, неоднозначен и многотруден.

Такое чувство Пушкина и к Пушкину у Садовского, выраженное в слове, кажется, провидчески утверждало в предгрозовой атмосфере национальной культуры тот спасительный образ Пушкина-поэта, к которому, будто очнувшись от революционных грез, «разом потянулись русские поэты и интеллигенты, безошибочно почувствовавшие “холод и мрак грядущих дней”»¹. Однако, как это ни странно, вектор духовного развития Б. Садовского в послереволюционное время по-

¹ Муравьева О.С. Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 124-125.

лучит совершенно противоположное направление. Пережив на рубеже 10-20-х гг. страшный по своей силе духовный кризис, ища «спасения у мудрецов» – то у Канта, то Шопенгауэра, пытаюсь то покончить жизнь самоубийством, то получить испанское подданство, Садовской найдет приют своей измученной душе в ортодоксальном православии. А его больное тело в 1929 году обретет приют в подвальном помещении упраздненного большевиками московского Новодевичьего монастыря. Именно здесь суть пушкинского гения, его значение для русской культуры у Садовского, как свидетельствуют записи в его Дневнике, обретут шокирующее новый смысл: «...на пробном камне православия даже Пушкин оказывается так себе. Поэт – и только»; «Реки крови, война, миллионы бессловесных жизней, любовь к Богу, к Царю, семья, природа <...> Суворов, Ермолов, Скобелев – и тут же стишки Пушкина. И эти прыщики все заразили. Один Пушкин и больше ничего»¹.

Но это уже будет другой Садовской...

¹ Цит. по: Шумихин С. Практика пушкинизма (1887-1999) // Новое литературное обозрение. 2000. №41. <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/41/shumih-pr.html>. Электронный ресурс, дата обращения: 02 апреля 2012 года.

Ю.М. Никишов (Тверь)

«Гроза двенадцатого года» в «Евгении Онегине»

«Евгений Онегин» с самого начала – произведение с «открытым» художественным временем, даже с весьма активным «открытым» временем. Сущность «открытого» времени пояснил Д.С. Лихачев: «С одной стороны, время произведения может быть “закрытым”, замкнутым в себе, совершающимся только в пределах сюжета, не связанным с событиями, совершающимися вне пределов произведения, с временем историческим. С другой стороны, время произведения может быть “открытым”, включенным в более широкий поток времени, развивающимся на фоне точно определенной исторической эпохи. “Открытое” время произведения, не исключая четкой рамы, отграничивающей его от действительности, предполагает наличие других событий, совершающихся одновременно за пределами произведения, его сюжета»¹. Становится обязательным за художественным вымыслом прозревать реальные процессы самой жизни.

История врывается в роман то параллельно с сюжетным временем, давая о себе знать, то с прямым пересечением с ним: «гулял» на берегах Невы автор, развертывает свою пеструю панораму волшебный край театра и т.д. Одно впечатление, если бы изображению героя сопутствовало суммарно-обобщенное (пусть даже и с отдельными индивидуальными штрихами) воспроизведение фона: кокетки записные, блаженные мужья (супруг лукавый, недоверчивый старик, рогоносец величавый), модные жены и модные чудачки, причудницы большого света и т.п. Другое впечатление, когда этот фон конкретизируется: берега Невы, Охта, Мильонная; Чаадаев и Каверин; Фонвизин, Княжнин и Шаховской; Озеров и Семенова; Истомина и Дидло. Многочисленные имена собственные задают повествованию определенный тон, благодаря которому становится конкретным, «историчным» и бытовой фон: белые ночи Петербурга, белокаменная Москва со стаями галок на крестах, пыльная Одесса, пейзажи всех времен года северных районов среднерусской полосы, Волга, Кавказ и Крым – все это изображено с полной определенностью и является компонентом реалистической природы пушкинского романа.

В романе сошлись как добрые приятели, с одной стороны, вымышленный герой, с другой – уже знаменитый, популярный поэт с

¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 214.

подлинными чертами своей биографии: сплав вымысла и реалий в «Евгении Онегине» уникален. Живой человек, переходя на страницы произведения, неизбежно становится литературным образом, вымышленный герой демонстративно подается как герой жизни.

С.Г. Бочаров отметил «сдвоенный мир» пушкинского творения, в котором парадоксально сходятся разноплановые явления – Романа и Жизни¹. Для Пушкина Роман и Жизнь – единый предмет, лишь представляемый то одной, то другой гранью. Сдвоенный и совмещенный мир «Евгения Онегина» в отдельных эпизодах демонстрируется, а в сущности определяет саму манеру повествования.

Само собой разумеется, что Онегин – это **герой** пушкинского романа, да подается-то он как **приятель** поэта. Это два разных ракурса восприятия. Художник совместил одно с другим; исследователю повторить такое совмещение чрезвычайно трудно; чаще предпочитается какой-либо один взгляд; в любом случае особенность художественного стиля Пушкина игнорировать нельзя.

Совмещение разнородного материала рискованно: исходный материал тянет за собой свои природные признаки. Пушкинский персонаж сетовал:

В одну телегу впрячь неможно
Коня и трепетную лань (IV, 202)².

У поэта и такая странная парочка (вдохновение и расчет) везет дружно. А природа исходного материала строптивая! Если поэт сохраняет автобиографизм образа автора, он берет обязательство ориентироваться на историю жестко закрепленную фактическую канву: это прямая дорога к «открытому» времени произведения. Поэт делает и следующий шаг: он привязывает к историческому времени и судьбу героя. Пушкин оговаривает в предисловии к отдельной публикации первой главы: «Она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года...» (V, 427). Эта привязка неотменяема.

В принципе не исключалась возможность ориентировать на эту дату и описание жизни поэта, только в конкретной ситуации это по всем статьям было невозможно. Не велика дистанция между выбранным временем действия (1819) и началом работы поэта над романом

¹ Бочаров С. «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. № 12.

² Здесь и далее пушкинские произведения, с указанием тома и страницы, цитируются по изданию: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977–1979.

(1823) – четыре-три года, но для динамично развивавшегося поэта она огромна. Пушкин жил другими интересами; вспоминать, какими (уже перегоревшими!) интересами он жил (и не ради себя, а ради лиц, с которыми общался), он предпочел в создававшихся в ту же пору автобиографических записках (к сожалению, сожженных, дабы не умножать число жертв, после трагедии 14 декабря). Роман в стихах создавался с непосредственностью лирической поэзии. Кроме того, еще не пришла пора перерасти романтический историзм с его интересом только к избранным личностям. В записках, вспоминал позже поэт, он «говорил о людях, которые после <!> сделались историческими лицами, с откровенностью дружбы или короткого знакомства» (VIII, 55–56).

Ситуация, на которую мы вышли, сложная, многоаспектная; она заслуживает отдельного разговора. Здесь достаточно констатировать, что в «Евгении Онегине» необходимо выделять два потока художественного времени: сюжетное, «эпическое», «онегинское» время – и время авторское, в которое создавался роман.

Эти два потока образуют в романе весьма прихотливое сплетение. Мерой времени, шкалой отсчета времени выступает хронологическая канва онегинского сюжета: «**Когда**¹ же юности мятежной / Пришла Евгению пора...»; «С ним подружился я **в то время**» (с. 23); «Но **скоро** были мы судьбою / На долгий срок разведены. / Отец его **тогда** скончался» (с. 26); «В свою деревню **в ту же пору** / Помещик новый прискакал...» (с. 33); «**Меж тем** Онегина явленье / У Лариных произвело / На всех большое впечатленье...» (с. 50) и т.п. – вплоть до последней строки: «Итак, я жил **тогда** в Одессе...» (с. 179).

Интересно отметить, что не сюжетное событие привязывается к историческому, а, наоборот, историческое к сюжетному. Наиболее выразительный пример встречается в «славной хронике» так называемой десятой главы: «Властитель слабый и лукавый... Над нами царствовал **тогда**» (с. 180) (царствовал – когда Онегин путешествовал).

Параллельно сюжетному времени мерой отсчета может выступать и авторское время: «Там **некогда** гулял и я...» (с. 9); «В **те дни**, когда в садах Лицея...» (с. 142). Эти косвенные хронологические приметы могут соотноситься с сюжетом (на берегах Невы автор «гулял» вместе с героем) и быть безотносительными к нему («в садах Лицея...»).

¹ Здесь и далее мои выделения даются полужирным шрифтом, авторские выделения – курсивом.

Два потока времени пересекаются, что естественно (автор и его герой – приятели), но и разъединяются, что мотивировано: «Скоро были мы судьбою / На долгий срок разведены» (тут виден бытовой аналог реального противостояния времени действия и времени повествования о нем). Сюжетное – доминантное – время ориентировано на время историческое, оно движется поступательно и последовательно. Единственная (и значительная – в три года) временная пауза на стыке седьмой и восьмой глав возникла вынужденно из-за снятия первоначальной восьмой главы «Странствие». Пушкин сделал (в примечании) даже категорическое заявление: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю» (V, 167). Ряд исследователей (Р.В. Иванов-Разумник, Н.Л. Бродский, С.М. Бонди, Ю.М. Лотман) проверили это заявление и подтвердили, что основные сюжетные события могут быть приурочены к историческому времени с конца 1819 по весну 1825 года. Выбранный отрезок исторического времени для героев, показанных обыкновенными людьми, в общем-то непримечателен, а потому сюжетное время – до поры – более нейтрально в переключках с временем историческим. Другое дело – время автора. Роман увлек поэта, который был фактически политическим ссыльным, но который по началу называл себя «изгнанником самовольным», поскольку сам бросил вызов клеветникам и сплетникам («Погасло дневное светило», «К Овидию»). Но таяла надежда не то, что на освобождение, а даже на краткосрочный отпуск. Первая глава «Онегина» замкнута на красивое композиционное кольцо: начинается сообщением о рождении героя «на берегах Невы», а кончается напутствием идти «к невским берегам» «новорожденному творенью» (Онегин как будто рожден дважды: сначала физически, потом художественно); поэт демонстративно, вопреки царской немилости, возвращал себя, пусть только виртуально, в неласковую столицу. Для поэта адресация к времени, что за окном, неуклонна и постоянна.

Посредством авторских размышлений в роман включается и тема героической Москвы 1812 года. Работу над седьмой главой Пушкин начал в августе – сентябре 1827 года в Михайловском, причем со сцены приезда Лариных в Москву, и описание Москвы поэт напечатал уже в январе 1828 года в журнале «Московский вестник». В 1827 году предстояло 15-летие Бородинской битвы. Не это ли событие подтолкнуло Пушкина поспешить и с написанием, и публикацией фрагмента?

Исторические реалии вошли в повествование буквально со второй строфы романа; **история** как предмет авторских раздумий появ-

ляется именно в седьмой главе: панорама Москвы вызывает важные исторические воспоминания. Вместе с картиной великого московского пожара в седьмую главу «Онегина» входит обновленный принцип историзма.

Почему этому повествовательному эпизоду принадлежит столь существенное значение? Не потому, что он значителен по объему (этиод о ножках в первой главе объемнее), даже не потому, что он дает отсылку к твердой дате, тогда как многие отсылки подвижны (т.е. имеют, пусть небольшие, рамки диапазона), но потому, что в роман включается не рядовое, но эпохальное событие, на многие годы определившее главное, доминирующее содержание духовной жизни общества.

Пушкин начинает работу над седьмой главой с такого фрагмента:

Но вот уж близко. Перед ними
Уж белокаменной Москвы,
Как жар, крестами золотыми
Горят старинные главы (V, 134).

«Вот уж близко» – это восклицание можно воспринимать и как несобственно-прямую речь героев, утомленных долгим путешествием, и как речь автора, сочувствующего – в связи с тем же обстоятельством – своим героям. Выражение «перед ними» конкретизирует точку обзора: картина как будто дана взглядом из возка Лариных. Но повествование идет в форме авторского монолога, почему и можно говорить о соединении точек зрения автора и героев.

Возникшее единение, однако, весьма непрочно. Неожиданно и резко происходит обособление авторского голоса:

Ах, братцы! как я был доволен
Когда церквей и колоколен,
Садов, чертогов полукруг
Открылся предо мною вдруг! (с. 134)

Поворот совершается существеннейший. Предполагалось, что картина дана общая, доступная взорам всех приехавших в Москву и «утепленная» присутствием героев («перед ними»), однако эмоции выражены подчеркнуто личностным образом («предо мною»). Это голос лирического автора, самого поэта, который именно в Москве получил свободу после шести лет затворничества «ссылочного невольника».

Благодаря порыву авторского чувства и сам по себе реальный московский пейзаж на время отстраняется, пространственные ограничения уничтожаются, Москва из реального объекта созерцания превращается в объект раздумий, не зависящий от места восприятия:

Как часто в горестной разлуке,
В моей блуждающей судьбе,
Москва, я думал о тебе!

Переходя от созерцания к обобщению, поэт ощущает сковывающую ограниченность личного голоса, и в финале строфы лирический автор передает эстафету автору лиро-эпическому:

Москва... как много в этом звуке
Для сердца **русского** слилось!
Как много в нем отозвалось! (с. 134).

А и непросто далась поэту эта замена: колеблются на весах как равновеликие личное и обобщенное. В черновике было написано: «все чувства рускаго». Поправлено: «для сердца моего». По размышлении, взят за основу начальный вариант¹. Дорого поэту то и другое! Но личное отношение уже выражено, еще будет выражено, так что здесь голос автора становится выразителем широкого патриотического чувства.

И следует ключевая строфа:
Вот, окружен своей дубравой,
Петровский замок. Мрачно он
Недавнею гордится славой.
Напрасно ждал Наполеон,
Последним счастьем упоенный,
Москвы коленопреклоненной
С ключами старого Кремля:
Нет, не пошла Москва моя
К нему с поникшей головою,
Не праздник, не приемный дар,
Она готовила пожар
Нетерпеливому герою.
Отселе, в думу погружен,
Смотрел на грозный пламень он (V, 134–135).

¹ ПД № 836, л. 22 об.

В конкретном описании проступает лик самой Истории: именно она картиной памятного московского пожара вступает на страницы романа. И как душевно это сделано: *Москва – моя*. Вот и личное общему не помеха. Еще важнее – личное может становиться историческим; «Евгений Онегин», роман о современности, становится **историческим** романом о современности.

Но тут возникает новая проблема: с судьбой заглавного героя романа героическое событие истории никак не связано. С этим вопросом нужно основательно разбираться.

По первому замыслу поэта, жизнь Онегина действительно никак не проецировалась на события Отечественной войны. В контексте первой главы герой просто молод, возраст его указан точно: «Всё украшало кабинет / Философа в осьмнадцать лет» (V, 16), так что и год рождения нетрудно вычислить: $1819 - 18 = 1801$. Онегин не мог участвовать в войне по малолетству; но никакой возраст не препятствовал тому, чтобы историческое событие формировало личность; воспитанный на преданиях об Отечественной войне Герцен был ее ровесником, воспевавший героев Бородина Лермонтов был двумя годами моложе события. Но этой темы нет в романе, потому что герой был задуман не как общественный человек, но только как психологический тип. Молодости героя придавалось принципиальное значение; поэт призывал (в предисловии к публикации первой главы) понимать Онегина через Кавказского пленника, в котором была попытка показать «преждевременную старость души» как отличительную черту «молодежи 19-го века» (X, 42). Соответственно период упоения светским образом жизни для Онегина был очень кратким: «**рано** чувства в нем остыли» (V, 21); таков и парный портрет автора и героя: «Обоих ожидала злоба / Слепой Фортуны и людей / На самом **утре** наших дней» (V, 24)¹.

Но в процессе работы начальный замысел изменился, обновился. Герой с преждевременной старостью души потерял в глазах Пушкина свое обаяние. На заложенном, как обнаружилось, с запасом фундаменте оказалось возможным выстроить здание с новым архитектурным решением (т.е. фактически с новым героем). В четвертой гла-

¹ На молодость Онегина в первой главе обратил внимание В.С. Баевский, но использовал это (очень странно аргументированное) наблюдение для весьма сомнительного утверждения: «Можно сказать, что героям романа в каждом эпизоде столько лет, сколько требует художественная и психологическая правда». См.: *Баевский В.С.* Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М., 2011. С. 328.

ве уточнено, что на светские похождения Онегин потратил восемь лет. Меняется мотивировка хандры: это элементарная пресыщенность. Пушкин взросление героя учитывает, помечая, что в путешествие – а это по сюжетному календарю 1821 год – Онегин отправляется, «дожив <...> до двадцати шести годов».

Датировка подробно описанного типового дня из жизни героя концом 1819 года не отменяется, она, вначале охватывающая весь светский отрезок жизни героя, теперь лишь смещается к его финалу (никак не к старту). Но теперь, если исходить из бытового правдоподобия, героический 1812 год входит в зону сознательной жизни героя. Однако не будем строить детализирующих предположений, которые оказались бы дискредитирующими для героя. В.А. Кошелев, разделяющий релятивистскую концепцию времени в пушкинском романе, выдвинутую В.С. Баевским, отмечает лауну в прорисовке биографии героя: «О каком-либо участии Онегина в Отечественной войне в тексте первой главы прямо не сказано, – как не сказано и о его неучастии... Просто эта сторона его биографии в 1823 году была автору не интересна и ничего не добавляла в его характере»¹. Констатация верная, ее объяснение хромает: «Да и само отношение к прошедшей войне и к “защитникам Отечества” в начале 1820-х гг. еще не обросло достаточной “мифологией”». Далее прямая ошибка: «Сам Пушкин, как известно, в Отечественной войне не участвовал, но поэтически осмыслил этот факт собственной биографии лишь <?> в 1836 г., в последнем из своих стихотворений на “лицейские годовщины”...»². Личные чувства совсем юного поэта выражены уже в «Воспоминаниях в Царском Селе» и «Александру». Историческое значение события определено поэтом в оде «Наполеон» (1821): «Хвала!.. Он русскому народу / Высокий жребий указал...» (II, 60). Удлиняя биографию героя в четвертой главе, Пушкин по-прежнему исходил исключительно из психологических мотивировок; проекция судьбы Онегина на реально-историческое время, конкретно – на 1812 год в данном случае вряд ли входила в творческую задачу поэта и оказалась случайной.

С не меньшей уверенностью можно утверждать, что такая задача встала перед Пушкиным, когда он оканчивал роман. Вводя в повествование тему героической Москвы 1812 года, Пушкин делает это от своего лица, в форме ассоциативного авторского рассуждения, которое с судьбой героя не связано (да и было бы неудобно возвращаться

¹ Кошелев В.А. Онегин и «гроза двенадцатого года» // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2004. С. 217–218.

² Там же. С. 218.

к предыстории Онегина теперь уже в третий раз). Пушкин с честью разрешил возникшее творческое затруднение. Возможность пересечения судьбы героя с историческим событием обдумывалась поэтом именно в пору работы над седьмой главой. Однако для этого не обязательно было обращаться к истокам биографии героя, к 1812 году; не обязательно показывать причину, если показано следствие; следствие 1812 года – 1825 год. Так возникает проблема включения в роман декабристской темы¹. Теперь и общественный потенциал героя непременно взвешивается на декабристских весах.

Пушкин гениально назвал свой роман – просто именем героя, без каких-либо уточнений. А как было уточнять, если герой был явлен, но свободный роман устремлялся в еще не ясно различаемую даль? Уточнения, и очень значительные, возникали в процессе работы. Лишь на заключительном этапе оказалась не только возможной, но и обязательной постановка проблемы – Онегин как герой времени.

Лермонтов гениально принял пушкинскую эстафету. Он написал не «Григория Печорина», но «Героя нашего времени»: то, к чему постепенно, но пришел Пушкин, он подхватил и развил, поставив в центр не психологическую, а социальную характерность героя (что отнюдь не пошло в ущерб характерности психологической).

Кто же Онегин как герой времени? Вопрос прямой, но столь же прямого ответа не получается. Причина в том, что сюжетное время романа остановлено ранней весной 1825 года. Герою как бы дан некоторый срок, чтобы он сам определился в общественно-исторической ситуации. Вот после 14 декабря ответ получился бы однозначный. Но – «без них Онегин дорисован» (V, 164); и вновь отсылка к жизни, и разве затуманен ответ на вопрос: «без них» – без кого?

В судьбе героя Пушкин оставил ситуацию выбора, это вполне в его манере: «не надобно всё высказывать – это есть тайна занимательности» (X, 67). В «Путешествии в Арзрум» Пушкин размышлял: «Люди верят только славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерской ротой, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в “Московском телеграфе”» (VI, 451–452). Такое размышление нас ко многому обязывает, требует понимать не только явленные, но и потенциальные свойства героя. Размышления о варианте декаб-

¹ В.С. Баевский пишет: «Трудно себе представить, чтобы молодой человек, оставшийся в стороне от Отечественной войны и походов 1813–1815 гг., впоследствии пришел к участию в движении декабристов...» (Указ. соч. С. 320). То, что не прописано в судьбе героя, четко связано как цепочка исторического события.

ристской судьбы Онегина не должны замыкаться на гадании, попадет или не попадет герой в число декабристов (вариант маловероятен, что и расхолаживает многих думать на эту тему). Но на политические взгляды, на характер Онегина есть надобность взглянуть чрез призму декабризма: так мы точнее поймем масштаб личности героя. Не забывшая его, мы все равно должны будем признать его значительным.

«Грозе двенадцатого года», в «Евгении Онегине» впервые возникшей в потоке авторского времени при включении в роман сюжетного московского эпизода, предназначалось повториться, вновь в потоке авторского времени. Сейчас не будем уточнять, в каком месте это предполагалось сделать. В современных изданиях этот материал включается в текст романа и печатается под названием «Десятая глава». Это нарушение авторской воли. Материал печатать нужно, но в редакционном приложении. В раздумьях поэта о судьбе финала вариант с десятой главой (не для печати) проходил, но глава, лишенная сюжетного стержня, не состоялась. Очень может статься, что работа над главой и не начиналась, а материалом для сохранившейся криптограммы послужили слишком острые для цензуры строфы из первоначальной восьмой главы «Странствие». Этим материалом поэт дорожил, поскольку оставил шифровку. Не исключено, что если бы поэт дождался до амнистии декабристам (до снятия запрета с декабристской темы), стала бы возможной публикация «Отрывков из путешествия Онегина» в расширенном виде (но на этом варианте поставила крест трагическая пушкинская судьба).

Хотя бы фрагменты крамольных строф, по счастью, сохранились: они дают представление о том, как стремительно нарастала роль исторического фона в концовке романа. Вяземский, которому поэт прочел не обрывки строф, а сами строфы, назвал этот материал «славной хроникой». Хроника эта замечательна: она не констатационная, а аналитическая.

Гроза двенадцатого года
Настала – кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Барклай, зима иль русский бог?

Но бог помог – стал ропот ниже,
И скоро силою вещей
Мы очутились в Париже,
А русский царь главой царей (V, 180).

Любопытно: во втором фрагменте интонация меняется с вариантно-вопросительной на утвердительную, а альтернативность мышления поэта сохраняется: мы очутились в Париже божьей помощью – или «силою вещей»?

А главное – поставлено в прямую связь одушевление людей от защиты Отечества к жажде перемен.

Россия присмирела снова,
И пуще царь пошел кутить,
Но искра пламени иного
Уже издавна, может быть... (V, 182).

Для включения в сюжет изображения этого события была невозможность абсолютная, но оно включено не только в рукописные варианты, но даже и в печатный текст романа: как декабристское звено собственной биографии поэта и как персональное прощание с теми, кого нет, и с теми, кто далече. Косвенно это еще одна дань уважения «грозе двенадцатого года», породившей и это движение.

А.А. Кунарев (Москва)

**О пользе стационарных тракторов
(из комментариев к «Евгению Онегину»)**

Когда благому просвещенью
Отдвинем более границ,
Со временем (по расчисленью
Философических таблиц,
Лет через пятьсот) дороги, верно,
У нас изменятся безмерно:
Шоссе Россию здесь и тут,
Соединив, пересекут.
Мосты чугунные чрез воды
Шагнут широкою дугой,
Раздвинем горы, под водой
Пророем дерзостные своды,
И заведет крещеный мир
На каждой станции трактир. (VII:XXXIII¹)

Грустную иронию этого лирического отступления отметил В.А. Кошелев: «Зачем-то через пятьсот лет муравьиной работы Россию “пересекут” соединенные друг с другом “шоссе”; неизвестно для чего люди начнут “раздвигать горы” и рыть “дерзостные своды” под водой... В этом нагромождении “благого просвещенья” чувствуется явная бессмысленность и отсутствие конечной цели прогресса: “пророем”, “раздвинем”, – а дальше?.. А дальше все сводится к неизбежному российскому “трактиру”. Стоило ли из-за этого усердствовать в пятисотлетних трудах?.. Тем более, что уже и сейчас, иронически замечает Пушкин, “версты, теща праздный взор, в глазах мелькают, как забор” – и делает язвительное примечание, ссылаясь на рассказы одного из российских Мюнхаузенев...»²

Трактир как конечная цель грандиозных преобразований и впрямь может показаться парафразой знаменитого *mons, parturiens*

¹ При цитировании «Евгения Онегина» первая римская цифра обозначает номер главы, следующая через двоеточие – номер строфы.

² Кошелев В.А. «“Онегина” воздушная громада...». СПб.: Академический проект, 1999. С. 168.

mus¹. Однако у Пушкина не все так просто и однозначно. В первую очередь замечу, что все-таки *трактир* отнюдь не равнозначен питейному дому, сиречь *шинку, кружалу, харчевне, корчме* и пр. – словом, *кабаку*, на который, очевидно, довольно прозрачно намекает исследователь. И явление трактира на российских дорогах вовсе не так уж было «неизбежно», если он всего лишь рисовался в мечтах автору «Евгения Онегина» и «Дорожных жалоб» (1829–1830). Все дело в том, что в пушкинском (да и всеобщем – конца XVIII – первой трети XIX века!) словоупотреблении *трактир* означал в первую очередь *гостиницу*, при которой, как правило, был ресторан. Любопытное свидетельство содержат воспоминания И.А. Второва «Москва и Казань в начале XIX в.» (1842): «Остановился на Тверской улице в Царегородском трактире (тогда еще не называли *гостиницами*)» (курсив авт. – А.К.). Вот как комментирует это В.В. Виноградов: «Только с 30–40-х годов в связи с ростом славянофильских тенденций возвращается в живой бытовой язык древнерусское слово *гостиница*, ограничивая употребление слова *hotel* и видоизменив значение слова *трактир*»² (курсив авт. — А.К.). Стало быть, автор «Онегина» «предсказывает», что «лет чрез пятьсот» на каждой станции появится место, специально предназначенное для отдыха и приема пищи, так сказать, в человеческих условиях – в противоположность тому, что встречает в дороге его современник:

На станциях клопы да блохи
Заснуть минуты не дают;
Трактиров нет. В избе холодной
<...> Для виду прейскурант висит... (VII:XXXIV)

Трактир здесь противопоставлен именно *станции* – *избе холодной* – с неистребимыми клопами да блохами! Замечу: эпитет к *избе* Пушкин нашел не сразу – черновики сохранили следы кропотливой работы над этим стихом:

- а. Трактиров нет — вози с собою
- б. Трактиров нет — в избе пусты<нной>
- в. Трактиров нет — в избе смиренной <?>
- г. Трактиров нет — в избе похожей <?>
- д. Трактиров нет — В избе порожной

¹ Гора, родившая мышь (лат.).

² Виноградов В.В. Из истории лексики русского литературного языка XVII – XIX вв. Учебник. 3-е изд. М.: Высшая школа, 1982. С. 9.

(Попутно обратим внимание на самый первый вариант (а): ясно, что путешественник вынужден был «возить с собою» хлеб насущный, стало быть, и «крещеный мир» заведет трактиры не ради бражничества, а ради утоления голода). Итак, изба *пустынная, смиренная* <?>, *порожняя, похожая* на что-то, вероятнее всего, не особенно приятное на вид, может, на берлогу или разбойничью пристань (вроде *умета* в «Капитанской дочке»), поэта не устроила: первый эпитет звучит неуместно двусмысленно, второй неудачен хотя бы потому, что переключает фокус с нужд путешественника на бедствия «сущих мучеников четырнадцатого класса», сравнение, видимо, тоже уводит в сторону от существа дела, т.е. от ощущений путника, мечтавшего согреться и подкрепиться после нелегкого перегона по российским бесконечным дорогам; *порожняя* – не совсем точно, ибо изба-таки населена... Именно *холодная*, негостеприимная, какая-то необжитая изба¹ встречает его и будто нудит его не задерживаться надолго, переменить это место на другое – столь же неудобное, неприветливое. Просто, ясно, точно и – очень, до боли знакомо (замечу, что рифма *голодный* // *холодный* частенько используется в фольклорных текстах).

Вечный странник, «намотавший» тысячи верст «по всей Руси великой», Пушкин знал не понаслышке и о «колеях и рвах отеческой земли», и об «удобствах», которые могли предложить путешественнику «диктаторы почтовых станций», о «тоске голодной» невольного поста, усугубляемой «высокопарным» прейскурантом.

Так что, думаю, в трактире поэт ничего плохого не видел. В связи с этим на память приходит любопытное суждение из «Путешествия в Арзрум». Пушкин, кажется, без тени улыбки пишет, что «благоприятствовать <...> укрощению» черкесов может «влияние роскоши»: «самовар был бы важным нововведением». Трактир на каждой станции, самовар в каждой семье, оказывается, не столько конечная цель, сколько знаки оседлости и даже *роскоши*, а стало быть, преодоления дикости, варварства – знаки, как говорилось в то время, *просвещенности*, а в наше – *культуры*.

К слову сказать, у истоков «трактирной» темы в русской литературе стоял Н.М. Карамзин, посвятивший этим заведениям в «Письмах

¹ Возможно, впрочем, что эпитеты *пустынная* и *смиренная* ассоциировались в сознании поэта с монастырем – ср.: *пустынь* (довольно распространенное название монастырей); «*смирненной обителью*» позже будет названо жилище Самсона Вырина; одна из «дорожных жалоб» — необходимость «пост невольный соблюдать».

русского путешественника» немало строк. Эта особенность «Писем...» не осталась незамеченной читателями-современниками.

Хоть ты и ездил в земли чужды,
Но не трактиров там смотрел;
Не видел в том ни малой нужды,
Чтоб знали, что ты пил и ел.
И ездивши не на проказы,
Хрусталь не кажешь за алмазы,
Чтоб быть слепым вождем слепцов;
Но к истине везде стремяся,
И к ней единой прилепясь,
Искал беседы мудрецов, –

брюзжал в 1799 году П.И. Голенищев-Кутузов¹. Автор «Оды в честь моему Другу» не был одинок в своем неприятии интереса путешественника к «нуждам низкой жизни». С не меньшим сарказмом отзывался о «тонкочувствующих или *сентиментальных*» путешественниках рецензент «The Edinburgh Review or Critical Journal» (1804): «Таковые люди, проезжая по тем местам, где война и рушение царств, описывают, какие они имели комнаты и стол в трактирах, в каком леску или долине предавались своей чувствительности и с каким *симпатизирующим* умом наслаждались роскошью приятных слез»² (курсив авт. – А.К.).

Отмечу в карамзинских «Письмах...» один любопытный пассаж, который, как кажется, близок пушкинским размышлениям. «Мы проехали через Кеслин и Керлин, два маленькие городка. В первом бросается в глаза большое четверугольное место со статуею Фридриха Вильгельма. “Ты достоин сей почести!” – думал я, читая надпись. Не знаю, кого справедливее можно назвать великим, отца или сына, хотя последнего все без разбора величают. Здесь должно смотреть только на дела их, полезные для государства, – не на ученость, не на острые слова, не на авторство. Кто привлек в свое государство множество чужестранцев? Кто обогатил его мануфактурами, фабриками, искусствами? Кто населил Пруссию? Кто всегда отходил от войны? Кто отказывался от всех излишностей, для того чтобы его подданные не терпели недостатка в нужном? Фридрих Вильгельм! – Но Кеслин будет для меня памятен не только по его монументу: там миловидная

¹ Цит. по: Алтатова Т.А. Проза Н.М. Карамзина: поэтика повествования. М.: МГОУ, 2012. С. 128–129.

² Там же. С. 119–120.

трактирщица угостила нас хорошим обедом! Неблагодарен путешественник, забывающий такие обеды, таких добрых, ласковых трактирщиц! По крайней мере я не забуду тебя, милостивая немка! Вспомнив статую Фридриха Вильгельма, вспомню и любезное твое угощение, приятные взоры, приятные слова твои!..»

Странное дело: восторженный (усиленный к тому же полемической интенцией) панегирик Фридриху Вильгельму заканчивается неожиданно – похвальным словом милостивой трактирщице, подчеркнуто субъективно-эмоциональным и исключительно человеческим (приветливой женщине посвящено лишь четыре предложения, зато все восклицательные), в сравнении с перечислением государственных заслуг мудрого правителя. Масштабы, казалось бы, несопоставимые, однако в сердце благодарного путешественника Фридрих Вильгельм, государь-реформатор, благодетель своих подданных, фактически уравнивается с одной из малых сих – безымянной немкой, благодетельницей случайных путников, величественный, на века поставленный монумент – с мимолетной ласковостью и столь же скоропреходящими ощущениями от хорошего обеда. Может даже показаться, что для путешественника второе даже важнее первого, поскольку памятник Фридриху Вильгельму становится лишь поводом помянуть добром трактирщицу.

Что это – ирония? Пожалуй, что и так, однако ирония, абсолютно лишенная какой бы то ни было язвительности. Справедливее назвать это юмором. Милостивая, приветливая женщина с ее хорошим обедом, которой скорее всего нет никакого дела до того, которого из Фридрихов называть *Великим*, на самом деле есть истинный памятник мудрому правлению – усилия увенчались успехом, повседневная жизнь стала нормальной. Нормальная жизнь стала привычной, привычкой. Много это или мало, хорошо или плохо? Как сказать. Если люди «не терпят недостатка в нужном» – это нормально, если путника кормит хорошим обедом гостеприимная хозяйка – это нормально. Это просто цивилизованно, это и есть просвещение – не больше и не меньше. Именно поэтому, думаю, Карамзин объединяет столь разных по социальному статусу персонажей в одном абзаце. Весьма показательно и поставленное писателем тире: этот знак препинания не только связывает две «заметы», но и означает их причинно-следственные отношения¹.

¹ Надо сказать, что в XVIII – начале XIX вв. метафора «воздвигнуть памятник в сердцах <подданных>» была общим местом. Так, например, император Петр III, отклонив предложение Сената о воздвижении ему памятника из чистого золота

Ну, а если прейскуронт (или расписание движения дилижансов, автобусов, поездов, самолетов и пр.) висит для виду? Если дороги «сад для глаз»¹, но для проезда практически непригодны, за исключением снежной и морозной зимы и засушливого лета? Если путник голодает, становясь, однако, пожилой блох и клопов? Это – ненормально. Это – варварство, дикость. И тоже – «памятник» правлению... А вот лет через пятьсот, похоже, и «ныне дикой Тунгус, и друг степей Калмык» просветятся, и не последнюю очередь должны будут сыграть шоссе, соединившие Россию «здесь и тут». Чья это будет заслуга? «Благого просвещения»? Но просвещение не существует и уж тем более не действует само по себе. Пушкин использует довольно уклончивую определенно-личную конструкцию: «Когда благому просвещению // Отдвинем более границ». Отдвинем – *мы*. Но кто эти *мы*? Мы – русские, россияне – население Российской Империи («и гордый внук Славян, и Финн» и т.д.), правительство, общество в целом? Ясно лишь одно: поэт мыслит себя со-участником процесса. Особенно это заметно на фоне тематически однородного фрагмента из сожженной главы: «Авось дороги нам исправят» (<X>:<VII>), – где отчетливо противопоставлены *они* (власти) и *мы* (население). Правда, исправление дорог² в свете «Шиболета народного» – «авось» – выглядит едва ли не более призрачно, нежели надежда на радикальные перемены через полтысячи лет.

Думаю, стоит повнимательней приглядеться и к сроку, исключительно щедро отмеренному поэтом на «безмерное» преобразование российских дорог. Начнем с того, что в «философических таблицах» двухтомного труда «О производительных и торговых силах Франции» («Forces productives et commerciales de la France», 1827) Шарля Дюпена «нет такой таблицы, в которой сопоставлялись бы транспортные средства или особенности дорожных сообщений различных госу-

(в благодарность за Указ о вольности дворянства), заявил, что золоту можно найти более достойное применение, а лучший памятник, который может заслужить государь, – это сердечная благодарность подданных за справедливое правление.

¹ Отрывок из «Станции» П.А. Вяземского приведен Пушкиным в 42-ом примечании к стиху «Теперь у нас дороги плохи...», открывающему XXXIV строфу VII главы: это, так сказать, подтверждение «независимого эксперта»...

² Стоит обратить внимание и на то, что речь идет об *исправлении* дорог, а не о строительстве новых.

дарств»¹. Не оперирует Дюпен и такими временными величинами, как 500 лет. Еще одна странность: как отметил в свое время М.П. Алексеев, «картина технически усовершенствованных средств сообщения в будущей России, изображенная Пушкиным, представлялась ему вполне реальной и осуществимой и лишена каких бы то ни было утопических черт»: «к каждому стиху XXXIII строфы можно подобрать соответствующий источник или параллельный текст, заимствуя их не из специальной технической литературы, но из современной ему периодической печати».² Приведенные исследователем примеры, взятые из публикаций «Московского телеграфа» за 1825 год, убедительно подтверждают это наблюдение: в журнале сообщали и о висячих мостах в Англии и Петербурге, и о туннеле под Темзой, и о прочих технических новшествах³.

Следовательно, пушкинское предвиденье – не «научная фантастика»? Или поставим вопрос иначе: можно ли считать XXXIII строфу VII главы *предвиденьем*, коль уж поэт оперирует реальными фактами? Отсюда с неизбежностью вытекает и вопрос об отдаленности временной перспективы. Раз уж все технические новинки уже реальны, если уже все «работает», полтысячи лет для воплощения «программы дорожного строительства» кажутся явным перебором, даже принимая в расчет необъятные российские масштабы. Пушкин прекрасно понимал (и для этого вовсе не обязательно быть гением), что «открытия чудные», которые готовят человечеству «просвещения дух», и опыт, и гений, и случай, не только не иссякнут, но будут прибывать во все возрастающем количестве (а значит, и более высокого качества), что в конечном счете не может не привести к постоянному ускорению темпов усовершенствований и всякого рода преобразований.

Заслуживает в связи с этим внимания весьма правдоподобная гипотеза М.П. Алексеева о возможности знакомства Пушкина с утопией А. Мицкевича⁴, действие которой, по свидетельству А. Одынца,

¹ Алексеев М.П. Пушкин и наука его времени: (Разыскания и этюды) // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. С. 124.

² Там же. С. 126.

³ Там же.

⁴ «В своих известных стихах о Мицкевиче Пушкин писал в 1834 г.:

. нередко
Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.

близкого друга польского поэта, начиналось в 2000 году и должно было охватить два столетия. «Вся же история <...> – сообщил Одынец, – закончится установлением *связи между землей и планетами* с помощью воздушных шаров <...> *вся земля покроется сетью железных дорог* <...> Адам предсказывает их огромное будущее, утверждая, что они изменят лицо мира»¹.

Разница картин будущего у русского и польского поэтов очевидна, особенно в конечных результатах: весь мир и – «только» Россия, межпланетные путешествия и – станционные трактиры (хотя Мицкевич заглядывает в будущее не на 500 лет, а «всего» на неполных четыре столетия)... Кроме того, у Пушкина речь идет не о железных дорогах, а о шоссе – т.е. дорогах для современных ему типов транспортных средств на конной тяге... На первый взгляд может показаться, что наш поэт «недоотягивает» до польского собрата, уступает ему в масштабности и мощи воображения. И впрямь: один устремлен в высь, так сказать, рвется в облака, вникает в технические детали – другой, напротив, погружен в *земное* (во всех смыслах этого слова)... Однако нельзя при этом не заметить, что наш соотечественник озабочен не столько свершениями человечества, сколько нуждами *человека*, в данном случае любого, кто почему-либо отправляется в дорогу, и с этой точки зрения его «футурология» выглядит человечнее, хотя и не так ошеломляет читателя. Пушкин, так сказать, «скупее в желаньях»: что там другие планеты – свою бы обустроить, не столько скорость передвижения важна, сколько элементарные удобства. А если задуматься, то уставшему, продрогшему и оголодавшему страннику нет, пожалуй, ни малейшего дела до покорения космических просторов (с какой бы целью оно ни осуществлялось!) и прочих дерзаний – ему бы согреться, подкрепиться да отдохнуть по-человечески. Не больше, но и не меньше. Именно человеческий аспект выделяет Пушкин в мечтаниях Мицкевича и в отрывке «Он между нами жил...» (1834): во «временах грядущих» главным свершением оказывается «великая семья», в которую, «распри позабыв», соединятся народы.

Мы жадно слушали поэта.

Нельзя ли эти строки истолковать как конкретное указание на беседы Мицкевича в кругу его русских друзей на темы о социально-утопических доктринах? Л.П. Гроссман именно в этих стихах Пушкина усматривал его сочувствие к идеям Сен-Симона и его последователей. Не следует ли, однако, пойти дальше и предположить, что Пушкину был известен и замысел «Истории будущего» Мицкевича?» (Алексеев М.П. Указ. соч. С. 131).

¹ Ibid., с. 127.

Почему Пушкин столь пессимистичен и между «конечной точкой» прогресса и современностью полагает временную дистанцию столь «огромного размера»? К тому же описание «безмерного» изменения дорог сопровождается вводным словечком *верно*, выражающим как раз сомнение, по крайней мере довольно слабую степень уверенности. Да и сама цифра означает не утверждение (через пятьсот лет), а лишь неуверенное предположение («лет через пятьсот»). Так что достоверность сообщаемого весьма неопределенна, равна поговоркам *после дождичка в четверг, когда рак на горе свистнет, бабушка надвое сказала* или *вилами по воде писано*; апелляция к «философическим таблицам» заставляет вспомнить и о том, что «все врут календари», и о «главе халдейских мудрецов» Мартыне Задеке.

Долгосрочность пушкинского прогноза вызывает недоумение и еще по одной, в буквальном смысле слова *очевидной* причине. Имя этой причины – Петербург: наглядный пример практически мгновенного с исторической точки зрения преобразования пустыни, о котором с гордостью поэт напишет в «Медном всаднике»:

По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами...

Любопытно, что в описании «юного града», как и в VII главе «Онегина», одним из признаков преображения дикой природы оказались висячие мосты. Есть между этими текстами еще одно, пожалуй, гораздо более существенное «сближение» – мечты Петра о новой столице завершает картина эпического пира: «И *запируем* на просторе».

Хороший обед в трактире, конечно же, уступает грандиозному пиру на весь мир, но только размахом, а по сути? Впрочем, страннику, нагулявшему в пути аппетит, «щей горшок» да рюмка рома покажутся царским угощением (и едва ли он будет не прав!) – это известно всякому. И все же еще раз подчеркну: Пушкина заботит обыкновенный человек, путник и удовлетворение его нужд как конечный «продукт» преобразовательных усилий – если они не для человека, то не бессмысленны ли они?

Итак, столетия хватило новый град построить, столетия теоретически может хватить на то, чтобы в России привести в порядок и построить новые дороги, — это поэт прекрасно сознавал. Более того,

ритмически конструкция «лет через сто» вполне подходит для замены словосочетания «лет чрез пятьсот», не говоря уже о том, что она благозвучнее. «Лет чрез пятьсот» фонетически представляет собой некоторую артикуляционную проблему: 4 гласных на 9 согласных, подавляющее большинство из которых — взрывные и шипящие; язык вынужден буквально продираться сквозь нагромождение [ТЧРЗПТСТ]! Однако звуковые затруднения (форма) адекватны содержанию.

Ссылка на «расчисленья философических таблиц» французского математика-экономиста Ш. Дюпена весьма показательна: кабинетная мудрость ученого иностранца применительно к реалиям нашей бескрайней родины сравнима с «издельем легким Европы», которое

сельские циклопы

Перед медлительным огнем

Российским лечат молотком <...>

Благословляя колеи

И рвы отеческой земли. (VII:XXXIV)

Почему российские кузнецы благословляют колеи и рвы? Понятно, что поломки повозок дают им хороший заработок. Однако пушкинская ирония не столь однозначна. Дело в том, что и колеи, и рвы — не естественного, а, так сказать, *рукотворного* происхождения.

Вот что вспоминает очевидец. Александр I «еще в 15-м году <...> принялся со страстью за устройство дорог и украшение городов и селений, но дороги эти так были устроены, что в последнее десятилетие его царствования *ни по одной из них в скверную погоду не было проезда*. В 18-м году, уезжая из Москвы, он назначил князя Хованского витебским генерал-губернатором и приказал ему отправиться в Ярославль поучиться у тамошнего губернатора Безобразова, как устраивать большие дороги. Император остался очень доволен дорогой в Ярославской губернии, проехавши по ней в самую сухую погоду; но Хованскому пришлось ехать по этой дороге в проливные дожди, вязнуть во многих местах; он едва дотащился до Ярославля и обратно, а между тем на устройство этой дороги сошло по 10 рублей с ревизской души всей Ярославской губернии. <...> Персидский посланник, проезжая Смоленской губернией, уверял, что и в самой Персии не существует таких скверных дорог, как в России.¹ <...> Между тем устройство больших дорог, по которым не было проезда, было повсеместно разорительно для крестьян; их сгоняли и иногда очень издалека на ка-

¹ Любопытно, что в конце 1990-х знакомый мне американец, побывав в Суздале, свой восторженный рассказ о свидании с «настоящей, невероятной древностью» закончил патетическим вопросом: «Но почему дороги в России, как в Никарагуа?!»

кой-нибудь месяц времени. Они должны были глубоко *взрыть* дорогу по бокам, взрытую землю переметать на середину и все утоптать; потом *выкопать по сторонам дороги канавы*, обложить их дерном и окончательно посадить в два ряда березки, которые, впрочем, очень часто втыкали в землю без корней перед самым проездом царя».¹

Два «регулярных» ряда березок-часовых как раз и стали предметом насмешек князя Вяземского в «Станции» (1825):

Дороги наши — *сад* для глаз:
Деревья, с дерном вал, канавы;
Работы много, много славы,
Да жаль, проезда нет подчас.
С деревьев, на часах стоящих,
Проезжим мало барыша;
Дорога, скажешь, хороша —
И вспомнишь стих: *для проходящих!*

Таким образом, власти и «циклопы» трогательно связаны вполне взаимовыгодными отношениями: первые строят непроезжие дороги, вторые благодаря этому получают с проезжающих неплохой барыш и тем и кормятся. Это ли не действующая модель «науки счастья общественного», как сформулировал Н.А. Полевой суть двухтомного труда Шарля Дюпена! К слову сказать, труд «сельских циклопов» в черновиках выглядел более героическим: они орудовали «русским молотком» «среди дороги», «во рву иль под крутым м<остом>», выступая в качестве, говоря современным языком, «службы спасения». Окончательный вариант — «перед *медлительным* огнем» — точно ставит акцент: неторопливое «пользованье» европейского изделия русскими средствами вполне соответствует пословицам «тише едешь, дальше будешь» и «что русскому здорово, то немцу смерть». А результат, кажется, вполне предсказуем: карета, пожалуй, выдержит до следующего ухаба, а там очередной «циклоп» примется за свою «увегистую» терапию.² Надо ли говорить, что от обстоятельств, столь благоприятствующих процветанию, «циклопы» не откажутся в ближайшие 500 лет!

Увы, настоящее не давало достаточных оснований для оптимистических прогнозов. «Математические доказательства» Дюпена того, что «человечество идет к совершенству, несмотря на препятствия, ко-

¹ Записки, статьи, письма декабриста И.Д. Якушкина. Репринтное воспроизведение издания 1951 года. СПб.: Наука, 2007. С. 22–23.

² Этот сюжет получил свое продолжение в лесковском «Левше»: «аглицкая нимфозория», подкованная тульскими мастерами, увы, не смогла «дансе танцевать» и «ни одной верояции, как прежде, выкинуть».

торые *неминуемо уничтожаются временем*» (Н. Полевой)¹, предполагали как непереносимое условие «усовершенствования общественно-го» обязательное участие *«всех званий граждан, без исключения»* (курсив Н. Полевого. — А.К.)². Как показывал опыт, на момент написания VII главы в «усовершенствовании» участвовали «циклопы» и власти, а вот относительно вовлечения остальных «званий» дело обстояло много хуже, хотя исторический прецедент всенародного участия в решении общенациональных проблем имелся. Думаю, здесь и надо искать ключ к пониманию 500-летнего пушкинского прогноза.

Характерны с этой точки зрения попытки найти ответ на вопрос, кто (или что) помог в «грозе двенадцатого года»:

Остервенение народа,
Барклай, зима иль русский бог? (<X>:<III>)

Очевидно, что перечисленные причины победы мыслятся альтернативно, но никак не как единое целое. Я уж не говорю о завершающем ряд «русском боге», прославленном П.А. Вяземским в одноименном стихотворении (1828). Следующая строфа «сожженной главы» содержит универсальный и в силу своей универсальности весьма расплывчатый ответ на поставленный вопрос:

Но бог помог — стал ропот ниже,
И скоро силою вещей
Мы очутились в Париже,
А русский царь главой царей. (<X>:<IV>)

Божья помощь, сила вещей – такими, исключительно общими, категориями объективный историк оперировать права не имеет. Тем более, что в данном контексте первое едва ли не исключает второго.

Романовы, занявшие престол в 1613 году, к моменту работы над VII главой «Онегина» правили Россией немногим более двух столетий. Всенародная передача власти в руки Романовых – свидетельство зрелого общественного, гражданственного сознания. Национального сознания. Осталось привить ему «просвещение». 200 лет прошло. Осталось столько же да еще полстолька...

А «лет чрез 500» станет возможным и «благому просвещению отдвинуть более границ», и дороги в порядок привести, и – что уж тут такого крамольного? – в придорожном трактире отдохнуть и хорошенько пообедать. А что еще нужно душе человечкиной?

¹ Цит. по: *Алексеев М.П.* Указ. соч. С. 122.

² Там же.

А. Ю. Сорочан (Тверь)

Наше светлое криминальное прошлое (1812 год в русском уголовном романе)

1812-й год для русской исторической прозы стал неисчерпаемым хранилищем сюжетов. Первоначально участники военных событий обращались к недавнему прошлому в своих текстах, подчеркивая дистанцию между минувшими событиями и настоящим. Статичную систему описания прошлого, созданную Загоскиным, пытались повторить многие авторы так называемого «патриотического направления», для которых «официальная народность» стала единственным руководством к действию при художественном описании исторического мироустройства. Вечными качествами русских в их исторических произведениях объяснялось абсолютно все, а «внутренние», душевные состояния выводились из «внешних». Иностранцы, у которых эти качества отсутствуют, действуют на основе своих национальных характеров, большей частью изображенных отрицательно – в сравнении с «народным духом» россиян. При этом избирались все более острые сюжеты.

Количественная продуктивность подобных тенденциозных схем очевидна – бесчисленное множество сочинений об Отечественной войне создавалось в полном соответствии с ними. Например, в романе А. А. Павлова «Рыцарь Креста» (1840) верность самодержавию (точнее, лично монарху) признана основной чертой национальности; неверные (или скрывающие эту неверность) противостоят русским. Очень характерна формула: «Для нашего возлюбленного государя и Отечества я пожертвую всем»¹. Сам император выведен как действующее лицо, принимающее активное участие в развитии сюжета. Не будем обсуждать его неправдоподобность, вытекающую из патриотических обязательств, взятых на себя романистом. Вот как обращается герой к еще не узанному им императору: «Ваше лицо выражает самую добродетель, глаза излучают радушие» (С. 13). А вот речь его возлюбленной: «Государь уверен в своих подданных... И после того кто осмелится из русских быть равнодушным зрителем наступающей борьбы?» (С. 29). Православие поначалу не включается в систему

¹ Павлов А.А. Рыцарь Креста: Роман, повесть. М.: Современник, 1995. С. 37. Далее цитируется с указанием страниц в тексте.

обязательных национальных качеств. Само заглавие и посвящение героя в рыцари придают повествованию оттенок религиозности общего характера: «...будем сохранять по возможности заповеди Божии; если же преступим их, то принесем чистое раскаяние» (С. 56). Монарх как личность – вот единственное мерило национального духа: «Он, этот владыка, нисходит с своего трона в убогие хижины и сыплет милости неимущим и оттирает слезы несчастливцам» (С. 173). К данной нехитрой формуле сводится содержание романа Павлова (как и многих подобных ему «исторических» сочинений Сергея С...кого (С. М. Любецкого), Ал. Кузмича¹, А Чуровского), где упоминаются неперемный изменник-поляк, злодей-Наполеон, раскаивающаяся в грехах девушка, оболыщенная каким-нибудь иностранцем и т. п. Разоблачение изменника – необходимый сюжетный ход в такого рода текстах; с ним обыкновенно связана некая интрига (убийство, соблазнение и т.д.)

Но в конце столетия мы наблюдаем еще более занимательный процесс – появление в газетах и «низовых» журналах криминальных романов из эпохи Отечественной войны. В конце XIX века «разнообразный материал был умело объединен в рамках журнального номера. Причем смысл и целостность ему, при усиленном, казалось бы, введении современного материала, придавали тем не менее публикации на исторические темы. История, особенно взятая в эстетической и тем самым целостной и осмысленной форме (роман, изображения памятников архитектуры), служила точкой отсчета и мерилем при оценке фрагментарной и противоречивой современности. Этот факт объясняет, почему исторический роман был неперемным компонентом годовой подписки любого иллюстрированного журнала, а издатель его стремился заручиться постоянным сотрудничеством (нередко — в качестве редактора) того или иного популярного исторического романиста»². Нечто подобное происходило и в газетах: «...важным компонентом низовых газет, особенно московских, был исторический роман, поскольку публикуемые произведения этого жанра были предельно спроецированы на сегодняшний день. Помимо того, что в них обсуждались актуальные проблемы (поиски исторических корней и национальной идентичности, самодержавие как основа русского государства и т.п.), мотивы действия героев и характер их сознания приравнивались к современным, не говоря уже о многочисленных

¹ Впрочем, поздние работы Кузмича носят некоторый оттенок «экспериментальности».

² *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту. М., 1991. С. 107.

анахронизмах в бытовых реалиях. Следует учесть и тот факт, что растянутость публикации романа во времени и ее сериальность, а также место печати — ежедневная газета — «вдвигали» историю в настоящее, делали описываемые события как бы происходящими здесь и сейчас»¹. И «роман в газете» логично превращается из исторического в современный, из документального в уголовный. Концепция издания буквально опиралась на содержимое «подвалов» — большей частью исторические или уголовные романы. Здесь прямолинейно выражались те идеи, которые позволяли дать простое и целостное осмысление всего происходящего и описанного в материалах номера. И соединение двух ведущих жанров осуществляется на известном «тенденциозном» материале.

Сочинения А.П. Павлова, А. Шардина (П.Н. Сухонина), А.Е. Зарина, Ф.Е. Зарина-Несвицкого и многих других выходят, вероятно, за рамки жанра. Подобные романы не являются историческими, поскольку одной из основных их черт становится осовременивание событий и психологии героев. В целом перечень традиционных действий стереотипен. Набор сюжетных ситуаций восходит еще к фольклору, временем они ни в коей мере не детерминируются. Исторический факт сменяется внеисторическим случаем, который — при внешней уникальности — может иметь место где и когда угодно. Архетипические события повторяются раз за разом, ничего нового в них отыскать не удастся — только новые имена героям и злодеям даются. Важной составляющей этой романистики становится описание диких старых нравов. Эта установка делает книги Шардина, Зарина и других подобных сочинителей такими натуралистичными. Показать грубость прошедших веков авторы могут, демонстрируя читателям худшие стороны тогдашней жизни. Историческое время — время «темных дел». Негативная оценка прошлого вызывает соответствующее отношение к истории. Роман из исторического становится уголовным. «Случай» — это чаще всего криминальное событие, позволяющее раскрыть темные стороны жизни; но в эпоху освободительной войны.

Остановимся на одном из примеров. В романах И. К. Кондратьева события 1812 года зачастую становятся основой «детективного» сюжета — с неизменной разгадкой тайны (как правило, уголовного свойства). В финале «Божьего знаменья» (1898) «тайна отношений отца с дочерью была погребена вместе с трупом первого»². Сюжет завершается описанием смерти героев и указанием на связывавшие их

¹ Там же. С. 118.

² Кондратьев И. К. Драма на Лубянке. Божье знаменье. М., 1992. С. 315.

узы. А история как будто и не отделена от современности: «...ясное понятие о настоящем редко бывает уделом человечества <...> Пора действия и волнений не есть пора суда»¹. Поэтому легко объяснить, почему герои 1812 года говорят и действуют в точности так же, как современники автора. В тех же случаях, когда речь заходит об осмыслении минувшего, Кондратьев предлагает читателям примитивные сентенции: «Нравственная сила неприятеля была окончательно истощена. Как раненый зверь, французское войско могло еще докатиться до Москвы, по силе инерции. Но там оно должно было погибнуть без всяких усилий с нашей стороны»². Как видим, единственным объяснением происходящего оказывается нравственное превосходство русских над французами; схема, кажется, нисколько не изменилась со времен Павлова и других романистов первой половины столетия.

Однако вот обоснование криминального сюжета в романе Кондратьева «Драма на Лубянке» (1902): «А время было знаменательное. Это было время, вместившее в себя целую эпопею человеческой борьбы с враждебными ей элементами. Это было время, когда появился гордый человек, задумавший создать всемирное владычество... Момент настал»³. В этот момент уничтожаются традиционные системы ценностей, подвергаются опасности основы существования нации – и результатом становится расцвет преступности. При этом люди, расследующие преступления, сами оказываются частью преступного мира. В романе Кондратьева таких персонажей двое: сыщик Иван Яковлев, взяточник, вор и пьяница, и шпион Лубенецкий, который исполнял поручения французской разведки, сменив «двадцать фамилий» и «двадцать национальностей», пока не объединил усилия с Яковлевым: «...кроме довольно значительного содержания, его интересовал и самый процесс шпионства. Тут жидовская его природа сказалась вполне» (С. 30). «Инстинктивное чувство» помогает этим сомнительным героям отыскивать как жертв, так и преступников. Оценка их деятельности в «особых обстоятельствах» невозможна: служат они «честно и добросовестно» (С. 30), хотя и остаются «плутами», «канальями» и «себе на уме». Они с готовностью разоблачают и шантажируют французского шпиона Метивье. Но они же совершили самые безнравственные поступки, а потом вступили в ополчение и «из-за угла размозжили голову не одному французу» (С. 204). И все пото-

¹ Там же. С. 267–268.

² Там же. С. 316.

³ Кондратьев И.К. Драма на Лубянке. С. 14. Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

му, что «зла без особенной причины не делают», живут так, как привыкли. Яковлев «неразборчив до свинства» – и все равно оказывается сторонником порядка, который расшатывает война; он воплощает те свойства «обыденной» жизни, которые связаны с традиционной системой ценностей. Уголовное дело против Верещагина подстроено Лубенецким и Яковлевым – но в этом ложном навете автор странным образом обнаруживает и «справедливость», и «порядок». Смерть Верещагина становится мстостью за грехи отца; война обнажает прежние преступления и соединяет их с новыми. А чтобы разобраться в этом клубке, необходим сыщик. И так происходит вторжение криминального сюжета, пусть и не связанного напрямую с французским нашествием, в исторический роман.

Но далеко не всегда разгадка преступления становится центральным эпизодом сюжета «из Отечественной войны». Например, в романе Д. С. Дмитриева «Два императора» (1896) похищение княжны, поиск виновных и расследование занимают лишь несколько страниц: Глаша поехала на розыски в сопровождении трёх княжеских дворовых и кучера. Она заехала на мельницу, простилась с отцом и отправилась в путь с надеждою напасть на след похищенной княжны. Почти сутки плутала она по окрестным местам княжеской усадьбы, побывала во всех сёлах и деревнях по окрестности, расспрашивала попадавшихся ей, не видали ли они или не слышали о княжне? Но ни розыски, ни расспросы не помогли. Молодая девушка уже отчаивалась, как совершенно случайно, проезжая большим торговым селом, она увидела, что около кабака на лужайке какие-то два оборванца бойко пляшут под гармонь, на которой играл молодой парень в кумачной рубаше и в суконном кафтане, накинутом на плечи. Глаша взглянула на плясунов и сразу узнала Петруху и Кузьку; они были пьяные и, не обращая никакого внимания на подъехавший тарантас, продолжали выплясывать разные коленца.

– Ребята, вот разбойники, что напали на нас в лесу! Вяжите их скорее! А если не сладите, позовите народ!»¹ С функциями следователя справляется и дворовая девушка; дальнейшее – лишь традиционный сказочный сюжет о похищении и избавлении «царевны» – княгини «богатырем» – офицером.

В другом романе Дмитриева «Русский американец» (1912) война 1812 года способствует раскрытию тайны «дома с привидениями» – герой, помогая в эвакуации, узнает тайну жены своего друга, много

¹ *Дмитриев Д.С. Два императора // Александр I. М.: Армада, 1997. С. 220.*

лет скрывавшейся в особняке, изображая «призрак» – соответствующие сцены явно имитируют роман «Джен Эйр».

Куда интереснее в плане криминальной интриги роман Ф. Е. Зарина-Несвицкого «За чужую свободу» (1910). Здесь сюжетной предпосылкой являются те же тенденциозные установки. Всякое отступление от национального единства ведет к внешней угрозе и преступлению:

«– И вот, ваше сиятельство, – нервно продолжал Новиков, – мы, бросив родину, хотим освободить Европу <...> Когда горит ваш дом и гибнут ваши дети, не броситесь же вы спасать дом соседа.

– *Alea jacta est*, – произнес скромный голос молодого аббата. – Ваш император совершает великую миссию.

– Оставьте в стороне нашего императора, – резко ответил Новиков. – Мы говорим не о нем, и, – добавил он со злой усмешкой, – только мы, русские, можем иметь свое мнение о том, что нам нужно.

Бритое лицо аббата слегка покраснело»¹.

Главный герой после освободительной войны (действие разворачивается в 1813-14 годах) оказывается «одиноким бродягой», «для всех чужим». Это предполагает выход его за пределы стратифицированного социума, в совершенно иной авантюрный мир, пределы которого расширяет война. Совершаемые преступления – и в частной жизни, и в политической – весьма близки, связаны с обманом и принимаемыми на себя «ролями». Вот мир дипломатии: «Меттерниху понадобилась вся его изворотливость, весь его гений интриги, чтобы добиться успеха. Главная задача его была парализовать результаты Бауценской победы, не дать Наполеону воспользоваться ею. Он видел, что если Наполеон бросится сейчас же вслед за союзниками, то он кончит тем, что уничтожит армию, и тогда его партия выиграна. И он лгал, лгал бесстыдно и цинично». Следствием этой лжи становится продолжение войны, усложнение кампании, «навязанные» договоры. А следствием лжи «старца Никифора» становятся и его собственные преступления, и покушение Ирины на убийство старца (который набросился на девушку во время мистического собрания), и даже – в отдаленной перспективе – смерть князя Бахтеева.

«Европа погружается во мрак», сообщает Новиков; и следствием этого мрака становится изобилие преступных умыслов. Достаточно простой логики, чтобы эти умыслы раскрыть. В романе Зарина-

¹ Зарин-Несвицкий Ф.Е. За чужую свободу. М.: Терра, 1995. С. 34.

Несвицкого логика действует мгновенно: «– Шифр! – удивился Левон. – Но какого черта!..

И вдруг его осенила мысль: “Монтроз! Масоны! Это ясно, как день! Но как попало сюда это письмо! Кто принес его?”¹. И вся разгадка! Но проблема в том, чтобы найти такого логичного человека; чаще всего главный герой сам «запутан» в клубке тайн, а фигура сыщика обычно слишком снижена, чтобы привлекать симпатии читателя. Ведь расследование осложняется еще одним нюансом – не историческим, но психологическим.

«Нет человека несчастнее преступника» – такие слова произносит в романе «За чужую свободу» император Александр. Однако преступление неразрывно связано с войной; принесенные ею несчастья нуждаются в «распутывании». Отсюда и появление криминально-исторических романов, в которых сыщики пытаются «упорядочить беспорядок» прошлого в соответствии с пожеланиями публики и представлениями литераторов и редакции печатного издания. Мы можем проследить аналогичные процессы и на другом литературном материале, однако в русской литературе сама история жанра стимулировала движение в указанном направлении. Уголовное дело интересно не только в настоящем (как актуальный материал), но и в прошлом (как свидетельство особенностей героической и трагической эпохи). А криминально-исторический роман способствует уходу от нравственных оценок в сферу тенденциозных представлений – о единстве прошлого и настоящего.

¹ Там же. С. 349.

I. Прошлое как Иное:
проблемы репрезентации

Формы репрезентации истории в ранней прозе А.К. Толстого

Как известно, интерес к национальной истории и культуре сохраняется у А.К. Толстого на протяжении всего его творчества. Во многом это обусловлено своеобразным «открытием» истории романтизмом, созданием в контексте этого литературно-художественного направления новой, оригинальной концепции истории. Для романтиков история была выражением идеи движущейся, творящейся на глазах жизни, историю романтики понимали как динамический процесс (Б.Г. Реизов, Н.Я. Берковский, Н.А. Гуляев). В своих произведениях романтики художественно осмысливают действительность, в том числе и историческую, пытаясь проникнуть в действующие в ней закономерности, подчеркивая ее сложный и противоречивый характер.

История предоставляла Толстому широкие возможности как для художественного творчества, так и для выражения своей философско-этической, эстетической, гражданской позиции. Устремляясь в глубь веков, он пытался осознать и отобразить нравственное содержание, дух исследуемой эпохи, найти общие закономерности развития русской нации, исследовать причины подъема и упадка русского духа и, в конечном итоге, обнажить идейную связь между прошлым России и ее настоящим. Стихотворения и баллады Толстого охватывают историю России с древнейших, былинных времен вплоть до современной писателю действительности (она ярко отражена прежде всего в сатирическом творчестве). В них Толстым поэтически осмысливается история в ее движении и те силы, которые движут как целыми народами, так и отдельными личностями. Роман «Князь Серебряный», посвященный эпохе правления Ивана Грозного, согласно художественной установке самого Толстого, освещает жизнь и нравы русского общества XVI столетия. В драматической трилогии Толстого запечатлен период русской истории, начавшийся со смертью Грозного и продолжавшийся при царствованиях его сына Федора, затем Бориса Годунова. Здесь основное внимание писателя сосредотачивается на характерах исторических лиц: через призму драматического действия Толстой исследует проблемы соотношения власти и общества, личности и общества, личности и истории. В произведениях, относящихся к различным литературным родам и жанрам, но, по сути, составляющих

единый цикл, формируется панорама эпохи, всесторонне исследованной и глубоко осмысленной писателем.

Вместе с тем важнейшими в произведениях Толстого являются нравственные конфликты. История в своей динамике становится и воплощением, и развитием этих конфликтов, обнажающих тесную связь минувших эпох и настоящего времени. Так, в романе «Князь Серебряный» Толстой в художественной форме исследует нравственный смысл эпохи Ивана Грозного и приходит к выводу, что уроки истории не проходят бесследно. Толстой утверждает мысль о связи поколений и ответственности одного поколения за то, что было совершено предыдущим. Эта мысль, развившаяся в романе, как и многие другие темы и идеи творчества Толстого, берет свое начало в ранней фантастической прозе: рассказах «Семья вурдалака», «Встреча через триста лет», повести «Упырь» и романном фрагменте «Амена».

Уже в первых прозаических литературных опытах Толстого, рассказах 30-х – начала 40-х ггг. «Семья вурдалака», «Встреча через триста лет», выразилось его «чувство истории» и способность воссоздания колорита и стиля эпохи. Прежде всего следует отметить, что действие рассказов отнесено в прошлое и имеет точную историческую приуроченность (1759, 1815 гг.). На наш взгляд, датировка событий имела для Толстого принципиальное значение, за ней скрывается полемика со скептицизмом и рационализмом Просвещения: фантастические происшествия переживаются героями просветительского склада характера, которые в результате пережитых страшных приключений убеждаются в существовании того мира, о котором раньше не подозревали.

Маркиз д'Юрфе («Семья вурдалака») и герцогиня де Грамон («Встреча через триста лет») – герои одной эпохи и одного круга, очевидна их культурная близость. Как отмечает И. В. Карташова, «это отнюдь не романтические личности, мечтательные и влекущиеся ко всему таинственному. Это люди с ясным, «просветительским» типом сознания, воспитанные галантной и фривольной эпохой Людовика XV»¹. Тон повествования вполне соответствует историческому времени. Например, речь маркиза д'Юрфе изобилует галантными обращениями к аудитории, отступлениями, комментариями, светские остроты и т.д.: «Вначале я, правда, вставил было несколько галантных фраз из числа тех, которые встречали невраждебный прием у красавиц».

¹ *Карташова И.В.* Своеобразие фантастики в романтических произведениях А.К. Толстого сороковых годов // Мир романтизма, Вып. 8 (32). Тверь: ТвГУ, 2003. С. 99.

виц минувшего времени, но, устыдившись тут же, отказался от них, видя, что девушка в простоте своей не может понять тот смысл, который вы, милостивые государыни, судя по вашим улыбкам, угадали с полуслова» (С. 83)¹ – так он описывает свою попытку заговорить с красавицей Зденкой. Рассказ д'Юрфе о сербских верованиях и происхождении вурдалаков напоминает статью из энциклопедии, которые были так популярны в эпоху Просвещения, а каламбур, которым оканчивается произведение, во многом снимает мрачный финал повествования: «<...> и вот, милостивые государыни, я не только ничуть не жажду вашей крови, но и сам, хоть и старик, всегда буду счастлив пролить свою кровь за вас!» (С. 93).

Манера ведения повествования герцогини де Грамон в целом сходная: «Это я говорю, Элен, главным образом, для вас. Если вы кого-нибудь любите, дитя мое, не поступайте с ним так, как я поступила с д'Юрфе» – наставляет она юную родственницу (С. 95). Вместе с тем галантная стилистика и атмосфера эпохи изыскано обрамляют увлекательные романтические любовно-фантастические приключения, на которых сосредоточено внимание автора. Сюжеты рассказов оказываются характерными для романтического произведения: д'Юрфе, потерпев любовную неудачу, оставляет герцогиню в Париже и отправляется в Сербию с поручением к молдавскому господарю, а герцогиня де Грамон покидает столицу с целью вернуться в поместье к отцу. Стремясь воссоздать национальный колорит, которым так интересовались романтики, Толстой вкладывает в уста Д'Юрфе славянское предание о вампирах, легенду, связанную с монастырем, а также повествует об особенностях быта семьи Зденки. Юный д'Юрфе активно интересуется обычаями и преданиями того края, в котором оказался проездом, его влечет самобытное и таинственное. Этой характеристикой часто снабжался странствующий, «убегающий» романтический герой. Кроме этого, д'Юрфе-повествователь иногда «забывается», и в стилистику галантной прозы вторгаются восторженные романтические описания природы, а описание встреч со Зденкой проникается «мистическим чувством жизни» (В.М. Жирмунский). Герцогиня де Грамон, светская дама, также в свою очередь рассказывает о преданиях, поражавших ее воображение в детстве и юности.

Итак, образы этих героев создаются Толстым на стыке романтической традиции и традиции французской галантной прозы XIX столетия, в чем проявляется тонкое чувство исторического колорита. Че-

¹ Здесь и далее цитирование художественного текста с указанием в скобках номера страницы по: *Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1964. Т. 3.*

рез духовный облик, речь, поведение, индивидуальные судьбы героев Толстой стремится нарисовать образ галантного века Людовика XV, придворной аристократии, а вместе с тем и нравы сельской Молдавии. Яркость воспроизведения колорита эпохи усиливается тем, что рассказы написаны на французском языке. Все это не делает рассказы Толстого историческими. Исторические события и персонажи упоминаются довольно кратко и главным образом в обрамляющем повествовании, а включенное в текст повествования послание короля Карла Седьмого к баронам в Арденнах не является подлинным и скорее отсылает нас к готической традиции обнаружения некоего «исторического документа», который проливает свет на происходившие фантастические события. Но все же в этих произведениях присутствуют черты, которые Б.Г. Реизов считает важными для поэтики романтического исторического романа¹.

Самым крупным из ранних произведений Толстого является фантастическая повесть «Упырь» (1841). Эта повесть действительно насыщена таинственными мистическими событиями, но, вводя в свои произведения фантастику, Толстой сосредотачивает внимание не столько на сверхъестественных событиях, сколько на восприятии их героями, психологической реакции, которую они вызывают. На это указывает И.В. Карташова: «Фантастическое в повестях Толстого предстает не в авторском изложении, а в рассказах героев, и впечатление ужаса вызывает не столько описание самого страшного явления, сколько той реакции, тех чувств, которые оно в них вызывает»², то есть акцент с сюжетобразующей функции фантастического смещается в сторону психологической. Так, именно через реконструкцию мировоззрения человека конкретной эпохи проявляется историзм Толстого.

В целом же в этой повести фантастическое и историческое начала находятся в сложных соотношениях. События «Упыря» разворачиваются в близкое автору время, но историческое прошлое своеобразно входит в него (например, обращение к записям в городском архиве Комо). Для Толстого очень важна идея исторической преемственности, внутренней причинно-следственной связи между размежеванными временем событиями. Так, исследователями уже отмечалась ха-

¹ См.: Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. М.: Высшая школа, 1977. С. 9–31.

² Карташова И.В. Своеобразие фантастики в романтических произведениях А.К. Толстого сороковых годов // Мир романтизма. Вып. 8(32). Тверь: ТвГУ, 2003. С. 99.

ракторная для ранней прозы Толстого идея искупления потомками грехов предков, развернутая и в повести «Упырь». Важно отметить, что причины, инициирующие события, которые ложатся в основу сюжета произведений Толстого, в большей или меньшей степени отнесены в прошлое. Это прошлое нельзя назвать историческим в полной мере, но для Толстого важна идея существования прошлого, не менее реального, чем сегодняшней день. Прошлое в понимании Толстого не конечно, не замкнуто, но органично и системно, так как минувшие события оказывают влияние на современность. В ранней фантастической прозе этому влиянию придан особенный, мистический характер, оно реализовано в фантастических событиях: попадает на бал призраков герцогиня де Грамон, возвращается с того света старик Горча, жертвой собственной бабушки-вампира становится Даша, гибнет Рыбаренко, не подозревая, что исполняет одно из названных в проклятии условий. Но и в более поздних произведениях – в романе «Князь Серебряный» – прошлое остается таинственным, его власть представляется глубоко мистической. Лучшее всего такое осмысление Толстым прошлого иллюстрирует сцена гадания на мельнице, когда старик мельник прозревает грядущие кровавые события, для современников Толстого ставшие уже историческим прошлым.

Идея жизненности прошлого, его значимости для будущих поколений так или иначе преломляется во всех исторических произведениях Толстого. Но гораздо важнее стремление писателя передать колорит изображаемой эпохи, раскрыть ее через индивидуальные судьбы и духовный облик героев. Так, в повести «Упырь» через колоритные образы старомодной московской бригадирши Сугробиной и советника Теляева, благородного светского молодого человека Руневского и Рыбаренко, в образе которого явно слышны отзвуки высокого романтического безумия, как бы оживает русский XVIII и XIX век. И, хотя характеры ранних произведений Толстого отличаются известной литературностью, авторское чувство истории, стремление раскрыть неповторимый противоречивый характер эпохи через человеческую индивидуальность проявляется в них очень ярко.

Несколько обособленно в ряду ранних фантастических произведений Толстого стоит романский фрагмент «Амена». Датировка «Амены» (1846 год) является приблизительной, так как именно в этом году это произведение Толстого было опубликовано в литературном сборнике В.А. Соллогуба «Вчера и Сегодня». «Амена», согласно авторскому подзаголовку, представляет собой «отрывок из романа «Стебеловский». Однако никаких сведений о романном замысле не

сохранилось, поэтому «Амена» традиционно рассматривается как завершенное произведение.

На наш взгляд, «Амена» – довольно сложное произведение. Опираясь на мощнейшую литературную традицию, систематизируя собственные художественные находки, Толстой подводит определенные итоги своей литературной деятельности и создает произведение неординарное с точки зрения структуры, жанра и коллизии. По сравнению с предшествующими произведениями историческая основа «Амены» углубляется. Толстой обращается к очень сложному, во многом трагическому времени в античной истории: к эпохе раннего христианства. Колорит этой эпохи воссоздается в деталях обстановки, характерах действующих лиц, их поведении. В текст отрывка включен и «исторически документ» – письмо заключенных под стражу Виктора и Леонии.

Вместе с тем историческое время, отраженное в «Амене», не утрачивая своих конкретных черт, приобретает мифологический характер. Мотивы нравственного упадка Рима, страданий ранних христиан причудливо сочетаются с фантастическими мотивами. Изображенные в отрывке события отличаются особым колоритом. А.А. Полякова отмечает: «откровенное использование фантастики не только не нарушает баланса реального и чудесного в произведении, но кажется здесь вполне уместным. Весь рассказ незнакомца в Колизее строится как повествование о стародавних временах, когда было возможно любое чудо»¹. Мифологический характер времени в «Амене», а также развиваемые в отрывке извечные проблемы дружбы, любви, предательства и раскаяния обуславливают универсальность тематики. В частном эпизоде прослеживаются общие закономерности исторического развития, история предстает в своем движении и проявляется в жизни конкретных людей. Развивается важная для автора мысль о том, что история человечества – это неразрывный процесс, и случившиеся однажды события не проходят бесследно, а имеют длительные последствия.

Проза Толстого представляет собой целостное явление, она обнаруживает постоянство его эстетических принципов и писательских интересов. Исторические мотивы, постепенное формирование и развитие исторической концепции Толстого, а также конкретные методы и приемы изображения исторического прошлого в ранней фантастической прозе подчеркивают ее единство с более зрелыми произведениями писателя.

¹ Полякова А.А. От романа к повести («Упырь», «Амена») // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 161.

Е. В. Никольский (Москва)

Роман Всеволода Соловьева «Царское посольство»: опыт контаминации исторической и юмористической прозы

В начале 90-х годов XIX века Вс. Соловьев вновь вернулся к своей излюбленной тематике – русской истории XVII века. В эти годы им были созданы роман «Царское посольство» (1891 г.). На этот раз в центре внимания оказалась история русской миссии в Венеции. По наблюдению историка А.Н. Сахарова: «В своих произведениях он как бы подтверждает мысль Карамзина о том, что русская история, судьба ее героев полна занимательности. В ней самой существуют такие сюжетные повороты, которые не выдумает ни один романист. Он брал фабулы <...> из жизни, и они приобретали остро приключенческий характер»¹. Так, в основе «Царского посольства» лежит подлинная история русской миссии в Венецию во второй половине XVII века во главе с А.П. Чемодановым. Член этого посольства – молодой человек Александр Залесский – оказывается в центре напряженной международной интриги, завязанной узлами во дворцах Ливорно, Венеции, в хорах московского посольского приказа.

Роман «Царское посольство» дышит чем-то бодрящим, так сказать, блаженством бытия, юмором, чисто славянского характера. Тут – веселый поток жизни, разнообразные картины уклада ее в чужих краях, комические сцены и приключения, и все кончается благополучно свадьбой. Прекрасна жизнь зарубежная потому, что она ушла вперед далеко, перещеголяла старорусское прозябание, ибо в то время, как в России женщина томилась в тереме, за границей она пользовалась свободой давным-давно.

В одном из писем Вс. Соловьева, датированном 1893 годом, к другу писателя А.А. Александрову, содержится следующее упоминание о произведении: «...по отзывам людей, это самый веселый и игривый, самый интересный из моих романов; сам я его люблю очень, и писал его *con amore* <...> и вынашивал долго»².

В этом произведении рассказывается, как московский боярин Никита Матвеевич Залесский задумал женить сына его на дочке Матюшкина, своего товарища, супруга которого приходилась родной

¹ Сахаров А.Н. Исторический мир Всеволода Соловьева // Соловьев Вс.С. Жених царевны. М., 1994. С. 5.

² РГАЛИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 735. Л. 3 об.

теткой царю. Но брак этот являлся настоящей бедой для Александра. Во-первых, о Матюшкине шла по всей Москве дурная слава, как о человеке, стремящемся обобрать всякого, как о звере лютом; а во-вторых, юный Залесский уже любил, любил другую – дочь Александра Прохоровича Чемоданова – Настю, подругу своего детства. А воевода Чемоданов был в страшной ссоре со стариком Залесским... если не из-за гусака, то из-за черной курицы, будто бы взрывшей весь огород Залесского. Вот и завязка романа. Однако не в романической интриге, дело.

Ведь, в 1656 году на Апеннинский полуостров морским путем (вокруг Скандинавии и берегов Западной Европы) на нанятых голландских судах царь Алексей Михайлович двинул русское посольство во главе с воеводой Алексеем Прохоровичем Чемодановым и дьяком Иваном Ивановичем Постниковым. По мнению историка А.Н. Сахарова, «в посольских архивах сохранился «наказ» <...> царя <...> послам, отчет посольства о путешествии и выполнении царского поручения, все сопутствующие документы. Можно с полным основанием думать, что Всеволод Соловьев внимательно изучил материал этого посольства, история которого легла в основу сюжета его очередного романа»¹.

Как известно, Тишайший царь имел самое высокое представление о Западе, постоянно узнавал о самых привлекательных сторонах просвещения в тех краях и пользовался всяким случаем, чтобы сблизиться с Западной Европой. Поэтому он очень обрадовался, когда по политическим делам он должен был послать выбранных людей к «веницейскому дуку». Выборными этими для царского посольства оказались: важный и степенный, толстяк Чемоданов, дьяк Постников и, в качестве переводчика – Александр Залесский, главный герой романа. Его рекомендовал царю сам Федор Михайлович Ртищев, как своего любимца и очень даровитого и начитанного молодого человека, искусившегося уже в разных переводах с латинского и греческого, чем и избавил Александра от суровой отцовской опеки и от женитьбы на дочери взяточника и казнокрада. Молодой Залесский отправляется на одном корабле с врагом своего отца в долгое путешествие.

Действие второй его части произведения происходит в Италии, в Ливорно, во Флоренции и Венеции, ставшей конечным пунктом назначения русской миссии. Автор хорошо знает жизнь позднесредневековых городов, чувствуется, что он сам прошел той же дорогой, ко-

¹ Сахаров А.Н. Указ. соч. С. 4.

торой путешествовал его герой Чемоданов. Писатель мастерски про-ник в международную обстановку того времени: интерес Москвы к Венецианской республике был вызван сложным комплексом проти-воречий между итальянскими государствами и Турцией, Турцией и Россией, нестабильной обстановкой в Восточной Европе, бесконеч-ными русско-польскими противоречиями.

Царское посольство Чемоданова твердо отстаивало позиции своей страны: не втягивать Россию в прямые обязательства перед Ве-нецией по борьбе с Османской Портой, в то же время добиться у богатой республики финансовой поддержки для ведения войны с Ре-чью Посполитой. Таким образом, так же, как и в романах о «Царском тереме», сюжет этого произведения основан на документально прове-ренных фактах.

П.В. Быков в биографии писателя сообщает: «Всеволод Соловь-ев не один раз бывал за границей и вынес массу впечатлений, созерцая красивые виды, памятники искусства, наблюдая характерные сцены, – и многое из увиденного, то, чего не унесла “река времени в своем стремлении”, он использовал в этом романе, когда описывал пребы-вание царских послов в Италии. Он дал блестящие страницы, посвя-щенные нравам ее обитателей, воспроизводящие разные типы, улич-ные сцены, гондольеров; картинки карнавала, который с каждым днем становится все веселее, шумнее, фантастичнее, бесчисленных народных праздников, соблюдаемых свято; ярмарки, длящейся около полумесяца и размещающей товары в наскоро выстраиваемых, но чрезвычайно красивых зданиях. Страницах на пяти, не более, рома-нист описывает полукарнавал и карнавал настоящий, дает беглый аб-рис народному празднику, сохранившемуся и поныне. Но этот абрис так характерен, многообъемлющ, что стоит многих объемистых глав. Тут не мало и красивого, и поучительного»¹.

Стремительно-веселый поток жизни всецело захватил членов русского посольства. Они принимают живое участие в веселье итальянцев, увлекаются шумными проявлениями их своеобразного быта, посещают, прежде всего, губернаторский бал в Ливорно, потом смот-рят на вечеринки и прочие удовольствия. Не обходится без приключе-ний, причем, сам солидный и степенный Чемоданов поддается ис-кушению и увлекается обществом одной красивой синьоры, окружен-ной толпой поклонников. Увлекается и главный герой Александр, за-быв о своей невесте Насте, чарами красавицы вдовы, синьоры Ан-

¹ *Быков П.В. Вс.С. Соловьев: его жизнь и творчество // Соловьев Вс.С. Полное собрание сочинений. Т. 1. СПб., 1917. С. 53.*

жиолетты, которая, услышав в его исполнении русскую песню, пролила слезы.

Все это дает повод романисту художнику заняться переживаниями, ощущениями, вообще, психологией москвичей, тут и мастерство сердцеведа, понимание людей при различных обстоятельствах жизни сказалось ярко, во всем его разнообразии. Целые главы посвящены изображению чувств молодого Залесского, всевозможных оттенков их, начиная от страсти и кончая пробуждением после поэтического опьянения. «В чужих краях, – часто говаривал своему воспитаннику Ртищев, – люди живут куда лучше нашего; там наука, там искусство и мастерство всякое... И мы, всеми мерами должны стараться, чтобы у нас мало-помалу жизнь так же красна стала»¹. Воображение Александра пламенело при мечтаниях об этой жизни, в которой процветают науки, искусства, где столько прекрасных образцов творчества. Но когда он пришел в соприкосновение с этой «красной» жизнью, ему невольно бросились в глаза те стороны ее, о которых он не только не помышлял, о которых никогда и не упоминал его наставник. «Чужая жизнь, действительно, оказалась «красной», она вся была – богатство, роскошь, яркий блеск солнца, красота земли и неба и <...> красота земных созданий». Словом, невиданный соблазн опьянил душу, все думы, и «представление о науках и искусствах совсем исчезло и не вспоминалось».

И с этого момента интерес романа все больше и больше нарастает и держит читателя в сильнейшем напряжении любопытства. Громадный, подобный безбрежному океану, простор открылся здесь художнику романисту. Искусной кистью в разных, более или менее эффектных, тонах, набрасывает он картину за картиной, воспроизведя пребывание в иноземном краю русских гостей, пораженных неведомой им ранее обстановкой, нравами, обычаями, совершенно для них новыми, не имеющими ничего общего с русским укладом жизни, с типами чужестранцев, своеобразными, завлекательными.

Московиты были потрясены обликом западного мира. С большим юмором Вс. Соловьев описывает переживания русских людей при виде заморских чудес, разного рода неловкости, в которых они оказывались по незнанию местных порядков. По наблюдению Всеволода Соловьева, «...приноровиться к итальянскому обращению москвичам было трудно, почти даже совсем невозможно. Уж, чересчур велика была разница между московской и итальянской жизнью того

¹Соловьёв Вс. Царское посольство М., 1994. С 87. (в дальнейшем текст романа цитируется по этому изданию, в скобках указывается страница).

времени. Когда послы выезжали осматривать городские достопримечательности или вообще показывались на улицах, вокруг них собирались толпы народа, разглядывали их без всякой церемонии, нисколько не стесняясь, подсмеивались над ними... Все в русских людях казалось итальянцам комичным... Говорили, что московиты живут очень грязно и спят, где попало <...> что они обедаются рыбой так, что все пропитаны рыбным запахом, что они опиваются водкой. Между тем, одежда на них всегда оказывается чистой и красивой, и пьяным их никто не видел»¹.

Таким образом, доминантой второй части романа «Царское посольство» стало восприятие московитами красот Венеции, а итальянцами – специфики внешнего вида и поведения русских дипломатов. Вс. Соловьев в этом романе показал, как происходило знакомство русских людей с западным миром, как с помощью добродушного юмора и искреннейшей любознательности осуществлялся своеобразный «диалог культур», который вопреки ожиданиям, принимает не трагический, а скорее комический характер. Это связано преимущественно с авторскими установками писателя.

Примечательны в такой связи определения, которые дают русские дипломаты отдельным явлениям итальянской светской жизни: «шабаш» (С. 110), «позорище греховное» (С. 111), «нехристи, басурманы» (С. 111), «грех» (С. 126), «дьявольское наущение» (С. 126), «черные хари» (С. 152), «поганое место» (С. 160).

По наблюдению фольклориста и теоретика литературы В.Я. Проппа, «смех вызывают несоответствия, вскрывает отклонения от нормы. Норму же человек инстинктивно определяет по отношению только к себе»².

С обеих сторон обнаружилось несоответствие наблюдаемого с исконным представлением о нем, что закономерно порождало комический эффект. Ведь, согласно А. Шопенгауэру, смех возникает тогда, когда мы внезапно обнаруживаем, что реальный объект окружающего нас мира не соотносится нашим понятием и представлениям о них.

Каждый народ, как известно, имеет свои внешние и внутренние формы и нормы бытия, выработанные ходом развития его культуры. Поэтому смешным обычно представляется все то, что таким нормам не соответствует. Здесь кроется причина, почему так часто смешными становятся иностранцы. Смешны они только тогда, когда они выде-

¹ Сахаров А.Н. Предисловие. // Соловьев Вс. Царское посольство. М., 1994. С. 7.

² Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 2002. С. 42.

ляются, отличаются своими странностями от тех, к кому они приехали. Чем резче отличия, чем вероятнее возможность комизма. Однако встает закономерный вопрос, какая из форм комического (ирония, гротеск, сатира, сарказм, юмор) доминирует в романе «Царское посольство». На наш взгляд, это, несомненно, светлый и добродушный юмор.

Как отмечал В.Я. Пропп: «...комическое и юмор <...> тесно связаны друг с другом, но не в коем случае не совпадают, а также формально не параллельны...»¹. Иными словами, юмор – это некоторое душевное состояние, при котором в наших отношениях к людям мы сквозь внешние проявления небольших недостатков угадываем положительную внутреннюю сущность, т.к. юмор порождает некоторым благосклонным добродушием.

Под юмором в литературоведении принято понимать: особый вид комического отношения, сознание к объекту, сочетающее внешние комические трактовки с внутренней серьезностью... В отличие от собственно комической трактовки юмор, рефлектируя, настраивает на более вдумчивое («серьезное») отношение к предмету смеха, на постижение «его правды», несмотря на смешные странности, а потому в противоположность осмеивающим, разрушительным видам смеха – на оправдание «чудака»! В целом юмор стремится в оценке к жизненно сложной, хотя с виду причудливой тотальности, к адекватной личному существу предмета целостности, свободной от односторонностей общепринятых стереотипов. В более глубоком, серьезном аспекте юмор приоткрывает за ничтожным – возвышенное, за безумным – мудрость, за своенравными странностями – подлинную природу вещей, за смешным – грустное... С другой стороны, комически снижая свой предмет, юмор низводит возвышенное с котурнов.

Кульм нечего неделания и постоянная праздность народа вызывает резкое неприятие и гневное отторжение у московских послов. Воспитанные в традициях старорусского православного благочестия, они крайне негативно воспринимали то, что видели вокруг себя. Но, тем не менее, русские послы оказались очень падки на соблазны итальянской жизни, что впоследствии, пройдя церковное очищение и покаяние, они вспоминали свои развлечения, как «греховное падение и мимолетное дьявольское наваждение» (С. 213).

Всеволод Соловьев описывал, как нескончаемо шумит праздничная Венеция, но не забывал о глубинных «пружинах» местной акции: «Правители Венецианской Республики, – отмечал он, – ставили своей задачей, как можно больше развлекать свой народ, чтобы ему

¹ Пропп В.Я. Указ. соч. С. 124.

было некогда остановиться на многих явлениях их мрачной подозрительной политики. Почти ежедневно «исчезали» люди в тайных судилищах инквизиции; но вечный шум и блеск, постоянно сменяющиеся празднества, заставляли забывать об этих исчезнувших людях» (С. 158).

В той ситуации, в которой оказались русские дипломаты, не могло не обойтись без приключений, живописно написанные Вс. Соловьевым. В главного героя, Александра Залесского, влюбляется знатная венецианка, молодая вдова Анжиолета Капелло. Она увлекает Александра своей страстью, в результате тот оказывается на шаг от своей новой судьбы. Но едва перед ним разворачивается эта бездна жизни на чужбине, как сразу же срабатывают защитные национальные стереотипы – тяга к родной земле, тоска по родной природе; возвращается образ любимой невесты – Насти Чемодановой. И мрак рассеивается, и юный дипломат вырывается из духовного и чисто «физического» (заточение в тайном подземелье палаццо) плена и вовремя поспевает к отплытию посольства.

Если для Залесского его отношения с итальянской знатной дамой были хотя и одурманивающим, но все же искренним чувством – он был готов бросить все и превратиться в иноземного вельможу, то для сеньоры Капелло общение с ним было одним из развлечений во время бесконечного венецианского карнавала, средством выйти из однообразия праздничных будней. По описанию Соловьева, в момент вынужденного расставания с Александром: «...ее прелестное лицо исказилось до неузнаваемости, глаза злобно горели.

– О, я не стану удерживать вас силой, синьор... Ведь я считала вас за человека, а вы – дикарь, неотесанный варвар, зверь – и только! - Но теперь перед ним была не она, он взглянул, увидел какое-то новое существо <...> своего врага, – и со всех ног бросился через ряд парадных комнат к выходу из палаццо» (С. 200).

Молодой русский боярин воспринимает случившееся с ним как результат воздействия колдовских чар, ему кажется, что «Анжиолета <...> опоила его зельем, <...> значит он сам ни в чем не виноват и совесть его может быть спокойна» (С. 202). Однако, на такое суждение героя Всеволод Соловьев, строгий ревнитель кодекса аристократической чести, счел нужным вставить свое замечание: «Некому было доказать ему, что из всех его венецианских деяний это обвинение Анжиолеты и сваливание всей вины на приворотное зелье, – во всяком случае, самое худшее» (С. 202). В то же время во всей этой ситуации мы видим не лубочного героя, а живую мятущуюся душу, который делает образ Александра жизненным, художественно правдивым и действительно симпатичным и запоминающимся для читателей.

Итак, представленный в романе образ Италии раскрывается как манящий и притягивающий русских людей объект, для послов конечно сразу по прибытию, как мы уже выше упоминали, было приготовлено празднество, пир с разными угощениями, выпивкой и танцовщицами, как их позже начали называть, греховницами. Всё это было интересно и интригующе для наших дипломатов. Но в тоже время образ Италии полностью противоположен образу России и жизни людей, их нравами, обычаями и отношением между собой. Всеволод Соловьёв в своём романе четко проводит грань между двумя странами, и даёт полное различие между Россией и Италией конкретно это проявляется в «распущенности женского пола», что русскому человеку это не приемлемо, мы это замечаем в Александре.

В начале произведения Александр влюбляется в Настю, дочку боярина Чемоданова их любовь показана только «за забором». Александр почти не видит свою возлюбленную, но это не мешает его чистым и искренним чувствам, в конце произведения, когда Александр находится уже в Италии он влюбляется в Анжиолетту, этим чувствам уже не мешают родительские наставления и противоречия, они не скрывают привязанность друг к другу и могут полностью отдаться своим желаниям. Образ испанки Анжиолетты показан намного проще, чем образ стеснительной и застенчивой девушки Насти.

Италия показана обеспеченной страной, где развито искусство, наука, где человек может без особого труда получить образование; подчеркнута красота городов, подробно повествуется о карнавале, о фантастических процессиях, рассказывается, что то там, то здесь во всех местах города мелькали, будто призраки, толпы «говорящих, а то и «немых» масок.

Однако при сравнении России и Италии чувствуется контраст между бытом, жизненными устоями, нравами, культурой поведения и воспитания детей который Всеволод Соловьёв описывает в своем романе «Царское посольство». В Италию (и это подлинный факт, о котором в своих исследованиях упоминает историк-архивист А.Д. Чертков в своей книге 1840 года «Описание посольства, отправленного в 1650 году от царя Алексея Михайловича к Фердинанду II, великому герцогу Тосканскому») русские послы прибыли во время карнавала, поэтому им и не удалось избежать любовных приключений. Однако роль карнавального начала в художественной словесности может быть разной. В данном случае мы встречаемся с тем, что благодаря введению в роман этих эпизодов, происходит противопоставление истинного и мнимого: искренней любви к Насте и страсти к итальянской сеньоре.

Но тем менее в романе отражены кризисные явления, типичные для как российской жизни, так и для европейской. Если для Европы – это нравственное оскудение, пустая суета, олицетворением которой явилась Анжиолетта Капело, то для Руси – социально-культурный застой.

В романе показано, что для преодоления отсталости и культурной изоляции необходимо было совершить прорыв к незамерзающим морям, что требовало мобилизации всех материальных и человеческих ресурсов страны. По мнению Соловьева, в XVII в. наше государство дошло до полной несостоятельности, нравственной, экономической и административной, и могло выйти на правильную дорогу только путем резкой реформы. Эта реформа пришла с Петром. Так судили о XVII в. и многие другие историки и писатели. В обществе тогда распространился взгляд на Московскую Русь как на страну застоя, не имевшую сил для прогрессивного развития. Эта страна дожила до полного разложения, надо было крайнее усилие для ее спасения, и оно было сделано Петром. Таким образом, преобразования Петра представлялись естественной исторической необходимостью, они были тесно связаны с предыдущей эпохой, однако только с темными, отрицательными ее сторонами, только с кризисом старого строя. В «Царском посольстве» это показано на примере повседневной жизни простых москвитов, однако имя Петра тут не упоминается вовсе.

Духовный кризис общества, как это показано в романе, был усилен расколом церкви, породил потребность преобразований в сфере культуры, призванных, с одной стороны, создать духовные предпосылки самостоятельного внутреннего развития России, укрепить власть новой рационалистической идеологией, идущей на смену религиозному обоснованию ее всемогущества, а с другой – привести страну в лоно европейской цивилизации и при этом сохранить свои моральные устои. Синтез европейской образованности и русской духовности в этом произведении представлен на примере образа Федора Ртищева, наставника молодого Александра Залесского.

Для реализации своих историософских идей Всеволод Соловьев использовал в произведении два тематических пласта. Это, во-первых, юмористически колоритное и красочное описание приключений русских послов в сказочной для них Италии; а во-вторых, воспроизведение менталитета и нравов социально-психологических конфликтов и противоречий эпохи царя Алексея Михайловича, «Тишайшего». Все это позволяет нам рассматривать «Царское посольство» как удачный опыт контаминации жанров исторической и юмористической прозы.

С.А. Васильева (Тверь)

Идеальный правитель в исторических хрониках Вс. Соловьева

Вс. Соловьев с ранних лет встречался с историками и литераторами. Как пишет П.В. Быков в биографическом очерке¹, дом Сергея Михайловича Соловьева был настоящим литературным салоном, куда стекались видные представители науки, литературы, где своими людьми были Тимофей Николаевич Грановский, Петр Николаевич Кудрявцев, «сказочник» Александр Николаевич Афанасьев, Константин и Сергей Аксаковы, Писемский, графиня Салиас-де-Турнемир (Евгения Тур) и где основался кружок московских профессоров, главным образом историков, собравших вокруг себя лучшие молодые силы подрастающего поколения. Разумеется, Соловьев был знаком с произведениями талантливых русских литераторов, осмыслял их, отголоски этих произведений содержатся во всех произведениях Соловьева. Столь же очевидно, что, будучи сыном крупнейшего русского историка, Вс. Соловьев размышлял и над проблемами историософии, и над путями дальнейшего развития России (свидетельством тому могут быть имена Грановского и Аксаковых). Однако развернутой философии истории в романах Соловьева нет. В силу специфики творчества его волновали, в первую очередь, проблемы исторического развития России, место России в ряду других государств, перспективы ее развития.

Концепция истории Вс. Соловьева была во многом обусловлена взглядами его отца крупнейшего историка С.М. Соловьева, автора многотомной «Истории России с древнейших времен». Писатель сохранил «благоговейное отношение к памяти отца», по многим вопросам был с ним согласен, хотя, как отмечают близкие знакомые Вс. Соловьева, «образ его мыслей отличался в общем большою оригинальностью и самостоятельностью»². С.М. Соловьев, рассматривавший различные пути движения истории, писал, что «перемены в правительственных формах должны исходить от самих правительств, а не должны вымогаться народами у правительств путем “возмуще-

¹ См.: *Быков П.В.* Всеволод Сергеевич Соловьев: его жизнь и творчество (очерк) // Соловьев Вс. Полн. собр. соч.: В 42 кн. Пг., 1917. Кн. 1.

² *Медведский К.П.* Памяти Вс. С. Соловьева. С. 1002.

ний»»¹. В «Хронике четырех поколений» Горбатовых Вс. Соловьев изображает ряд крупнейших исторических событий, бунтов и «возмущений», связанных с попытками кардинально изменить ход истории. Это революция во Франции в конце XVIII в., Отечественная война 1812 г., восстание декабристов. Рассматриваются и менее радикальные пути, например, изображается подготовка реформ 1861 г. К каждому из этих событий автор относится очень внимательно, исследуя причины и следствия, идеи и движущие силы. Не менее важная проблема, которая ставится в этой связи — проблема идеального правителя.

Центральные фигуры не только XVIII в., но и всей русской истории, в представлении Соловьева, Петр I и Екатерина II. Ни в одном из романов Соловьев не изображает Петра I в эпоху «зрелости», наиболее подробно описана борьба за престол Софьи и Петра. Отношение писателя к Петру не было однозначным. В одном из первых своих романов, «Царь-девица», Соловьев пытается оценить личность Петра I объективно, не затушевывая негативных черт его характера. «Царь-девица» была опубликована в 1874 г., через год после знакомства Соловьева с Ф.М. Достоевским, и в этом произведении влияние Достоевского наиболее заметно — через весь роман проходит тема «преступления и наказания». Царевна Софья пытается заглушить в себе остатки совести рассуждениями в духе Раскольникова о том, что великим людям многое позволено, поскольку перед ними стоят и великие цели. Однако в мечтах Софьи о светлом будущем за картинами «мирного и счастливого жития, славного правления государством» вставали картины «всеобщего поклонения, всемирной известности, громкой славы»². Великая цель оказывается ширмой, скрывающей цели корыстные.

«Страшное зрелище» пыток не смущает семнадцатилетнего царя, более того, князь Борис Голицын вздрагивает, потому что с Петром, как раньше с Софьей, тоже происходит метаморфоза: «...никогда еще не видал он у царя в лице такого выражения. Это прекрасное лицо, на котором еще лежал отпечаток нежной юности, теперь все дышало мщением». В голосе Петра теперь послышалась Голицыну «новая страшная нота»; осознает это и сам Петр, но бороться со своим

¹ Соловьев С.М. Сочинения: В 18 кн. / Отв. ред. и авт. вст. статьи И.Д. Ковальченко, С.С. Дмитриев. М.: Мысль, 1988. Кн. 1. С. 31.

² Соловьев Вс.С. Собрание сочинений в 8 т. М.: Бастион: Пересвет, 1996. Т. 2. С. 334. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

новым состоянием не хочет: «любо мне видеть кровь врагов моих, и не пожалею я этой крови!» — говорит Петр (2, 427). Он повторяет ошибки Софьи. Соловьев показывает, как, однажды ступив на путь преступления, человек оказывается не волен в выборе и не может сойти с этого пути.

В более поздних произведениях Соловьев уже оценивает личность и деятельность Петра без негативного оттенка. Все последующие цари и самовольные правители России, изображенные Соловьевым, так или иначе соотносятся с Петром, который оценивается как правитель идеальный.

В отличие от «Царь-девицы» и некоторых других произведений Соловьева действие большинства его романов разворачивается в XVIII в. Сохранилось письмо Соловьева редактору «Исторического вестника» С.Н. Шубинскому от 6 февраля 1880 г.: «Милостивый государь Сергей Николаевич, я с удовольствием беру на себя составление биографий Петра II, Нат<альи> Алекс<еевны>, Анны Ивановны, Елисаветы Петровны. Желал бы также, о чем мы говорили с Вами, взять биографию Павла I, так как именно теперь у меня достаточно для нея материалов. Я могу согласиться на те условия, о которых Вы мне сообщили: т.е. размер биографии от 2-х до 3-х листов, плата 75 руб. за лист в 30.000 букв и получение ея по доставлении рукописи»¹. Видимо, работа велась активно, в письме от 16 марта Соловьев сообщает Шубинскому: «Завтра буду у Вас и возьму книги, нужные для биографии Петра II»².

Эти письма свидетельствуют о том, насколько тщательно работал Соловьев, биографии всех названных лиц, кроме Павла I, он знал уже достаточно хорошо. Еще в 1877 г., вышел роман «Юный император», посвященный краткому правлению Петра II, героями которого, кроме того, были Александр Данилович Меньшиков, Наталья Алексеевна, Елизавета Петровна, Бирон и Анна Ивановна. В 1878 г. был опубликован роман «Капитан гренадерской роты», главной героиней которого стала Елизавета Петровна, среди других героев — Анна Ивановна, Бирон, Анна Леопольдовна.

Елизавету Петровну Соловьев изображал с особой теплотой. Она законная наследница русского престола, «она поняла народ русский, его чувства, надежды и мечтания, поняла потому, что сама со-

¹ Соловьев Вс.С. — С.Н. Шубинскому 6 февраля 1880 г. // РНБ. Ф. 874. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 105—105 об.

² Соловьев Вс.С. — С.Н. Шубинскому. 16 марта 1880 г. // Там же. Л. 106.

ставляла одно целое с этим народом. Она знала, что народ не успокоится до тех пор, пока власть не перейдет в Петрово потомство, пока не совершится законная справедливость, по которой созданное человеком должно принадлежать этому человеку и его прямым наследникам» («Капитан гренадерской роты») (1, 375). Этой точки зрения придерживался и отец Вс.С. Соловьева, С.М. Соловьев; описывая борьбу вокруг престола после смерти Анны Ивановны, он отмечал, что «от этого ига избавила Россию дочь Петра Великого. Россия пришла в себя»¹.

Одна из проблем, поставленных Вс.С. Соловьевым позднее, в «Хронике четырех поколений», – проблема власти в самых разных ее аспектах. Перед читателем проходит целый ряд царствующих особ: Петр III, Екатерина II, Павел I, Александр I, Людовик XVI, Мария-Антуанетта и др. Соловьев стремился не просто достоверно изобразить правителей, но и проанализировать экономическую и политическую ситуацию в период их правления. Закономерно у автора возникают вопросы: каким должен быть идеальный правитель, какие черты характера государя способствуют наибольшему процветанию страны?

В первом и втором романах «Хроники четырех поколений» («Сергей Горбатов», «Вольтерьянец») Соловьев изображает царствование Екатерины II, которая продолжила дело Петра. Екатерина не являлась наследницей Петра по праву родства, но, силой заняв престол, она доказала, что больше понимает русский народ и думает о нуждах государства, чем Петр III. Екатерина в романах Соловьева обладает чертами идеального правителя. Как гимн Екатерине звучит краткая характеристика ее жизненного пути. Перенесенная волею обстоятельств в чужую страну, она долгое время вынуждена была хитрить и притворяться, постоянно рассчитывать и вести ловкую игру с первых дней пребывания в России, ее семейный союз с нелюбимым человеком начался с грубых и бессмысленных оскорблений. Одиночество и пренебрежение окружающих могли довести ее до отчаяния, как и многих в подобных обстоятельствах, но она устояла. Видя в окружающих самые низкие свойства, всеобщую несправедливость по отношению к себе, она могла бы начать относиться к людям к презрением и ненавистью, но сохранила в себе «любовь к человечеству, веру в то, что есть настоящие люди, и впоследствии она умела отыскивать таких людей». Получив плохое образование, среди всеобщего невежества, она могла «всецело уйти в животную жизнь», но она «учи-

¹ Соловьёв С.М. Сочинения: В 18 кн. М., 1993. Кн. 12. С. 605.

лась, думала и наблюдала». Пришел день, когда «маленькая немецкая принцесса стала русской женщиной», «вдруг появилась во всей своей силе, во всем своем величии», и это стало возможным только потому, что она «твердо и не оглядываясь переступала <...> через все преграды» (5, 287).

Столица у Соловьева представлена во многом как творение Екатерины II. Если Петр I этот город основал, то Екатерина придала ему необходимый блеск, лоск, сделала его шумным, праздничным. С одной стороны, столица является у Соловьева средоточием «неправды», несправедливости, погони за чинами, богатством и другими «милостями» царствующих особ. В Петербурге, как подчеркивает автор, атмосфера была очень тяжелой. Столичная жизнь, что традиционно для русской культуры, настойчиво противопоставляется животворящей и очищающей деревенской природе. Соловьев наследует традицию А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого в изображении Петербурга, Москвы и провинции: в Петербурге Соловьева тоже делают карьеру, заводят полезные знакомства, обрастают связями, ищут удачные партии для своих детей. Сергей Горбатов, подобно Евгению Онегину, Пьеру Безухову или Андрею Болконскому, не находит в Петербурге ни настоящей дружбы, ни истинной любви.

С другой стороны, именно Петербург со времен Петра I является символом России как великой державы. В романе «Юный император» жизнь Петра II в Москве наполнена всевозможными развлечениями, молодой государь совсем забывает об обязанностях правителя. Князя Долгорукие, стремясь подавить волю Петра и самовластно управлять страной, убеждают, «что все это вздор и пустяки, будто дела стоят из-за пребывания в Москве, — отсюда точно так же, как из Петербурга, Россией управлять можно»¹. Однако близкие к императору люди видят, как московская жизнь, точно омут, затягивает его. Перед смертью цесаревна Наталья Алексеевна обращается к Петру II со словами: «как меня похороните, уезжай в Петербург, в Петербург... Вот мой последний завет тебе, моя последняя просьба, мое последнее слово, в Петербург, скорей!.. Иначе и ты совсем погиб, и погибла Россия»².

Петербург в романе выступает как символ стабильности государства, только там может в полной мере реализоваться царская власть. В последующих романах Соловьева («Хроника четырех поколений», «Волхвы», «Великий розенкрейцер») оформилось четкое про-

¹ Соловьев В.С. Юный император. М.: Худ. лит., 1993. С. 168.

² Там же. С. 156—157.

тивопоставление двух городов: «Москва — город русского народа, и народ здесь является во всей своей черноте и в своей красоте, и в своем безобразии, со всеми особенностями своих нравов и своего быта», «Петербург — придворный город, город чиновной знати, праздных богачей, приезжих иностранцев» (4, 147).

Петербург в «Хронике четырех поколений» изображен как красивый европейский город, и таким его создала Екатерина II, продолжившая дело, начатое Петром: «на широких его улицах, еще недавно обнесенных пустырями, садами и огородами, теперь возвышались высокие обширные дома разбогатевших русских и иностранных торговцев. Рядом с этими домами высились дворцы вельмож, поражавшие своим великолепием» (4, 146—147).

Мудрость Екатерины проявилась в том, что она, будучи окружена блеском и всеми соблазнами самодержавной власти, «работала не покладая рук, изумляя мир силою своего разума, своих неслыханных способностей. Не было сферы, которую бы она признавала себе чуждой. И все, за что ни бралась она, поддавалось ей» (5, 287). Екатерина умела работать, умела сосредоточиться и вникнуть в мельчайшие детали любого дела «со всегдашней своей точностью и логичностью» (4, 91). Она обладала хорошей памятью и была обязательна в своих обещаниях, ее слова всегда были «многозначительны»: «Она не забывала своих обещаний, не любила возбуждать надежд, которым не суждено было осуществиться» (4, 128).

В частных беседах с Сергеем Горбатовым проявляется образованность Екатерины, он «изумлялся всесторонности и глубине познаний императрицы, той легкости, с которой она переходит от одного предмета к другому, сейчас же овладевая новым предметом, как будто он-то именно и был ее специальностью и исключительно всецело занимал ее мысли» (4, 172). Но императрица не была в таких разговорах деспотична, она «любила замечания и вопросы», так как «они показывали ей, что говоривший с ней, действительно, интересуется предметом и давали ей возможность развивать свои мысли» (4, 172). Ум Екатерины проявлялся и в том, что она «вполне владела своей мыслью и отчеканивала ее в ясной и сжатой фразе», «почти не увлекалась, редко волновалась и возвышала голос» (4, 172), а потому в значительной степени владела даром убеждения и успевала склонить к своей точке зрения собеседников.

Несомненной заслугой Екатерины, в изображении Соловьева, явилось и то, что она, в отличие от Марии-Антуанетты, сумела расстаться с иллюзиями молодости, с увлечением философией Просве-

щения, оставив в прошлом дружбу с Вольтером и Дидро. Если, по выражению Льва Нарышкина, «философы привели Францию на край гибели», то мудрая Екатерина покаялась в грехах молодости и «высоко поставила русскую державу, перед которой трепещет вся Европа!» (4, 84).

Соловьев подчеркивает, что Екатерина II никогда не смешивала роль женщины с ролью императрицы. Главная ошибка Марии-Антуанетты заключалась в том, что она, будучи натурой цельной, такого разделения не допускала, она была императрицей-женщиной. Екатерина же всегда отделяла государственные интересы от своих личных симпатий. Это подтвердилось и наблюдениями Сергея Горбатова, который видел, что «Екатерина-женщина часто уступала место Екатерине-императрице». Екатерина-женщина была натурой увлекающейся, и если Екатерина-императрица руководствовалась только здравым смыслом, только четкими политическими ориентирами, то в частной жизни Екатерина-женщина позволяла и прощала своим любимцам их многочисленные слабости. Смерть Екатерины во многом заставляет окружающих пересмотреть взгляды на ее правление. Сергей Горбатов, немало пострадавший от ее несправедливости, потрясен: «Она умирает, быть может, умерла, — великая Екатерина...» (5, 269). Горбатов объективен, он понимает, что «с нею погибал целый огромный мир, созданный ее силою...» (5, 269).

Екатерину II в «Хронике четырех поколений» неоднократно называют *великой*, это не случайно, потому что Соловьев, вслед за многими историками, приравнивает деятельность императрицы к деятельности Петра Великого: «Перед нею был пример великого труженика, наследие которого она сделала своею собственностью наперекор природе. Она чувствовала свое близкое духовное родство с русским великаном и только его могучую тень признавала судьей своих деяний» (5, 287).

При подобной, безусловно высокой оценке деятельности русской императрицы автор отмечает и некоторые отрицательные ее черты. В последние годы правления Екатерины стала проявляться мягкость, императрица допускала ошибки (в истории несостоявшегося обручения великой княжны Александры Павловны с королем Швеции Густавом Адольфом; в оценке своего последнего фаворита Платона Зубова, который изображен Соловьевым карикатурно, и т.д.). Но, как и в случае с Петром I, дела Екатерины, ее роль в упрочении положения России среди европейских государств, оказались важнее. С этой точки зрения индивидуальные человеческие качества правителя, его

недостатки, пристрастия вообще, по Соловьеву, теряют свою значимость. Важной является лишь его роль в выстраивании внутренней и внешней политики государства, умение управлять страной на благо этой страны. Именно такими правителями, с точки зрения Соловьева, были Петр Великий и Екатерина Великая.

Массовая литература, рассчитанная в первую очередь на облегчение жизни человека в социуме, ставила перед собой и более глобальные задачи. Это осмысление проблем движения истории, постижение ее смысла, которые всегда являлись первостепенными в историческом романе. Социальный порядок во Франции начала 1790-х гг. репрезентируется в романе «Сергей Горбатов» как «бесчеловечный», «жестокий», «противоестественный», его альтернативой является благоденствие в России, стабильной державе, существующей благодаря правлению мудрой императрицы Екатерины II. Описание Франции и России содержит компоненты дискредитации мира Франции, с одной стороны, и утверждение «разумного», «справедливого» мира России, с другой стороны. Такое противопоставление помогает читателю формировать основания и критерии собственных ориентаций в мире, поскольку прошлое в исторических романах Соловьева значимо не само по себе — в его перспективе осмысливается неопределенное, проблематичное настоящее.

Б. Ф. Колымагин (Москва)

Проблема отцов и детей и история советского прошлого

Взаимоотношения Николая Петровича Кирсанова и его сына Аркадия, описанные в хрестоматийном романе Тургенева «Отцы и дети», имеют отношение и к нашим дням. Идейный конфликт возникает в среде благополучных, успешных людей, оторванных от народа. В традиционной крестьянской семье подобных конфликтов не было.

Сейчас традиционное общество полностью разрушено, и наличие разных ментальностей иногда порождает похожие коллизии между отцами и детьми. В качестве примера можно привести отношения священника Александра Шаргунова и его сына Сергея, известного политика и писателя. Насколько можно судить по публичным высказываниям, их позиции ни в чем не пересекаются, отец и сын существуют в параллельных мирах.

Но эти коллизии все же редки и не обязательно ведут к разрыву отношений, о чем, собственно, свидетельствует роман Тургенева. Потому что война идеологем - только часть, и часть незначительная, сложной семейной системы притяжения-отталкивания. Проблема отношений отцов и детей видится в другом.

В Советском Союзе в последние десятилетия его существования появилось немало «полых отцов», отцов-детей, не способных взять на себя ответственность за семью. В постперестроечное время ситуация изменилась, но многие дети выросли фактически в неполной семье, хотя номинально отец и присутствовал.

Ребенок, как известно, лепит свой образ с родителей. Он сначала копирует их черты поведения, их понятия, а потом в какой-то момент от всего этого отталкивается, чтобы прийти к построению собственного мира. Но если один из родителей «полый», это рождает проблему, о которой хорошо сказал поэт Андрей Дмитриев:

И ты, мой мальчик,
Поверишь ли в удачу,
Когда отец твой жалок и убог.

В постперестроечное время многим отцам пришлось меняться. И это каким-то образом благополучно сказалось на психологическом климате в «ячейке общества». Именно он сегодня помогает семье не

сломаться и перевести проблему отцов и детей в конструктивное русло.

Но чтобы это произошло, родителям и детям как воздух необходимо общение. Проблема реального, а не номинального общения и открытости друг к другу стоит перед семьей.

Совместные выходы на природу, совместное чтение, просмотры кинофильмов, даже игры в карты способствуют этому. В пространстве реальной жизни многие каналы общения могут закрыться, многие, наоборот, открыться. И важно увидеть, почувствовать, что работает здесь и сейчас, а что осталось в прошлом.

Разность ментальных конструкций порождает конфликт вкусов. Родители читают не те книги, слушают не ту музыку, интересуются не теми проблемами. В определенном возрасте дети начинают довольно жестко артикулировать подобные претензии. Но и тогда остаются какие-то боковые ходы общения, общие интересы, дающие надежду на продолжения диалога.

Если родители открыты миру, если мир, который сформировал их ментальность, действительно им интересен, этот интерес каким-то образом передается и детям.

В связи с этим хочу обратить внимание на любопытную серию книг издательства «Анаграмма». Название книжек звучит примерно так: «Ваш год рождения – 19...». (вместо точек стоят еще две цифры).

Серия была запущена в 2008 году. Всего планируется издать срок книг, позволяющих читателям отправиться в путешествие по волнам памяти. Вот, например, книга «Ваш год рождения – 1957», написанная Юлией Баренгольц и Сергеем Каратовым¹. Что было интересного в 1957 году? Космос покорен нашим спутником и нашей дворнягой. В Москве проходит фестиваль молодежи, на улицах города впервые звучит мировой шлягер «Бесаме мучо». Появляются первые стили и фарцовщики, а Булат Окуджава и Юрий Визбор поют на домашних концертах свои первые песни. История повседневности предстает перед нами во всем многообразии деталей. Скажем, авторы вспоминают, что в феврале 1957 года самым дорогим подарком любимому мужчине становится электробритва: «Первые электробритвы гудят, как истребители, после бритья кожа покрывается порезами».

Вот книга Александра Яковлева и Сергея Каратова «Ваш год рождения – 1947»². Что происходило любопытного в это время? Синоптики поплатились арестом за дождь во время первомайской де-

¹ М.: Анаграмма, 2008. 240 с.

² М.: Анаграмма, 2008. 238 с.

монстрации, на такси впервые появляется зеленый огонек, выпущена первая партия сигарет «Прима».

А вот книга Татьяны Скрябиной и Ирины Трубецкой «Ваш год рождения – 1967». Женщины сходят с ума от американского красавчика с гитарой Дина Рида, мужчины – от мини-юбок, молодежь – от ливерпульской четверки. Все танцуют твист и ходят в кино на «Кавказскую пленницу». Построена Останкинская телебашня, а суббота стала выходным днем. И здесь мы встречаем немало веселых деталей. Например, программу передач центрального телевидения от 8 марта. Или советы по многообразному использованию обветшалой одежды, которые предлагает журнал «Крестьянка» в рубрике «Старые вещи – новые!». Оказывается, заношенную юбку можно превратить в детский сарафан, в фартук, в прихватку.

Но давайте вернемся немного назад, в 1959-й.

Выходной день в СССР пока один — воскресенье. Поэтому в пятницу, 2 января, большинство населения страны, стараясь дышать в сторону, идет на работу. В Москве даже не столько идет, сколько шлепает, проклиная мокрый снег и жидкую кашу возле бордюра (или поребрика — упорно придерживаются своего мнения жители Ленинграда). Многие еще носят галоши, оберегая кожаную обувь. А на дворе +1–2. Оттепель... И некая старушка впервые произносит: «Это все из-за ракет. Все небо продырявили». Старушкам ворчать велел сам Бог, столь нелюбимый Никитой Сергеевичем. А передовые советские люди искренне гордятся тем, что 2 января, не освоив еще толком земную орбиту искусственными спутниками, наши берутся за естественный. Мощная ракета выводит в космос АМС (автоматическую межпланетную станцию) «Луна-1». Она должна достигнуть поверхности нашего естественного спутника. Чтобы первым касанием, как финиширующий пловец, СССР доказал — социализм лучше капитализма.

На всякий случай о прилунении, которое назначено на 4 января, в печати прямо не говорится. Но напечатанное в «Комсомолке» стихотворение студентов Литературного института Владимира Савельева и Ивана Бурсова заканчивается так:

Недолго ждать... У скал, нависших хмуро,
Земной корабль замедлит свой разбег,
И по-хозяйски на Луне закурит
Плечистый синеглазый человек.

Нам все по широкому плечу. Даже курить в безвоздушном пространстве.

Однако что-то не сложилось с этим запуском. Тем не менее партия и наука с гордостью докладывают народу, что «в нашей стране создан первый искусственный спутник Солнца». 5 января радиосвязь с ним прервалась. Интересно, летает ли он там где-нибудь до сих пор?

А пока в далеком космосе все еще не очень ясно, можно развернуть вчерашнюю «Вечерку» и почитать про дела земные. Вот Замашвили Иван Александрович не хочет дальше жить с Шевитятиковой Глафирой Алексеевной. Почти в каждом номере «Вечерней Москвы» публикуются объявления о защите диссертаций (партия поддерживает науку) и о разводах (партия осуждает разводы).

...В доме-новостройке на Щербаковской улице в Москве открылся новый гастроном, а в нем еще не очень привычный советскому человеку кафетерий. Оттуда пошел прославленный на долгие годы напиток «кофе бочковое со сгущенкой». Именно среднего рода. Зато всего за рубль, ставший в 1961 году гривенником.

...15 января начато важнейшее в жизни каждого государства событие — перепись населения. Когда всех сосчитали, оказалось, что в СССР живут 208,8 млн человек. 48% — городское население, 52% — сельское. Но эти проценты быстро и неуклонно меняются. Города растут. Перепись определила, что в СССР уже три города с населением свыше миллиона человек: Москва (5032 тыс.), Ленинград (3300 тыс.), Киев (1102 тыс.). А вот любопытные данные по национальному составу Москвы: 89,5% — русские, 4,1% — евреи, 2,3% — украинцы, 1,5% — татары, 1,3% — грузины...

Между прочим, перепись выявила самого старого жителя не только СССР, но и мира. Им оказался житель села Пирасура Ларикского района Азербайджанской ССР Махмуд Эйвазов. К переписи ему стукнуло аж 150 лет! По его словам, он никогда не пил, не курил и не врал.

16 января, еще до подведения итогов переписи, крупнейшие газеты печатают «Сообщение об итогах выполнения государственного плана народного хозяйства СССР в 1958 году». Начинается все, естественно, с чугуна, стали, электроэнергии. За ними следуют товары народного потребления. Выпущено телевизоров — 1 миллион, пианино и роялей — 66,6 тысячи, велосипедов — 3,7 миллиона. Выпущено 398 млн. штук бельевого трикотажа — получается по 1,9 паре трусов на человека. Если вовремя чинить и аккуратно стирать, то нормально. Чулочно-носочных изделий — 887 млн. пар — по 4,2 пары на человека. Тоже нормально. Колбасных изделий — 1 млн. тонн — по 4 кг на душу в год. Ну если разделить на праздники...

Но главное событие — съезд КПСС. XXI съезд стал внеочередным. Он проходит с 26 января по 5 февраля. В своих предыдущих выступлениях Никита Сергеевич Хрущев говорил, что нашему обществу пора переходить на новый уровень. А с трибуны XXI съезда под «продолжительные, несмолкающие и переходящие» генеральный секретарь торжественно объявляет, что в Советском Союзе социализм построен окончательно, бесповоротно и навсегда. Начинаем строить коммунизм. Или, как выражался Никита Сергеевич, «коммунизм».

Принят план своего рода «Большого скачка» под названием «семилетка» и под лозунгом «Догоним и перегоним Америку!». Задача семилетки: к 1965 году обогнать США и выйти на первое место в мире. Как по абсолютному объему производства, так и по производству на душу населения, которое сможет менять трусы хоть каждый день.

В книгах нет никаких комментариев, оценок, концепций и интерпретаций. Факты и только факты, добытые авторами из труднодоступных источников. Речь идет о неофициальном, непарадном портрете времени. С акцентом не на масштабных событиях, политике, биографии былых кумиров (такой литературы достаточно), а на бытовой хронике, основанной на мелочах жизни, из которой и складывалась сама жизнь: на что тратили деньги, чему радовались, как одевались, что пели, что танцевали.

В изданиях этой серии, приводится немало фотографий из семейных архивов, которые органично дополняют словесный ряд. Справедливости ради стоит заметить, что выполнены книги по одному лекалу. И автор здесь выступает в качестве простого исполнителя. Никаких личных поворотов в теме мы не встречаем. И это, бесспорно, несколько обедняет серию. Понижает ее значение и постоянное обращение к астрологии. Хотя издатели этим обстоятельством гордятся. Но как бы там ни было, серия способствует созданию своеобразных мостов, соединяющих разные поколения.

А началось все, похоже, с книги «1962» Александра Архангельского, выпущенной «Амфорой» еще до проекта «Анаграммы» в 2006 году. И «серийных» недостатков в ней не наблюдается. Книга имеет подзаголовок «Послание к Тимофею». Тимофей — старший из четырех детей Архангельского. В непринужденной манере личных писем известный телеведущий рассказывает о событиях 1962 года и связывает их с сегодняшним днем. На первый взгляд все то же самое, что и в серии. Но авторская позиция, авторская походка дает о себе знать.

Журналистская простота Архангельского имеет отчетливые литературные коннотации. Она отсылает нас к «новому журнализму» Солженицына. И в связи с этим символично, что автор «Архипелага» стал героем одной из главок книги.

Суть «нового журнализма», как известно, в программной субъективности взгляда. Читателю сначала растолковывают, чьими глазами он увидит происходящее, а уж потом дают картину, предоставляя возможность, если хочется, «вычесть» особенность авторского восприятия.

Архангельский в рамках «нового журнализма» задает предельно объективированный подход. Его картинки коррелируют со всеобщим полотном истории. Даже о своей семье, о своих родственниках он пишет как о Карибском кризисе, то есть подробно и «как было на самом деле». Хотя кто знает, как там оно было.

Архангельский – успешный человек, и Тимофею есть с кого лепить свой образ. Те, кто куда-то пробился, кто организовал успешный бизнес, стал известным культурным деятелем, сделали задел и для своих детей. Но ведь далеко не все сумели вырваться в люди. Что же тогда остается детям? В советское время еще можно было купить для них кооперативную квартиру, а сейчас и это подавляющему большинству не по силам. Ответ вытекает из характера предыдущих размышлений. Мы оставляем детям себя самих, наши усилия, наши надежды, наш тренд. Если отец получил высшее образование, то и сын с большой степенью вероятности захочет получить его тоже. Если отец живет церковной жизнью, то религиозная культура коснется и сына. Если отец вел корабль по волнам житейского моря, то и сын в какой-то момент тоже его поведет.

Проблема отцов и детей связана с радостью и страданием. И надеждой, что при нашем деятельном участии Бог все устроит.

«Своя версия прошлого» в современной идиллии

Длительное функционирование, устойчивость жанров в литературном процессе – проблема, гораздо менее изученная по сравнению с вопросами генезиса жанров. Идиллия имеет историческую обусловленность и определяется в отношении произведений, которые признаны классическими для своей эпохи (ср.: «идиллии Феокрита», «идиллии Геснера», «идиллии Дельвига»). А возможно ли такое сочетание: *современная идиллия*? Не становится ли традиционное жанровое определение не только относительным, но и «безответственным»? Н.Л. Вершинина выводит для подобных случаев закон жанрового «наведения», понимая под ним как раз безответственное классифицирование жанра. Она учитывает, что подобное явление вызвано нестабильностью критериев, происходящей от стремления скрестить установку на «жизнь» и общестилевой канон¹.

В то же время идиллия обладает столь жесткой инвариантной (канонической) структурой, унаследованной от предшествующих литературных эпох, что проглядеть ее невозможно и в огромном потоке современных стихотворных текстов. Любой из текстов, относимых нами к идиллии, устойчиво, постоянно воспроизводит систему признаков инварианта, неизменной структуры и даже порождает вариации. Главное – это всегда живое осмысление идиллии. Куда бы ни вводили дополнительные мотивы и образы, она узнаётся читателем. Она так или иначе отсылает к традиции. Это как в отношениях «ритм-метр»: ритм всегда «выводит» на метр, хотя может отходить от «идеальной схемы» весьма далеко.

¹ «Безответственное классифицирование жанра – как самим сочинителем, так и его критиками и читателями – не позволяет правильно понять жанр. Жанровое наведение имеет две стороны, легко «уживающихся» друг с другом в пределах беллетристической поэтики. Первая предполагает «жанровое» понимание предмета на основе отождествления его с реальностью в аспекте общего литературно-бытового комплекса сознания. Вторая извлекает из жанра, обозначенного подобным образом, смоделированную форму, отвечающую авторскому «настроению», вступившему в круг эстетических ассоциаций». См.: *Вершинина Н.Л.* Русская беллетристика 1830-х – 1840-х гг. (Проблемы жанра и стиля). Псков, 1997. С. 108-109.

Очень важно, что идиллия в современном литературном процессе присутствует не как «обманчивая и строго литературно-этикетная модель»¹. Очевидно, что действующие на протяжении веков жанровые установления удовлетворяют вступающее с ними в действие содержание именно в силу того, что «имеют какую-то, может быть, всякий раз новую, превращенную, но все же постоянно действующую энергию,.. когда эта жанровая условность была еще не достоянием литературы, не воплощенной метафорой, а частью жизни, культа, обряда»².

В частности, свой специфический запас возможностей, идущий от Золотого века, демонстрирует лирика XX-XXI вв. В русской поэзии большое количество показательных примеров продуктивности идиллической традиции. Конечно, формы литературной преемственности усложнились в литературе нового времени, но их выявление и составляет задачу жанровой теории.

Идиллия – четко заданная модель. Какова бы ни была функция современных текстов – вплоть до опровержения идиллических идеалов, до пародии и даже сатиры на нее – все равно автор текста настойчиво напоминает об образце, об инварианте. Каждый из текстов читатель соотносит с целым (своим пониманием внутренней меры жанра). Не случайно идиллия очень удобна для воспроизведения: если надо сказать о счастливой жизни на фоне природы, о довольстве малым, об одухотворенности быта – достаточно сказать одно только слово «идиллия», и в сознании читателя весь это «набор» признаков сразу воспроизводится, точнее – органическое их взаимопроникновение. Возможно, наиболее плодотворно он «работает» именно с идиллией (не балладой, не элегией, например).

И. Бродскому принадлежит очень значимое для нас рассуждение: «У каждой эпохи, каждой культуры есть своя версия прошлого... И у каждого последующего поколения взгляд на прошлую культуру меняется и, разумеется, становится все более и более расплывчатым. Что для меня во всем этом интересно, так это то, на *что* именно каждое поколение наводит увеличительное или уменьшительное стекло. То есть *что* оно в прошлой культуре выделяет, а *что* – игнориру-

¹ Сурков Е.А. Идиллия и идиллическое в русской литературной традиции // Вестник молодых ученых. Серия: Филологические науки. Кемерово, 2004. № 1. С. 23.

² Старостина Н.А. «Буколика» Феокрита и действительность жанровой формы // Вопросы классической филологии. Вып. 3-4. М., 1971. С. 299.

ет...»¹. На наш взгляд, в этом суждении ключ к пониманию причин, почему именно XX век, и особенно век XXI («через голову» второй половины XIX века – с некоторыми оговорками) обращается к идиллии.

Культура Просвещения XVIII в. в целом не несла в себе осознанной идеи губительной и гибельной перспективы, открывающейся перед цивилизующей волей... На XIX в. приходится величайшее открытие и глубочайший рубеж в духовной истории Европы. За пределами «художественно организованной риторически выраженной, на античность упирающейся, профессиональной и элитарной, респектабельной и возвышенной Культуры «с большой буквы», замкнутой в силовом поле структурированного бытия, государства, церкви или сословия, обнаружилась грандиозная сфера жизни, внеположенная этой Культуре»². И XX век открывает неприметные человеческие ценности повседневного существования «простых душ»³. В этом состоял один из магистральных путей развития культуры⁴.

Обнаружилось, что вместе с «взрослением» литературы взрослеет и идиллия. В XVIII веке она стабилизировалась настолько, что весь XIX век мыслилась шаблоном, обладающим уже формальным, а не содержательным принципом. Идиллия оказалась живучей, продуктивной, перестала быть условно-этикетной. Человек возвратился к истинным ценностям, потому что только идиллический мир учит жить первостепенным. Идиллическая плоть живая – может быть, потому, что апеллирует ко всякому отдельно взятому человеку и каждому проживаемому им дню. Оценить их смогла эпоха, мыслящая столетиями, жонглирующая будущим и не видящая за ними частного человека. Вдруг почувствовалась ущербность независимости от природы, от других, от общего дела.

Гармония в творчестве часто дается как компенсация отсутствия ее в жизни. Присущая человеку мечта о гармонии приводит его к попытке организовать пространство вокруг себя в соответствии с инди-

¹ Волков С. Диалоги с Бродским. М., 2007. С. 546-547.

² Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного мира. М., 1993. С. 103.

³ Т. Саськова, резюмируя свое исследование, акцентирует внимание на важном положении о том, что XVIII век имел «магнетическую притягательность» для века серебряного: «...знаменательная эпоха концов и начал была не только державно-монументальной, «петербургско-фальконетовской», но и «фарфоровой», пасторальной, грациозно-хрупкой...». См.: Саськова Т.В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. М., 1999. С. 150.

⁴ Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного мира. М., 1993. С. 104.

видуальными представлениями о совершенном мироздании. В современном мире личность и целое (общественное, природное, мировое) поляризованы, разведены; экзистенциальный, замкнутый в своей субъективности человек и отчужденный в своей всеобщности жизненный мир вечно противостоят друг другу, в то же время остро сознавая недопустимость того противостояния и стремясь ее преодолеть¹.

Например, говоря о художниках-примитивистах, Т. Дьякова указывает, что «пейзаж как жанр в живописи сформируется лишь через разъятие связи между человеком и природой, которая после этого все более и более начнет уходить в профанный мир, оставляя за личностью право на особый духовный мир, наполненный сакральными для него лично понятиями»². Подобно художникам XX века, поэты-«идиллики», понимая, что в к. XIX – начале XX вв. был завершен очередной виток десакрализации окружающего человека пространства, почувствовали простоту (пустоту?), стали искать в своей генетической памяти архетипы, которые могли бы теперь хотя бы в художественной форме воссоздать миф о единстве человека с вечным космосом. При всем этом декларируется отсутствие пафоса.

Несмотря на архаичность жанра, который для XX в. кажется «каким-то анахронизмом»³, идиллия не исчезает из литературы. Посмотрим, как именно, в каких жанровых модификациях функционирует идиллия в современной поэзии.

Поскольку взор идиллического человека часто устремлен в прошлое, нередко здесь «сталкиваются» мнения одного и того же человека в разные моменты его жизни:

Снится мне утро и домик у речки.
Мальчик, зажмурясь, лежит на крылечке.
...Жмурится мальчик и сладко мурлычет.
К завтраку бабка давно его кличет.
Что ему бабка! Да пусть похлопочет...
Где-то в разливе косилка стрекочет.
...Что же, клопéц! Потянись на крылечке.
Чу! Переборы знакомой уздечки.

¹ Подр. см.: *Кнабе Г.С.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного мира. М., 1993. С. 460.

² *Философия наивности.* М., 2001. С. 90.

³ *Зунделович Я.* Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 1. М.-Л., 1925. С. 163.

...Чу! Запашок зацветающей гречки...
Что ж! Поленись, потянись на крылечке.
Годы промчатся – и вьюги простонут,
Громко простонут – и в дебрях потонут,
Зверь полуночный забродит, затрубит.
Вспомнишь, придешь – а крылечка не будет.
Годы промчатся – и станешь ты мною –
С этой вот трудной, седой головою.
Вспомнишь ты утро и домик у речки...
Как ты поплачешь о милом крылечке!¹

При этом идиллия часто обращена к патриархальным временам. Пасторальный взгляд, рефлектировавший прошлое (более счастливое, чем сегодняшней день), проецировал изображение на миф о Золотом веке, как в стих. А. Кушнера из цикла «Летучая гряда» («Надеваешь на даче похуже брюки...»):

Есть традиция у простоты, подобной
Предлагаемой здесь, и восходит к Риму,
Возлюбившему запах гелиотропный,
Сельский дом и презрение к славе-дыму;
Задевая Горация, этот пробный
Шар летит к позднеримскому анониму².

Прежний мир «эпически патриархальной жизни, «нераспыленного» бытия уходит в прошлое и видится так, как он может быть увиден только со стороны – целиком и в отдалении»³. Существует отчетливая временная граница, отделяющая наше время от идиллического, и рассказ об этом времени дается «постскрипtum». Крыльца нет, как нет дома, как нет счастливого, беззаботного детства. И везде – подобные топосы: мельница развалилась, дорога разрушена, дом снесен. Но именно с перфектностью идиллического времени тесно связан мотив возвращения на родину – один из важнейших в идиллии:

Здесь прежде улица была.
Она вбегала так неожиданно
В семейство конского каштана,
Где зелень свечками цвела.

¹Тряпкин Н.И. Стихотворения. М., 1983. С. 68-69.

²Кушнер А.С. В новом веке. Стихотворения. М., 2006. С. 78.

³Шайтанов И.О. Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии 18 века. М., 1989. С. 55.

А там, за милым этим садом,
Вздымался дом с простым фасадом –
И прыгал, в пузырьках колюч,
По клавишам стеклянный ключ.<...>
Но самых зданий больше нет:
Пещеры да стальной скелет¹.

И. Эренбург, правда, предлагает иной сценарий. Помня о Золотом веке гармоничного соединения земли, животных, человека, он говорит о возврате к первоистокам:

Но тогда, я знаю, совершится чудо,
Люди обесселят в душных городах.
Овладеет ими новая причуда –
Жить, как прадеды, в болотах и в лесах.
Увлекут их травы, листья и деревья,
Нивы, пастбища, покрытые травой.
Побредут они на древние кочевья...
...Задыхаясь от нахлынувшего смеха,
Каждый будет весел, исступлен и наг².

Как известно, идея естественного человека, взлелеянная идилликами, принадлежит Ж.-Ж. Руссо. Имя этого философа часто упоминается в идиллических текстах: у А. Кушнера в стихотворении «Воспитание по Жан-Жаку»³, у С. Липкина в стихотворении «То да се»⁴. Руссоистский взгляд на «естественного человека» подробно охарактеризован Ю.М. Лотманом, обратившим внимание на то, что естественное (свойственное человеку биологически, данное ему при рождении, составляющее его потребности при жизни на необитаемом острове) близко реальному, существу, осязаемому, а противоестественное – мнимому, кажущемуся, выдуманному: «Естественно присущее человеку приравнивается присущему отдельному человеку, а умозрительная изоляция становится главным средством отделения «естественного» от «неестественного». Таким образом, путь к счастью оказывался движением по пути возврата человека и общества к изна-

¹ Сельвинский И.Л. Избранная лирика. М., 1980. С. 121-122.

² Эренбург И.Г. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1982. С. 24-25.

³ Электронный ресурс: http://lit.peoples.ru/poetry/alexandr_kushner/poem_20206.shtml

⁴ Липкин С.И. Письмена: Стихотворения; Поэмы. М., 1991. С. 78.

чальному, естественному началу, а история человечества воспринимается как «печальный рассказ об утрате счастья, добра и истины»¹.

Идиллия, постоянно напоминая человечеству о прошлом, остается современным жанром.

¹ *Лотман Ю.М.* Руссо и русская культура XVIII века // Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967. С. 211.

А. Р. Назарьян (Самарканд, Узбекистан)

Мир сновидений в прозе Эрнеста Хемингуэя

Мир сновидений издревле интересовал человека как что-то столь же близкое нашему пониманию, сколь и далекое от него. Энциклопедия так объясняет значение этого понятия: «Сновидение – субъективное восприятие некоторой реальности, которая может включать в себя изображения, звуки, голоса, слова, мысли или ощущения во время сна. Сновидящий обычно не понимает, что находится во сне, принимая окружающее за реальность, и обычно не может сознательно воздействовать на сюжет сна. Издавна считалось, что сновидение несёт некое зашифрованное сообщение. Как правило, в древних и традиционных культурах бытовала вера в то, что это послание имеет отношение, прежде всего, к будущему человека или его окружения. Сновидения посылались человеку высшими существами (богами и проч.) именно с этой целью».

В литературе сны всегда играли не меньшую, а иногда и большую роль, нежели реальная действительность. Многие авторы делали сон полноценным «действующим лицом» своих произведений. Сны героев позволяют лучше понять их характеры, причины их поступков, отношение к людям и к самим себе. Ведь, по сути, сон – это время, когда освобождается подсознание человека. А оно не сковано внешними условностями, не позволяет лгать, притворяться и прикрываться масками. Наверное, именно по этим причинам авторы так часто прибегают к раскрытию личности персонажа через его сон. Проблематика сновидений, использованных в произведениях художественной литературы, весьма широка и разнообразна. Так, например, герои произведений Эрнеста Хемингуэя – Джейк Барнс, Роберт Джордан, полковник Кантвелл, Томас Хадсон и Ник Адамс – мучаются ночными кошмарами, по ночам их посещает подсознательное ощущение страха и ужаса. Они ищут спасения от страшных сновидений разными способами. Джейк Барнс не тушит свет ночью, что приносит ему временное облегчение, Ник Адамс вообще не может найти облегчение, а Томас Хадсон полагает, что больше никогда не увидит хороших снов. В повести же Хемингуэя «Старик и море» часто повторяющиеся сны и вовсе не ужасны. Это сны о юности старика Сантьяго, об Африке, о желтых и белых пляжах и о львах: “He no longer dreamed of storms, nor

of women, nor of great occurrences, nor of great fish, nor fights, nor contests of strength, nor of his wife". («Ему теперь уже больше не снились ни бури, ни женщины, ни великие события, ни огромные рыбы, ни драки, ни состязания в силе, ни жена»).¹

И, видимо, потому у Сантьяго не было нужды проводить ночи в чистом и хорошо освещенном месте, что бы убежать от мучительного мира подсознания. Следует признать, что прогрессирующий триумф героев Хемингуэя над ночными кошмарами (от Джейка Барнса до Сантьяго) является одним из самых интересных явлений его творчества, всего того, что автор писал в течение трех десятилетий. Художник знал о них отнюдь не понаслышке: вернувшись с войны, Хемингуэй и сам постоянно испытывал ночные кошмары. Автору было знакомо то, о чем он писал, и, описывая мучения человека, которому снятся кошмары, Хемингуэй уподоблял их мучениям раненого солдата.

Однако некоторые критики, отрицая автобиографическое начало, связывали и продолжают связывать сновидения героев Хемингуэя с сюрреалистскими мотивами, подчеркивая особый интерес сюрреалистов ко всему подсознательному. Герберту Гершману, например, принадлежит мысль о том, что эстетика сюрреализма может быть сведена лишь к одной теме: попытке реалистически изобразить *чудесное*, страну откровений и снов, и, делая это, позволить себе вырваться из мрачного, неистового мира реальности.²

Сюрреалисты, выискивая это «чудесное», ощущали, что логические и рациональные рамки ограничивают человеческое воображение и подсознание. Сюрреализм во многом основан на вере в высшую реальность, во всемогущество снов. Зачастую анализ сновидений и приводил их к тому самому «чудесному» и «ужасному». В живописи картины сюрреалистов были полны меланхолии и таинственности, а иногда наводнялись кровавыми образами, как у Сальвадора Дали.

Тем не менее, герои произведений Эрнеста Хемингуэя бегут от своих снов и кошмаров. Плохие сны в его прозе являются свидетельством внутреннего беспокойства, психического расстройства или страха. Многие протагонисты писателя вскользь упоминают, что видели дурной сон и пытаются забыть о нем в мире физической реальности. Для Джейка свет в ночи – это средство избежать ночных кошмаров; а Роберт Джордан пытается вести себя героически и тем самым победить свои кошмары. Хемингуэй практически никогда не

¹ *Хемингуэй Э.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1959. С. 571.

² *Gershman H.* The surrealist revolution in France. Ann Arbor, 1969. P. 1.

упоминает, какие именно кошмары снятся его героям. В своем интервью Джорджу Плимптону писатель как-то заметил: «Я вижу кошмары, и я знаю, что видят другие люди при этом, но мне вовсе не обязательно их описывать. Нужно опустить все то, что можно опустить, но оно все равно будет присутствовать в книге»¹ (перевод мой – А.Н.).

Особенно примечательны сны трех героев писателя. В «Снегах Килиманджаро» Гарри видит свою смерть; Томасу Хадсону снятся и хорошие и дурные сны; умиротворяющие же сны Сантьяго повторяются довольно часто. Перед смертью Гарри видит во сне самолет, прибывший для того, чтобы доставить его в мир цивилизации – к докторам. Весьма реалистично он описывает взлет авиалайнера, первые мгновения полета, но затем лишь черные горы:

«And then instead of going on to Arusha they turned left, he (the pilot) evidently figured they had the gas, and looking down Harry saw a pink sifting cloud, moving over the ground, and in the air, like the first snow in a blizzard, that comes from nowhere, and he knew the locusts were coming up from the South. Then they began to climb and they were going East it seemed, and then it darkened and they were in a storm, the rain so thick it seemed like flying through a waterfall, and then they were out and Compie turned his head and grinned and pointed and there, ahead, all he could see, as wide sun, was the square top of Kilimanjaro. And then he knew that that was where he was going» (The Short Stories of Ernest Hemingway. N.Y. Modern Library, 1969). («И тогда, вместо того чтобы взять курс на Арушу, они свернули налево, вероятно, Комти рассчитал, что горючего хватит, и, взглянув вниз, он увидел в воздухе над самой землей розовое облако, разлетающееся хлопьями, точно первый снег в метель, который налетает неизвестно откуда, и он догадался, что это саранча повалила с юга. Потом самолет начал набирать высоту и как будто свернул на восток, и потом вдруг стало темно, – попали в грозовую тучу, ливень сплошной стеной, будто летишь сквозь водопад, а когда они выбрались из нее, Комти повернул голову, улыбнулся, протянул руку, и там, впереди, он увидел заслоняющую все перед глазами, заслоняющую весь мир, громадную, уходящую ввысь невысказанно белую под солнцем, квадратную вершину Килиманджаро. И тогда он понял, что это и есть то место, куда он держит путь»).

Томас Хадсон же видит сон о былом счастье, потерянном навсегда: «While Thomas Hudson was asleep he dreamed that his son Tom was not dead and the other boys were all right and that the war was over. He

¹ *Plimpton G. An Interview with Ernest Hemingway // An International Anthology. N.Y., 1961.*

dreamed that Tom's mother was sleeping with him...» (Islands in the Stream. N.Y., 1970) («Томас Хадсон спал, и ему снилось, что сын его Том не убит, и что два других мальчика живы и здоровы, и что война окончилась. Ему снилось, что мать Тома спит вместе с ним...»¹).

Сны об Африке постоянно возвращаются к Сантьяго: «He dreamed of Africa when he was a boy and the long golden beaches and the white beaches, so white they hurt your eyes, and the high capes and the great brown mountains. He lived along the coast now every night and in his dreams he heard the surf roar and saw the native boats come riding through it. He smelled the tar and oakum of the deck as he slept and he smelled the smell of Africa that the land breeze brought in at morning... he only dreamed of places now and of lions on the beach. They played like young cats in the dusk and he loved them». (The Old Man and the Sea). («Ему снилась Африка его юности, длинные золотистые ее берега и белые отмели – такие белые, что глазам больно, – высокие утесы и громадные бурые горы. Каждую ночь он теперь вновь приставал к этим берегам, слышал во сне, как ревет прибой, и видел, как несет на сушу лодки туземцев. Во сне он снова и снова вдыхал запах смолы и пакли, который шел от палубы, вдыхал запах Африки, принесенный с берега утренним ветром. ... Ему снились только далекие страны и львята, выходящие на берег. Словно котята, они резвились в сумеречной мгле, и он любил их»).

Все эти сны в том или ином смысле – о мире и покое. Гарри обретает покой в смерти, для Томаса Хадсона покой ассоциируется с прошлой счастливой жизнью, у Сантьяго – с Африкой его юности. Все перечисленные выше сны являются чувственными, обоняемыми и осязаемыми. Они описаны в визуальном цвете, в них присутствуют запахи и звуки. «Но сегодня запах берега настиг его очень рано, он понял, что слышит его во сне» («Старик и море»).

Хемингуэй так перемешивает два мира в «Снегах Килиманджаро», что изначально читатель ошибочно принимает сон Гарри за более реальное событие, нежели его сон-путешествие к приближающейся смерти. И лишь последние слова рассказа, высказанные перед тем, как глаза героя закрылись навеки, поясняют, что это был сон. Подобное физически точное описание «не физического» было одним из любимых методов сюрреалистов, не только писателей, но и живописцев. Так как представители этого течения в искусстве желали изо-

¹ Хемингуэй Э. Острова в океане. М., 1971.

бразить воображаемое как реальное, то и сны были для них своего рода реальностью.

В своих произведениях сюрреалисты наиболее детально и реалистично изображают фантастические образы. Мир иллюзий Дали и де Кирико прослеживается в пляжных сновидениях Сантьяго. Статичные пляжи, мысы и горы – особенно те белые пляжи, от которых болят глаза – выполнены у Хемингуэя в технике вышеназванных художников. Резвящиеся львы, лодки туземцев с запахом смолы и пакли кажутся такими незначительными в сравнении с морем, берегом и горами, но и в них присутствует некая особенность: в этих снах присутствуют лишь предметы, но не люди, лодки туземцев, но не сами туземцы. На первый взгляд, морские пейзажи Хемингуэя не кажутся заимствованными у Поля Сезанна: здесь нет серий равнин и геометрических плоскостей. Однако мотив умиротворенности природы без людей потенциально предполагает Сезанна.

Без сомнения, Хемингуэй избрал иллюзионистскую технику для выражения сна или бессознательного состояния. Для писателя внутренний мир был настолько же реальным, как и внешний. С другой стороны, кошмары и реальность мира сновидений уравниваются у него позитивными действиями героев в мире реальном. Для Хемингуэя, так же как и для сюрреалистов, внешний мир был жестоким и агонизирующим. Герои его произведений были вынуждены столкнуться лицом к лицу с миром, которого они не понимали до конца.

Сюрреалисты часто повторяли, что они помещены в огромную антагонистскую вселенную и потому погружались в свой собственный внутренний мир, мир подсознания и снов в поисках *чудесного* и новых открытий. Тем не менее, герои Эрнеста Хемингуэя пытались найти код уместности в реальной жизни, увлекаясь корридой, рыбалкой или охотой с тем, чтобы прогнать ужасы подсознания. Для них мир снов был не только реальным, но и ужасным. Лишь некоторые из его персонажей – старик Сантьяго, мужчина средних лет Томас Хадсон и Гарри – были способны найти мирную и символическую реальность в своих сновидениях, точно так же, как сюрреалисты могли найти смысл в своих снах.

София Филоненко (Бердянск, Украина)

**История, страсть, приключение:
формула средневекового любовно-исторического романа
в украинской массовой литературе**

Харьковчанку Симону Вилар часто называют загадочным автором. Интерес вызывает «французский» псевдоним Натальи Гавриленко, избранный в свое время российским издательством «ЭКСМО»: в 1990-е годы постсоветский читатель отдавал предпочтение зарубежным писателям, поэтому распространилось явление «ксеномимикрии». Настоящее имя украинской автора упоминалось в выходных данных как имя переводчицы произведений романистки-француженки. Позже Наталья Гавриленко опубликовала несколько произведений под девичьей фамилией Образцова, но затем вернулась к уже известному «французскому» имени.

Не менее загадочен значительный коммерческий успех романов Симоны Вилар. В 2010 году она возглавила рейтинг самых успешных украинских литературных звезд «Топ-10», обойдя куда более знаменитых Андрея Куркова, Всеволода Нестайко, Марину и Сергея Дяченко, Андрея Кокотюху, Оксану Забужко. Совокупный тираж ее романов за годы Независимости приблизился к миллиону экземпляров (933 тысячи книг, 17 изданий). Ее романы вначале активно печатали в России: циклы «Анна Невиль» («Обрученная с розой», «Любовь изгнанницы», «Замок на скале», «Тяжесть венца»), «Эмма Птичка» («Ветер с севера», «Принцесса викингов», «Дикое сердце», «Лесная герцогиня»), «Ведьма» («Ведьма», «Ведьма и князь», «Ведьма княгини»). На родине несколько ее произведений: «Любовь – проклятье королей» (2004), «Проклятые любовью» (2005), «Счастливая соперница» (2007), «Исповедь соперницы» (2007) – переведены на украинский язык и изданы агентством «Зелений пес» в серии «Мелодии сердца». Более успешно Симона Вилар сотрудничает с издательством «Клуб семейного досуга», где она стала одним из брендовых авторов, которого грамотно продвигают на книжном рынке. КСД напечатал ее цикл о княжне Светораде («Светорада Золотая», «Светорада Медовая», «Светорада Янтарная»), переиздал циклы «Анна Невиль», «Эмма Птичка» (под новым названием «Нормандская легенда»), «Ведьма», отдельные книги «Чужак», «Замок тайн», «Королева в придачу»,

«Поединок соперниц», дилогию «Далекий свет» («Леди-послушница», «Рыцарь света»).

Успех Симоны Вилар – это в первую очередь привлекательность жанра, в котором она работает. Большинство ее произведений относятся к **любовно-историческим романам**, или **приключенческо-историческим любовным романам**. Во всем мире это очень выгодная рыночная ниша: около трети всех женских любовных романов (romance) являются именно «*historicals*». Этот жанр утвердился в европейской массовой литературе благодаря циклам «Анжелика» Анны и Сержа Голон, «Катрина», «Марианна», «Флорентийка» Жюльетты Бенцони. Удачное сочетание черт авантюрно-исторической прозы и классической любовной истории привлекает к этому жанру широкий круг читателей и делает возможным выход за рамки чисто женской аудитории.

Самая важная причина успеха Симоны Вилар – это литературный талант. Читательские сердца пленили живые образы героев, нетривиальные сюжеты, мастерски сплетенная интрига, живописный исторический фон, хороший язык, а в целом – читабельность ее текстов. Романы Симоны Вилар превосходят многие подобные англоязычные образцы жанра. Сама Наталья Гавриленко, историк по специальности, мотивировала выбор жанра своим образованием, сильным интересом к истории и неудовлетворенностью тем, как это предмет преподносят в школе («плоско и сухо»): «Еще со студенческой скамьи я увлекалась средними веками, поэтому у меня не было вопроса, о чем писать – конечно, о рыцарях. И для меня очень важно, чтобы книга была не только увлекательной, но и познавательной, чтобы ликвидировать историческую безграмотность обывателя». Для писательницы важно «раскрасить» исторические картинки, сделать их живыми и стереоскопическими. Романы Симоны Вилар насыщены историческими фактами, чувствуется добросовестная работа автора над художественным и документальным материалом. Хотя специалисты и отмечают некоторые ошибки и фактические неточности в романах, но это скорее исключение, чем правило. К тому же, исторический романист имеет право на домысел, на субъективную интерпретацию событий и видение роли той или иной исторической личности.

Отдельных объяснений требует любовно-исторический роман как популярная разновидность романа, которая синтезирует его традиционную формулу и исторический роман вальтерскоттовского типа. Хелен Хьюз утверждает, что оба жанра взаимосвязаны и «содержат много общих моментов»: «...в приключенческом романе есть

любовная история, а в дамских романах обычно есть элемент приключений или саспенса».

У любовно-исторических романов множество ответвлений, так сказать, «субжанров», или формул. В основе каждой – особый исторический период и место действия, которые представляют определенный «*setting*» (обстановку, фон). Это может быть средневековая горная Шотландия, или американский фронтир, или английская эпоха Регентства, или восточные гаремы, или время расцвета пиратства. Самые известные авторы любовно-исторических романов – Жоржетт Хейер, Клер Дарси, Джудит Макнот, Сандра Хит, Кэтрин Коултер, Джоанна Линдсей, Сандра Хилл и др.

В книге Р. К. Эстрады и Р. Гэллахер «Вы можете написать любовный роман» (1999) предлагается разделить все любовно-исторические романы на две группы: «средневековые» (*medieval romances*) и «исторические» (*historical romances*). Первые охватывают период с XI по XV столетия, вторые – с 1500 года и до начала XX века. В статье англоязычной «Википедии», посвященной любовно-историческому роману, действие «средневековых» романов охватывает 938–1485 годы, а время «исторических» – до начала Второй мировой войны. На специализированном портале «All About Romance» предлагается подробная классификация любовно-исторических романов, в зависимости от исторического периода (*time setting*) и местного колорита (*local setting*):

1. Романсы о Раннем Средневековье – «Темные столетия», 402–937 года.

2. Средневековые романсы, о 938–1485 годах (в первые две группы не включаются романсы о викингах, которые составляют отдельную группу).

3. Романсы об эпохе Ренессанса, о 1485–1603 годах. Если они повествуют об английской истории, то выделяют также Тюдоровские романсы, о 1485–1558 годах, и Елизаветинские романсы, о 1558–1603 годах.

4. Стюартовские романсы, о 1603–1714 годах. К ним относят также романсы периода Английской революции, о 1642–1660 годах, и о периоде Реставрации монархии Стюартов, о 1660–1685 годах.

5. Европейские исторические романсы, о 1714–1914 годах. Если действие происходит в Англии, то существуют еще такие подвиды: Георгианские (1714–1810), Викторианские (1832–1901), Эдвардианские (1901–1914).

6. Колониальные американские романсы, о 1630–1789 годах.

7. Американские исторические романсы, о 1790–1900 годах.

8. Романсы о Гражданской войне и периоде Реконструкции в США охватывают 1861–1880 годы, место действия – американский Юг.

9. Романсы о фронтире / романсы-вестерны (действие может происходить в США, Канаде, Австралии).

10. Индианские романсы.

11. Американские романсы, о 1880-х – 1920-х годах, действие происходит в маленьком городке на Среднем Западе.

12. Романсы рубежа эпох, о 1890–1914 годах.

13. Исторические романсы, то есть такие, которые не принадлежат ни к одному из указанных периодов, или такие, в которых сочетаются несколько периодов или стран.

Огромной популярностью пользуются любовно-исторические романы из эпохи английского средневековья. Этот исторический период дает много возможностей для создания романтического сюжета. Хелен Хьюз пишет о сочетании приемов убедительного реалистического изображения и «остранения» в этом субжанре: «Искусственно сконструированное прошлое представлено как такое, которое «было на самом деле», но это также и соответствующий экзотический контекст для романтических мотивов, которые отражают <...> интересы читателей». Средние века воспринимаются как сказочные времена, сквозь призму рыцарских романов о короле Артуре, Тристане и Изольде и приключенческо-исторических романов о средневековье (например, «Айвенго», «Квентин Дорвард» В. Скотта, «Испанская баллада» Л. Фейхтвангера, «Проклятые короли» М. Дрюона).

Характерные мотивы романов заимствованы из авантюрной и готической прозы: леди, переодетая крестьянкой; леди, сбежавшая из монастыря или похищенная разбойниками; герои, которых родители обручили еще детьми; бастард или найденный, оказавшийся аристократом; раненый рыцарь, за которым ухаживает леди; борьба между героинями-соперницами. Существуют стереотипные способы изображения женщин и мужчин эпохи Средневековья. Главная героиня – это обычно «дева в беде» (*damsel in distress*), безупречная леди, красивая и богатая аристократка с романтично-экзотическим именем: Арабелла, Имоджин, Розамунда, Миллисент, Ровена, Кассия, Элинора. Ее избранник – мужественный и сильный рыцарь, но за маской невозмутимости прячется любящее и нежное сердце. Он также принадлежит к древнему роду и наделен соответствующим именем: Джерваль де Верной, Грелем де Моретон, Роланд де Турне, сэр Симон

Телброк, Раймон де Базен, Вулфрик де Торп, Рольф д'Амбер, Роланд Монтвилльский, Доминик ле Сабр. Характерные сюжеты для этой жанровой разновидности прочитываются в аннотациях, как, например: «Закаленный в сражениях воин и юная наследница огромного состояния. Он – суровый и хладнокровный, она – вся как неукротимый порыв чувств. Но истинная любовь, не замечая разницы в характерах, творит чудеса. Нерасторжимыми узами связала она влюбленных, но удастся ли им обрести счастье в сердце опасной и суровой средневековой Англии» («Розовая гавань», Кэтрин Коултер – «Rosehaven», Catherine Coulter).

На страницах любовно-исторических романов из эпохи Средневековья активно обсуждаются гендерные вопросы: о статусе женщины, ее правах и свободах в личной жизни, о возможности романтической любви и романтического брака для средневековой леди. Как отметила Памела Риджис в работе «Натуральная история любовного романа» (2003), существенной составляющей любого образца жанра является «барьер» (*barrier*), или препятствие: это причины, почему герои не могут пожениться и быть вместе. Средние века как эпоха предлагают бесконечное количество вариаций «барьера», ведь типичный брак не предполагал взаимной влюбленности жениха и невесты, заключался из политических и экономических соображений: «В светской практике брак являлся прежде всего экономическим, а иногда и политическим альянсом. Он мог существенно изменить имущественный и социальный статус всей семьи» (Т. Рябова). Женщина не была свободной в своем выборе, поскольку ее рассматривали как собственность старшего мужчины в семье, отца или брата. Самое главное – равенство потенциальных жениха и невесты по родовитости и богатству: «Брак был необходимым условием социального порядка, этот порядок основывался на отношениях неравноправия...» (Ж. Дюби).

Преград между влюбленными могло быть сколько угодно: родовая вражда, разные политические партии, разные стороны в вооруженном конфликте из-за власти или земель, разная этническая принадлежность и т.д. Уникальность любовной истории подчеркивается тем, что героини стремятся замуж за любимого мужчину, что практически всегда невозможно. «Барьер» кажется непреодолимым в начале истории, но ключевая моральная фантазия любовного романа, по мысли Джона Кавелти, состоит в том, то настоящая любовь способна преодолеть все препятствия (так обеспечивается обязательность счастливого финала).

Поскольку именно женщина находится в центре действия лю-

бовного романа, то жанр требует сильной, энергичной, волевой героини, способной бороться за свое счастье. Хелен Хьюз отметила постепенное изменение функции главной героини в любовно-исторических романах XX века в сравнении с приключенческо-исторической прозой рубежа столетий: женщина теперь «...бросает вызов правилам, принятым в обществе, особенно предписаниям, касающимся гендерных ролей мужчины и женщины...». Но современные авторы наделяют своих героинь куда большей активностью и свободой, чем это могло быть в Средние века. Героини любовно-исторических романов выглядят *средневековыми феминистками*, эмансипированными, образованными, предприимчивыми и сексуально раскрепощенными. Они стремятся к партнерскому браку и ищут мужчину, который способен не только обезопасить любимую, но и принять этот высокий уровень свободы, независимый характер подруги. В финале романа женщина должна одержать победу над доминантным героем (рыцарем, викингом) и покориться ему добровольно ради собственного блага и вечного счастья с любимым.

Рассмотрим, как реализована формула любовно-исторического романа в дилогии Симоны Вилар «Далекий свет», которая включает романы «Леди-послушница», «Рыцарь света» (2010–2011). К этим произведениям примыкает роман «Поединок соперниц», своеобразный пролог, объясняющий некоторые сюжетные линии (в нем речь идет о любовной истории другой пары: Эдгара Армстронга и Гиты, родителей главной героини дилогии – Милдред Гронвудской).

Действие разворачивается в Англии XII века, во времена Высокого Средневековья, когда страну разрывала гражданская война за наследство Генриха I Боклерка. Ведется борьба за корону между Стефаном Блуаским и императрицей Матильдой, а в дальнейшем и ее сыном Генрихом Плантагенетом. В кратком интервью, которое включено в предисловие к романам, Симона Вилар акцентировала драматизм этого периода, полного ярких событий, дающего простор для авторской фантазии. Елена Дворецкая определила ключевую тему романов: влияние политики и государственных интересов на любовные отношения и замужество девушек из знатных родов.

Лейтмотив произведений – любовь героев, которых разделяет социальная пропасть: родовитой леди Милдред Гронвудской, в жилах которой течет кровь саксонских королей, и «вагуса» Артура. Невозможность брака между ними все время подчеркивается писательницей: «Он – подкидыш, бродяга, наемник, который любому служит за плату. А она – саксонская принцесса. И они не ровня...». Можно ска-

зять, что сюжет – это история Золушки наоборот: в сказке Шарля Перро девушка должна была возвыситься до уровня Принца, а в романах Симоны Вилар юноша значительно ниже избранницы в социальном смысле и должен не только добиться ее любви, но и найти средства сравняться с ней («...Если ты не возвысишься – нам никогда не быть вместе»).

Автор изображает Милдред Гронвудскую как инициативную и самодостаточную девушку, ее имя (древнеанглийское Mildthryth) сочетает два компонента: *milde* – «милосердная, мягкая», *thryth* – «могущество, власть, сила», что подчеркивает потенциальную силу характера, которая может проявляться у рафинированной аристократки в критических ситуациях. Симона Вилар сознательно наделяет героиню чертами современницы: «Ну кому ныне интересны блеклые образы вроде леди Ровены из «Айвенго» или слабые Лавальер из «Виконта де Бражелона»? Эти нежные, но абсолютно безликие создания уже отжили свое. Ныне женщины сами решают многие вопросы, борются за достойное существование, как в общественной жизни, так и в семье. И по сути, именно такие представительницы «слабого» пола интересны мужчинам». Поиск активной героини в выбранной исторической среде проблематичен для писательницы, которая симпатизирует, например, гордым и воинственным скандинавским девам. Симона Вилар размышляет над ролью женщины в истории, не соглашаясь сводить ее к уровню исторического анекдота: «На мой взгляд, большая история человечества – это совокупность <...> маленьких историй, как женских, так и мужских. Некоторые из обыкновенных «бесправных» женщин далеких веков творили историю не в меньшей мере, чем самостоятельные политические деятельницы нашего времени».

В дилогии автор использует несколько гендерных стереотипов для создания образа главной героини. Прежде всего это мотив «*саксонская леди и норманский завоеватель*», который раскрывает тему насилия в исторической проекции. После завоевания Англии норманским войском Вильгельма его рыцари применяли насилие к саксонским аристократам, утверждая свою власть над страной и старой знатью (этот мотив развивается в романе В. Скотта «Айвенго»). В произведении Симоны Вилар Милдред Гронвудская становится объектом домогательств со стороны Юстаса, сына короля Стефана Блуаского. Жестокий и уродливый принц похищает девушку и шантажирует жизнью родителей, принуждая к сожигательству. Требуя покорности, Юстас напоминает Милдред факты недавней английской исто-

рии: «Вы должны смириться, гордая саксонка. Так же как смирялись ваши соотечественницы, когда норманны завоевывали их. Так было всегда. Теперь же я решил сделать вас своим трофеем».

Второй мотив – это «датская жена». По старинным законам датчан, которые долгое время жили в Британии (в Дэнло), женатый мужчина мог привести домой еще одну женщину, которую чтит и оставляет наследство детям, рожденным ею. Однако во времена правления норманнов обычай «датских жен» уже считался анахронизмом. Герои романа вспоминают королеву Эдит Лебединая Шея, невенчанную жену саксонского короля Гарольда: «Юстас ...заверял, что не обесславит Милдред, наоборот, поднимет ее так же высоко, как некогда саксонский король Гарольд возвысил Эдит Лебединая Шея. Ведь Лебединая Шея, несмотря на свое высокое происхождение, никогда не была его королевой, но легенды и предания прославили именно ее». Юстас, который не может получить развод у жены – сестры французского короля Констанции по политическим соображениям, мечтает сделать Милдред «датской женой», требует к ней уважения. Отличие же историй двух саксонских леди – в том, что Милдред ненавидит принца и живет с ним по принуждению, как пленница; кроме того, англичане не принимают их союза, считая девушку «саксонской шлюхой».

Симона Вилар в дилогии «Далекий свет» рассуждает о феномене куртуазной любви и культуре Прекрасной дамы, изображая двор Элеоноры Аквитанской. Утонченный и благородный ритуал служения рыцаря избраннице, контрастирует с грубыми семейно-брачными обычаями Средневековья, узаконенным насилием над женщиной. Отдельные мотивы автор заимствовала в рыцарских романах: так, Милдред и Артур ассоциируются с Тристаном и Изольдой, их любовь такая же непреодолимая и страстная, словно движима волшебной силой: «Оба <...> понимали, что их судьбы схожи с судьбами Тристана и Изольды, но как и тем двоим, им не суждено быть вместе».

Мотив «невозможной любви», «любви к мечте» параллельно разворачивается в истории юного Генриха Плантагенета, который мечтает о милости дамы, в которую влюблена вся Европа, – Элеоноры Аквитанской, «Золотой Орлицы», королевы Франции. Любовь Генриха вначале воспринимается как исключительно куртуазная – это романтизированное страдание, обожествление недоступной женщины-грезы: «Она как солнце. Она светит всем, но к ней невозможно приблизиться». Однако, в отличие от куртуазных правил, Генрих стремится жениться на своей даме сердца. Энергия, самоуверенность, сча-

стливая звезда юного анжуйца помогают ему преодолеть все препятствия, сравняться с Элеонорой и завоевать для нее корону Англии. В этой сюжетной линии реализована главная фантазия любовного романа – о всепобеждающей силе любви. Вместе с тем, счастливый финал в истории Элеоноры и Генриха предвещает «хэппи-энд» для главных героев – Артура и Милдред.

Автор дилогии демонстрирует неразрывную связь двух сюжетных линий: борьбы за власть и борьбы за любовь. Брак Милдред и Артура прямо зависит от успеха Генриха Плантагенета: благодаря службе у претендента на трон юноша может получить звание рыцаря, чтобы возвыситься до саксонской леди. В романах Симоны Вилар соединены история мужской инициации (от формулы приключенческо-исторической прозы), и инициации женщины (от формулы любовного романа). Переживаниям Милдред уделяется столько же внимания, сколько и усилиям Артура стать рыцарем. Внешний «барьер» между влюбленными – социальное и имущественное неравенство дополнен психологическими препятствиями. «Вагус», привыкший к вольной жизни, должен взять на себя обязательство перед любимой и сознательно ограничить собственную свободу ради их общего счастья.

Симона Вилар изображает особенный характер Артура, который привык наслаждаться жизнью и которого интересуют путешествия, новые знакомства, занятия: «Я не стремлюсь к власти, но и находиться в услужении у кого-либо не желаю. Меня манит необъятный мир, я многому хочу научиться, но при этом ни от кого не завися, чтобы как можно меньше людей могло мне приказывать. Поэтому-то свободная жизнь вагуса как раз по мне». В дилогии есть несколько однотипных сцен: вельможи – граф Честер, герцог Анжу, которые общаются с юношей, поражены его спокойным достоинством, умом, образованностью, хорошими манерами, блестящими боевыми навыками, даже благородной внешностью, и все это контрастирует с «нулевым» социальным статусом, принятым добровольно. Любовь к Милдред Гронвудской, желание жениться на ней – это для Артура жертва свободой, наслаждениями всего мира ради Дамы. Психологическое превращение бродяги в рыцаря символизирует не только смена имени (Артур ле Бретон, Артур Фиц Гай, Артур де Шампер), но и смена оружия: окованного шеста проводника на меч.

Любовь к Милдред Гронвудской имеет признаки куртуазного поклонения: Артур томится от недостижимости мечты, слагает песни в честь любимой, посвящает ей победу на турнире, несколько раз спасает от опасностей, рискуя жизнью. Образ Гронвудской леди поэти-

зирован благодаря ассоциации с легендарной валлийской красавицей Олвен, у которой были светящиеся волосы. Свет – постоянный атрибут Милдред. Достижение «далекого света» символизирует осуществление заветной романтической мечты, воссоединение с любимой, которое вначале кажется нереальным: «Только безумцы могут побороть судьбу. А для тебя я и небо, и землю смогу перевернуть. Ты мой далекий свет, но я сумею тебя достичь. Верь мне», – обращается Артур к Милдред.

Симона Вилар отходит от стереотипа «принцессы в замке», которая терпеливо ожидает освободителя. Ее активная героиня, несмотря на ужасное положение жертвы принца Юстаса, способна бороться за свое счастье, даже прибегая к «неблагородным» средствам. Так, Милдред умышленно влюбляет в себя короля Стефана, ссорит его с сыном, что ослабило власть стареющего монарха и подтолкнуло его к подписанию мирного соглашения с Плантагенетом. В финале дилогии мотив пропасти между влюбленными приобретает противоположный смысл: Артур, ставший рыцарем и героем, – и Милдред, которая опозорила себя сожительством с Юстасом и королем («...Она понимала, что между ними стоит стена, основанная на его возвышении и ее падении»). Однако для Артура феодальные предрассудки не имеют значения, и он выбирает свою мечту.

Согласно законам жанра, отношения влюбленной пары должны завершиться браком. Концепция «романтического брака», основанного на взаимной влюбленности жениха и невесты, противоречит законам и правилам куртуазного служения Даме. Й. Хейзинга в «Осени средневековья» утверждает: «Для идеала любви, прекрасного вымысла о верности, жертвенности не было места в трезвых материальных соображениях, касавшихся брака, в особенности брака аристократического. Этот идеал можно было переживать лишь в образах волшебной, одухотворенной игры». Романтический брак не соответствует средневековым реалиям и является отражением современного мировоззрения, в котором любовь – залог удачного замужества. Таким образом, Симона Вилар моделирует историческую действительность в соответствии с жанровыми законами любовного романа, обусловленными ожиданиями и вкусами читательниц.

**II. Факты и вымыслы:
образ истории
в литературе и искусстве**

С. В. Денисенко (Санкт-Петербург)

«Борис Годунов»: Карамзин – Пушкин – Мусоргский

Пушкин, как известно, сориентировал *читателя* своего «Бориса Годунова» (изд. 1831 г.) на карамзинскую «Историю государства Российского» *только* в посвящении: «Драгоценной для россиян памяти НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА КАРАМЗИНА сей труд, гением его вдохновенный, с благоговением и благодарностию посвящает Александр Пушкин». Разумеется, для современного поэту читателя, для которого выход томов «Истории» Карамзина был актуальным событием литературного процесса, этого посвящения было достаточно, чтобы понять, на какое из сочинений писателя опирался Пушкин.

В конце 1860-х гг., когда Мусоргский создавал своего «Бориса», для *зрителя* понадобились уже более обширные ремарки. Кроме указаний в названии: «Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом М. Мусоргского. Составил по Пушкину и Карамзину М. Мусоргский» [Либретто] (СПб., Бессель, 1873. Курсив наш. – С. Д.), композитор сопровождал текст либретто подробными подстрочными примечаниями, где он ссылаясь и на Пушкина, и на Карамзина. При этом отсылки к «Истории...» Карамзина были приведены с указанием тома и страницы. (Заметим, что подобная практика в печатных либретто того времени была традиционной).

В задачу нашей статьи входит рассмотрение вопросов: как же был использован текст Карамзина о Годунове в опере Мусоргского, в чем разница (если таковая имеется) прочтения карамзинской «Истории» Пушкиным и Мусоргским, как повлиял пушкинский «Борис» на интерпретацию композитором исторических событий. Здесь выстраиваются три ряда: Карамзин – Пушкин, Карамзин – Мусоргский, Карамзин – Пушкин – Мусоргский. Возможно, обсуждение проблематики, связанной с рецепцией карамзинского Годунова и Самозванца, приоткроет завесу над тайной сценичности–несценичности двух произведений для театра, написанных поэтом и композитором.

Обратимся к истории создания и постановки оперы Мусоргского.

М.П. Мусоргский начал работу над оперой «Борис Годунов» в конце 1868 г. В 1870 г. была готова партитура. В первоначальной редакции (1870) опера состояла из 4 частей и 7 картин:

Часть первая. Картина первая: Двор Новодевичьего монастыря. Народ просит Бориса на царство. *Картина вторая:* Внутренность московского Кремля. Венчание Бориса на царство.

Часть вторая. Картина первая: Келья Чудова монастыря. *Картина вторая:* Корчма на Литовской границе.

Часть третья. Царский терем в Кремле. Борис с детьми. Разговор с Шуйским. Первое известие о Самозванце.

Часть четвертая. Картина первая: Площадь у собора Василия Блаженного. Разговор юродивого с Борисом. *Картина вторая:* Боярская дума. Смерть Годунова.

Как мы видим, в первой редакции оперы композитор придерживается пушкинского сюжета, при этом сюжетная линия, связанная с Борисом, привлекает его в наибольшей степени.

Композитор представил свое сочинение Комитету капельмейстеров и дирижеров Мариинского театра. В феврале 1871 г. он получил отрицательный ответ. Мусоргский берется за переработку оперы: сочиняет финальную сцену под Кромами, сцену у фонтана и сцену «Уборная Марины Мнишек», ряд дополнительных номеров в сцене «Царский терем» (рассказ о попугае, игра в хлѣст, куранты), в сцене «корчма на Литовской границе» (песня шинкарки «Поймала я сиза селезня»). Новая редакция заметно отдалила либретто оперы от пушкинского текста. План второй редакции оперы в 4 действиях с прологом в 9 картинах (1872) выглядел так:

Пролог. Картина первая: Двор Новодевичьего монастыря. *Картина вторая:* Площадь в Кремле. Венчание Бориса на царство.

Первое действие. Картина первая: Келья в Чудовом монастыре. *Картина вторая:* Корчма на Литовской границе.

Второе действие. Царский терем в московском Кремле.

Третье действие. Картина первая: Уборная Марины Мнишек в Сандомире. *Картина вторая:* Сцена у фонтана. Любовная сцена Марины и Самозванца.

Четвертое действие. Картина первая: Боярская дума. Смерть Бориса. *Картина вторая:* Лесная прогалина под Кромами.

Мусоргский, как мы видим, значительно изменяет пушкинский сюжет. Кроме того, он исключает ряд *важных для Пушкина* тем: измену Басманова, убийство семьи Годуновых...

Итак, и во второй раз Комитет не принял оперу к постановке. Но по инициативе баса Г.П. Кондратьева в его бенефис 5 февраля 1873 г. были исполнены три сцены (сцена в корчме и две польские). Позднее, по инициативе меццо-сопрано Ю.Ф. Платоновой опера была постав-

лена целиком. Премьера состоялась 27 января 1874 г. в Мариинском театре (дирижер Э.Ф. Направник). Успеху постановки немало способствовали декорации, созданные еще к премьере пушкинской трагедии (1870). «Борис Годунов», по характеристике В. Е. Чешихина, «очень понравился, особенно молодежи, демократическим духом своего либретто, переработанного Мусоргским так, что главным героем драмы очутилась народная масса»¹. Публика приветствовала, в первую очередь, сцену в кормче, сцену в тереме, польский акт, сцену смерти Бориса, сцену под Кромами.

На петербургской оперной сцене в 1882 г. (вскоре после смерти композитора) опера была снята с репертуара. В Москве же опера впервые прозвучала 16 декабря 1888 г. (дирижер И.К. Альтани).

Последующему утверждению оперы Мусоргского на сцене немало способствовал Н.А. Римский-Корсаков, изменивший план и переинструментовавший оперу в 1896 г., а также успешный спектакль Частной русской оперы 7 декабря 1898 г, где заглавную партию исполнял Ф.И. Шаляпин (после чего опера прочно вошла и в репертуар провинциальных оперных театров, и с успехом позднее (с 1908 г.) исполнялась на французской сцене). Как отметил А.А. Гозенпуд, «Борис» в России исполнялся, как правило, в редакции Римского-Корсакова («при этом дерзкое новаторство и оригинальность Мусоргского были в известной степени ослаблены»), тогда как во Франции изначально публика познакомилась с оригинальным авторским клавиром (СПб., 1872). «В результате создалось парадоксальное положение: на родине композитора редакция Римского-Корсакова стала общепринятой, а немногие критические голоса быстро умолкли, тогда как во Франции, напротив, эта обработка встретила осуждение»².

Все рецензенты были вынуждены констатировать безусловный успех оперы у публики. Что не мешало им, со своей стороны, объявить оперу произведением несовершенным и не выдерживающим строгой критики, поскольку... из 24 сцен пушкинского произведения был использован материал только 14, да и то частично. Так, например, Ц. Кюи писал: «В целом либретто не выдерживает критики. В нем нет сюжета, нет развития характеров, обусловленного ходом событий, нет цельного драматического интереса. Это ряд сцен, имеющих, правда, некоторое прикосновение к известному факту, но ряд сцен расшитых, разрозненных, ничем органически не связанных. Вы

¹ Чешихин В. Е. История русской оперы (с 1674 по 1903 г.). СПб., 1905. С. 245.

² Гозенпуд А. А. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского во Франции (1876–1908) // Восприятие русской культуры на Западе: Очерки. Л., 1975. С. 236–237.

смотрите каждую сцену с интересом, но каждая из них составляет отдельное целое, без связи с предыдущим и с последующим, так что вас вовсе не занимает, что будет дальше <...>. Жаль только, что г. Мусоргский не придерживался строже Пушкина: омелодраматизировал Бориса с его чураньем, ввел новое ходульное лицо, иезуита, и многие превосходнейшие стихи Пушкина заменил другими, весьма посредственными, подчас безвкусными. Последнее – просто непростительно»¹.

Обратим внимание на то, что претензии *музыкального* критика почти полностью совпадают с мнениями критиков *литературных* о «Борисе Годунове» Пушкина. Ожесточенность по отношению к оперному либретто кажется сегодня странной: видимо, истинная причина «неудовольствия» критиков заключалась в том, что в основу было положено *драматургическое* произведение первого национального поэта, вследствие чего текст либретто придирчиво сравнивался с его литературным источником. «Одним из пунктов обвинения против Мусоргского, выдвигавшимся во многих отзывах, – читаем мы в «Истории русской музыки», – было свободное обращение с пушкинским текстом: сокращения и перестановки, введение новых сцен и эпизодов, изменение поэтического размера в отдельных местах и т. п. Это *обычное в оперной практике* и неизбежное при переводе литературного сюжета на язык другого искусства переосмысление послужило противникам Мусоргского поводом для упреков в неуважении к наследию великого поэта»².

В отличие от отечественной музыкальной критики, недружелюбно встретившей сочинение Мусоргского, «Годунов» стал одной из немногих русских опер, высоко оцененных в Западной Европе уже в конце века. А.А. Гозенпуд, говоря об этом, приводит весьма красноречивое мнение французского музыканта Жюля де Брайера 1874 г., который ознакомился с клавиром оперы, привезенном во Францию К. Сен-Сансом: «Тогда мы поняли, что Мусоргский, что бы ни говорили патентованные критики, был великим поэтом и музыкантом. <...> Мы смело можем поставить Мусоргского в первом ряду величайших композиторов нашего века, века, открываемого Бетховеном»³.

Один из зарубежных критиков (Теодор де Визева – Т. Визевский) был правда смущен тем, что композитор «буквально, сцена за

¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1874. 6 февр.

² История русской музыки. Т. 7. М., 1994. С. 43. Курсив наш.

³ Цит по: *Гозенпуд А. А.* «Борис Годунов» М.П. Мусоргского во Франции (1876–1908). С. 228.

сценой» перенес в оперу монументальную трагедию Пушкина – что привело «к ослаблению внутренней связи картин и преобладанию массовых сцен»¹. Что говорит о том, что французский зритель явно не слишком хорошо осознавал различия пушкинского и оперного текстов. Однако и наиболее авторитетный историк музыкального театра в России – А.А. Гозенпуд назвал оперу «народной трагедией Мусоргского–Пушкина»².

Но наиболее знаменательно то, что именно оперу «Борис Годунов» неоднократно сравнивали с произведениями Шекспира. Еще один парадокс: то, к чему стремился Пушкин, достиг в своей переработке Мусоргский.

Теперь проанализируем соотношение карамзинского и пушкинского литературного материала в опере Мусоргского.

Первая картина Пролога оперы («Стена Новодевичьего монастыря») восходит к пушкинской сцене, исключенной из печатной редакции («Девичье поле. Новодевичий монастырь»). Но если у Пушкина перепалка в народе завершается формальным «воем и плачем» («Ах, смилуйся, отец наш! Властвуй над нами! / Будь наш отец, наш царь!»), сопровождаемым репликами мужиков о луке и слюне, которыми надо «потереть глаза», то у Мусоргского это сделано психологически совсем иначе. Сначала «вой» народа в музыке подается с долей иронии:

Н а р о д
(завывая)
На кого ты нас покидаешь,
Отец наш!
Ах, на кого ты оставляешь,
Кормилец!
Мы все тебя, родимый,
Просим, молим
Со слезами, со горючими:
Смилуйся, отец наш,
Боярин-батюшка,
Смилуйся!

Постепенно приближаются калики перехожие – и сцена (в отличие от пушкинской) приобретает обостренно-трагическое звучание (хор народа, хор старцев, хор отроков-поводырей).

¹ Там же. С. 229.

² Там же. С. 232.

... впереди поводыри, сзади, опираясь на их плеча, старцы в капюшонах, обвешанные ладонками, с дубинками в руках. Народ почтительно и благовейно кланяется им, давая дорогу.

П о в о д ы р и и с т а р ц ы
(на сцене, зычным голосом)
Сокрушите змия люта
Со двенадесятикрылыми хоботы,
Таво змия — смуту русскую,
Злое горе — безначалие!

Если Пушкин в этой народной сцене скорее ироничен, то Мусоргский подает события в духе высокой патетики, приближаясь тем самым к Карамзину, который также описывал Девичье поле эмоционально и возвышенно: «...и в то самое мгновенье, по данному знаку, все бесчисленное множество людей <...> упало на колена, с воплем неслыханным: все требовали царя, отца, Бориса! Матери кинули на землю своих грудных младенцев и не слушали их крика. Искренность побеждала притворство; вдохновение действовало и на равнодушных, и на лицемеров!» (Карамзин. С. 378). Впрочем, завершает эту картину Мусоргский все-таки иронично, по-пушкински:

Г о л о с а в н а р о д е
А нам-то что?
Велят завывать, завоем и в Кремле.
Завоем! Для ча не завывать.
Что ж? Идем, ребята.
(Расходятся.)

Вообще следует сказать, что многочисленные «народные сцены» в опере, хотя и напоминают нам подобные сцены у Пушкина, на самом деле — оригинальны. Мы бы сказали, что они амбивалентны. У Мусоргского народ, скорее, «карамзинский»: «Искренность побеждала притворство; вдохновение действовало и на равнодушных, и на лицемеров!»

Рассмотрим некоторые отсылки Мусоргского в либретто: «по Пушкину».

Хорошо известно, что Пимен — пушкинское создание. Сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» в опере «взята из Пушкина почти без изменений». Заметим, однако, что в премьерном спектакле в Мариинском театре она не исполнялась и затем в дальнейших спектаклях в Петербурге обычно выпускалась.

Однако Пимен-летописец в опере несколько неожиданно для пушкинского читателя появляется еще раз (в первой картине четвертого действия) – перед Борисом. В его уста композитор вкладывает рассказ старца о чудесном исцелении, известный нам по речи пушкинского Патриарха из картины «Царская дума» («...я ослеп / И с той поры не знал ни дня, ни ночи / До старости...»). Именно после речи Пимена Борису делается плохо и вскоре он умирает (у Пушкина смерть Бориса – в другой картине).

Одна из наиболее эффектных – вторая картина первого действия оперы, взятая из пушкинской картины «Корчма на Литовской границе»: «От слов хозяйки: “чем-то вас потчевать” и пр. по Пушкину (с незначительными изменениями и сокращениями), кроме песен Варлаама» (либретто). Заметим, что у Пушкина в ремарке было обозначено: «Варлаам затягивает песню: *Как во городе было во Казани...*». Мусоргский сценически успешно воплощает эту ремарку, создав великолепную партию для баса.

По тексту Карамзина нам известно о бегстве Отрепьева «вместе с двумя иноками чудовскими, священником Варлаамом и крылошанином Мисаилом Повадиным»¹ (С. 413). Еще из Карамзина нам известно, что Варлаам, «встревоженный совестью», позже пытался обличить Отрепьева, за что его и «заклучили в темницу» (С. 421). Во второй картине четвертого действия оперы («Лесная прогалина под Кромами») монахи Варлаам и Мисаил появляются вновь. Но эти персонажи теперь совершенно другие: в этой заключительной сцене именно они проклинаяют Бориса и повествуют о его злодеяниях (здесь, опять же, – про злодеяния – Мусоргский ссылается на Карамзина). Из фигур комических в финале оперы они превращаются в фигуры патетические, в «святых старцев», которые «песню ведут о кознях Бориса, / О пытках, что терпит люд неповинный». Таким образом, композитор переоценивает природу комического и вводит его внутрь психологической характеристики персонажей, опрокидывая систему оперных амплуа. В смешении трагического с комическим он не видит нарушения единства действия, что, возможно, и сближает его театром Шекспира:

В а р л а а м и М и с а и л
(за сценою справа).
Солнце, луна померкнули,

¹ Здесь и далее текст «Истории Государства Российского» цитируется по изд.: Пушкин А. С. «Борис Годунов»: Трагедия / комм. Л. М. Лотман, С. А. Фомичев. СПб., 1996 – с указанием страниц в тексте статьи.

Звезды с небес покатались,
Вселенная восколебалась
От тяжкого греха Борисова.

*Юродивый укладывается у камня, притворяясь спящим. Толпа
прислушивается, надвигаясь вправо.*

Рыщет зверье невиданное,
Родит зверье неслыханное,
Пожирает тела человеческие
Во славу греха Борисова.

(Ближе.)

Мучат, пытаются Божий люд,
А мучат слуги Борисовы...
Наущеньем силы адовой,
Во славу престола сатанинского.

Второе действие (Царский терем в Московском Кремле) восходит к картине Пушкина «Царские палаты». В основу его положено чадолюбие Бориса, «родителя нежного», «особенно к милому, ненаглядному сыну, которого он любил до слабости, ласкал непрестанно, называл своим вельителем, не пускал никуда от себя, воспитывал с отменным старанием, даже учил наукам...» (С. 395) И если Пушкин ограничивается диалогом Бориса и Федора о «чертеже земли московской», то Мусоргский (со ссылкой на Карамзина) показывает и смышленность Федора, и любовь к нему Бориса:

Б о р и с

(любовно лаская сына)

Мой сын, мое дитя родное!
С каким искусством, как бойко,
Ты вел свой рассказ правдивый;
Как просто, бесхитростно, ловко,
Сумел описать случай потешный.
Вот дивный плод размышленья.
Истины светом ума окриленье!

О, если б я мог тебя царем увидеть,
Руси правителем державным!
С каким восторгом,
Презрев соблазны власти,
На то блаженство я променял бы
Посох царский!..

В следующем затем диалоге Бориса и Шуйского Мусоргский (опять же ссылаясь на Карамзина) максимально использует пушкинский текст. Действие заканчивается знаменитым речитативом Бориса. Оттолкнувшись от трех строк пушкинского текста:

...тяжело... дай дух переведу.

Я чувствовал, вся кровь мне кинулась в лицо

И тяжело опускалась...

Мусоргский обостряет внутренний конфликт героя:

О совесть лютая, как тяжело ты караешь!

На сцене темнеет. Играют куранты.

Ежели в тебе пятно единое...

Единое случайно завелось...

Душа сгорит, нальется сердце ядом,

И тяжело, тяжело станет. Что молотом

Стучит в ушах укором и проклятьем...

И душит что-то, душит...

И голова кружится... В глазах дитя окровавленное!

Бьет 8 часов. На часы и движущиеся на них фигуры падает слабое отражение лунного света.

Вон, вон там... что это?... там в углу...

Колышется... растет... близится...

Дрожит и стонет... Чур, чур!

(Как бы отгоняя призрак.)

Не я... не я твой лиходей! Чур!

Не я! — народ!.. Воля народа! Чур, дитя!

В двух «польских» картинах Мусоргский следует за фабулой Пушкина, но пишет свой текст. Единственная пушкинская фраза здесь: «Алмазный мой венец» (из не вошедшего в печатный текст), единственная ссылка на Карамзина – при появлении иезуита Рангони.

Вторая картина четвертого действия оперы – «Лесная прогалина под Кромами» полностью опирается на карамзинские сведения (с многочисленными ссылками на «Историю государства Российского»). Мы уже говорили о появлении здесь Варлаама и Мисаила. Но кульминацией финала, безусловно, становится появление пушкинского Юродивого - сцена с мальчишками и копеечкой, песня юродивого и финальный плач:

Ю р о д и в ы й

(вскакивает, озираясь. Потом садится на камень и поет, покачиваясь)

Лейтесь, лейтесь, слезы горькие,
Плачь, душа православная!
Скоро враг придет и настанет тьма,
Темень темная, непроглядная.
Занавес медленно опускается.
Горе, горе Руси.
Плачь, русский люд,
Голодный люд!

Отметим, что в одной из авторских редакций оперы сцена с юродивым была ближе к пушкинскому тексту: он появлялся на «площади перед собором Василия Блаженного в Москве» (у Пушкина картина «Площадь перед собором в Москве»), что позволяло сохранить эффектно-театральный диалог Юродивого с Борисом («Нельзя молиться за царя-Ирода / Богородица не велит!»).

Канонического текста оперы Мусоргского нет – такая ситуация сложилось в силу исторических причин – из-за редакции Римского-Корсакова. И до сих пор и у нас, и за рубежом оперу исполняют в различных редакциях. Но, в конце концов, в рамках предложенной темы и не важно, заканчивается ли спектакль смертью Бориса (по Римскому-Корсакову), или плачем Юродивого под Кромами (по Мусоргскому).

Эту оперу можно считать «пушкинской», потому что композитор по-пушкински уравнивал роль центрального героя ролью Самозванца, выросшего из преступления Бориса и появляющегося на сцене чуть ли не чаще чем он сам (в отличие от своей первоначальной редакции).

Можно назвать эту оперу и «карамзинской» - потому, что композитор следует *как бы* простодушному гомеровскому взгляду историографа на историю. Он эмоционально амбивалентен, как Карамзин в своем повествовании.

Вопрос о сценичности пушкинского «Бориса Годунова» остается открытым. Репертуарность оперы Мусоргского высока. Оба произведения бесспорно гениальны. Может быть, неуспех Пушкина таится в его концептуальном, а, следовательно, субъективном взгляде на историю? А успех Мусоргского – в эпической карамзинской трактовке?

И. Л. Багратион–Мухранели (Москва)

Рецепция образа царицы Тамары в творчестве Лермонтова. История и легенда

Стихотворение «Тамара» (июнь 1841) приобрело в русской литературе статус шедевра. Белинский в статье «Русская литература в 1843 году» (время публикации стихотворения в «Отечественных записках») признавал, что «пьесы “Утес”, “Дубовый листок оторвался от ветки родимой”, “Морская царевна”, “Тамара” и “Выхожу один я на дорогу” принадлежат к лучшим созданиям Лермонтова»¹ и затем неоднократно возвращался к этой мысли.

С этой оценкой спорить, никто, естественно не собирается.

Но стихотворение все-таки вызывает определенное недоумение. Если бы речь в нем шла о некой Тамаре — она могла быть наделена любыми качествами «прекрасна как ангел небесный, Как демон коварна и зла». Но в 6 строке совершенно определенно Лермонтов употребляет словосочетание «царица Тамара жила».

Здесь историческое чувство и обыкновенная человеческая справедливость — сопротивляются, потому что образ реальной царицы Тамары связан не только с историей и грузинской культурой, но даже и с литературой русской. И связи эти весьма четко определены.

Когда в конце XV века — начале XVI века Москва начинает дипломатические сношения с Грузией, московскими книжниками была написана «Повесть о Грузинской царице Динаре», которая представляет переложение летописных повестей и народных преданий о царице Тамаре. В повести рассказывается, как после смерти грузинского царя Александра на царский престол вступает его мудрая пятнадцатилетняя дочь. Как пчела собирает мёд с цветов, так и Динара заботилась о своей державе, о том, «как быти ей в тихости». Но персидский царь, проявив «зверозлобство», решил подчинить себе царство Динары и попать в нем христианскую веру. Динара пишет письмо к персидскому царю, где стыдит его, говоря, что не большая ему будет честь победить «немогущую девицу». Она же с помощью Бога и пречистой его Богоматери надеется наступить ногою на его царское тело и снять с него голову и тем прославить грузинских жен и осрамить

¹ *Белинский В.Г.* Сочинения М.Лермонтова. // *Белинский В.Г.* Собрание сочинений: В 3 т. М.: ОГИЗ, 1948. Т. 2. С.619-620.

персов. Ближайшее окружение Динары колеблется. Она же пешком, босая, по тернию и острым камням идет в монастырь, где усердно молится Богородице, прося ее о помощи. После этого, выйдя из церкви, Динара садится на коня и с именем Христа и Богородицы бросается на персов, которые в страхе бегут. Динара вместе со своими воинами сечет их без милости. Затем она отрубает персидскому царю голову и на копье приносит её в Тавриз, где ей достаются несметные сокровища. После этого, наложив на персов дань, она возвращается в свое царство, которым правит в мире и тишине тридцать восемь лет, до своей смерти.

Практически в каждом грузинском доме есть изображение царицы Тамары — или в виде иконы, или портрета «невиданной под солнцем красавицы», украшенной народной фантазией, или фотографии прижизненной фрески из храма XII века Вардзиа. Тамара (по-грузински — Тamar) окружена народной любовью и как мудрая правительница, и как благочестивая христианка, и как прекрасная женщина, и как дева-воительница, защитница от врагов. Она — символ величия и процветания Грузии эпохи Руставели (конец XII — начало XIII), самой блестящей поры многовековой истории. Грузия имела контакты с античным миром, а христианство (православие) приняла в IV веке, в 326 году, от Византии. Иранские и арабские попытки завоевания Грузии к концу X века были успешно отражены, и Грузия стала сильным самостоятельным государством, чью независимость не смог поколебать тот факт, что во главе ее встала женщина.

Хоть и женщина, но Богом утверждается царица.
Мы не льстим: она способна на престоле потрудиться.
Не напрасно лик царицы светит миру, как денница:
Дети льва равны друг другу, лев ли это или львица».

И когда на трон царевну царь возвел пред всем собором,
И когда ее венчал он дивным царственным убором, —
С царским скипетром, в короне, восхваляемая хором,
На людей смотрела дева вдохновенно-кротким взором.

(Пер. Н. Заболоцкого)

Так писал о ней современник. Образ Тамар остался в строфах поэмы «Витязь в тигровой шкуре» грузинского Данте — эпического поэта Шота Руставели, и в походных хвалебных народных песнях, где она, на белом коне либо едет громить врагов, либо возвращается с победой домой. (В сванском фольклоре образ Тамар сменил богиню

плодородия, которая украшалась военной атрибутикой). Никто не знает, где находится могила Тамар, и она как бы незримо присутствует в минуты, трудные для жизни Грузии, став небесной заступницей. История сплелась с легендой и обе равно дороги грузинскому сознанию.

Царствование царицы Тамар продолжалось с 1184 по 1213 годы. Это время противоборства и равновесия сил в государстве. Время победоносных войн и становления городов и ремесел, процветания торговли и земледелия, дипломатических и международных побед, которые достойно венчают эпоху Руставели. Время правления царицы Тамары — высшая точка расцвета грузинской монархии. Грузинские земли простирались от Никопсии (Краснодарский край) до Дербента, от Северной Осетии до Арагаца (Армения).

Жизнь ее изобиловала событиями, не редко драматическими, всегда яркими и запоминающимися. Царица решала важные вопросы вместе с грузинским парламентом – Советом Дарбази.

Даже в таком вопросе, как замужество, Тамара была вынуждена прислушиваться к разным дворцовым партиям. Эристав Картли Абул-Асан предложил кандидатуру изгнанного из своего княжества сына суздальского князя Андрея Боголюбского, Юрия, и купец Занкан Зораббели, по поручению Государственного Совета, привез его.

Однако брак не был счастливым, не было и потомства. Через 2 года Дарбази постановил отправить Юрия Боголюбского с подарками в Константинополь, оформив развод. В 1189 году Тамара вторично выходит замуж за Давида Сослана, осетинского князя, воспитывавшегося при грузинском дворе, по материнской линии принадлежавшего к Багратионам. От этого брака Тамар родила сына Георгия Лашу и дочь Русудан.

Тем не менее, изгнанный первый муж, «царь одного дня», как его называли, пытается вернуть свои права на престол, захватывает царский дворец в Гегути и объявляет себя царем. Его выдворяют из страны. Он делает еще одну попытку в 1193 году, снова неудачную, его опять изгоняют.

Царица Тамара привлекала сердца не только как правительница. На фреске XII века в храме пещерного города Вардзия сохранился прижизненный портрет. Сквозь стилизацию иконописного канона видно, что Тамара была привлекательной женщиной, настоящей красавицей. Об этом же единодушно говорят современники. В сборнике хвалебных стихов «Тамариани» поэт-одописец Чахрухадзе считает, что

Лик Тамары — солнцу пары
Отблеск ярый, голос — чары,
Видят твари стан чинары,
Злата лары красят лавры. (пер. Ш.Нуцубидзе)

Несмотря на все этикетные средневековые метафоры, Чахрухадзе, обладавший очень высокой поэтической техникой (виртуозный двадцатисложный размер с богатой внутренней и внешней рифмой *чахрухаули*) считает, что величавость и образность его стихов не в состоянии передать достоинства Тамар, божественным провидением поставленную во главе грузинского государства.

Гомер с Платоном слов перезвоном
Мощь ли объемлют ей присущую! (пер. Ш.Нуцубидзе)

Рыцарское служение женщине, всепобеждающая сила любви окружают образ мудрой правительницы, воспетой в поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Прототипом Тинатин, одной из героинь поэмы, царицы, поставленной править своим отцом Ростеваном, была царица Тамара. Тамаре посвящены многочисленные произведения грузинского фольклора. Н.Я. Марр считал, что женские образы персидского романного эпоса «Фархад и Ширин» Низами также связаны с образом царицы Тамары.

Однако мусульманский мир не был намерен терпеть успехи Грузии. В 1205 году султан Рук-эд-Дин обратился с предложением создания антигрузинской коалиции. Он потребовал от царицы Тамары подчинения, перехода в ислам — в этом случае он брал ее в жены. Если же монархиня откажется, ей была бы уготована судьба наложницы Рук-эд-Дина.

В ответ на эти наглые требования Государственный Совет решил ответить войной. Царица всячески затягивала переговоры, задерживала послов, а в это время шла мобилизация войск, по хорошо отлаженному плану. Скороходы за 10 дней собирали войско. Оно было земским, воины прибывали со всех концов страны Самцхе-Саатабаго, Тао-Кларджети, Картл-Кахети и Имерети. Ядро грузинского войска состояло из 5 тысяч человек (азнауров) — личной охраны царя, стольных дворян, военных частей из вассальных стран, войска эриставов, «порубежников», охранявших границы. Тамара носила меч, так как была верховной главнокомандующей.

Грузины неожиданно появились в районе Басиани. Сначала численное превосходство мусульманских войск затрудняло ведение успешных военных действий. Но грузины перешли в наступление и

одержали решительную победу, взяли множество знамен, пленных. Султана Ерзин-джана Тамара обменяла на лошадиное копыто «в знак своего величия».

Грузия в этот период выступала наследницей Византии. Слава о процветающей стране и ее правительнице распространялась на Запад и на Восток. Теснимые турками крестоносцы искали ее поддержки. Тамара была решительной заступницей христианской веры на Кавказе, в мусульманском окружении, делала большие пожертвования заграничным грузинским монастырям — на Афоне, на горе Синай, в Иерусалиме, в Константинополе.

Среди достопримечательностей Грузии XII века — монетный двор, оружейная палата, дворец правосудия. Вызывали восхищение дворцы для поэтов и философов, дворцы дидебулов, царские дворцы. Строились мосты, дороги, базары, караван-сарай, был построен караванный путь между Тбилиси и Джавахети. В Грузии было устроено около 100 бань. По сообщению одного персиянина вода в них была естественно горячая (серные источники) и пользовались ими бесплатно.

Тамара покровительствовала строительству монастырей — Метехи, Кашветский храм, Лурджа Монастери, шло успешное церковное строительство по всей Грузии. Православная церковь причислила царицу Тамару к лику святых. Память благоверной Тамары, царицы Грузинской совершается 1 (14) мая.

Чтобы как-то свести концы с концами комментаторы академического издания М.Ю. Лермонтова, комментируя стихотворение «Тамара», пишут: «В основу стихотворения положена народная грузинская легенда о царице Дарье, которая жила в старинной башне на Терреке, заманивала к себе на ночь путников, под утро убивала их и выбрасывала трупы в Терек. Имени царицы Дарьи нет в грузинской истории. Это имя возникло, вероятно, от названия Дарьяльского ущелья, где находился легендарный замок, или от сближения с именем и обликом царицы Дареджан, жившей в XVII веке. Лермонтов слышал такой вариант легенды, в котором имя Дареджан было заменено именем популярной в Грузии царицы Тамары, воспетой в поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре»¹.

Пушкин, еще в «Путешествии в Арзрум» писал: «Осетинцы самое бедное племя из народов, обитающих на Кавказе; женщины их прекрасны и, как слышно, очень благосклонны к путешественникам».

¹ Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 2: Стихотворения 1832-1841. М.;Л.: АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом), 1954. С. 362.

А далее: «Против Дариала на крутой скале видны развалины крепости. Предание гласит, что в ней скрывалась какая-то царица Дария, давшая имя свое ущелию: сказка. Дариал на древнем персидском языке значит ворота. По свидетельству Плиния, Кавказские ворота, ошибочно называемые Каспийскими, находились здесь. Ущелие замкнуто было настоящими воротами, деревянными, окованными железом. Под ними, пишет Плиний, течет река Дириодорис. Тут была воздвигнута и крепость для удержания набегов диких племен и проч. Смотрите путешествие графа Потоцкого, коего ученые изыскания столь же занимательны, как и испанские романы» (Гл. 1).

В «Отрывке из письма», обычно публикуемом после «Бахчисарайского фонтана», читаем: «Георгиевский монастырь и его крутая лестница к морю оставили во мне сильное впечатление. Тут же видел я и баснословные развалины храма Дианы. Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических, по крайней мере тут посетили меня рифмы».

Лирический поэт выступает как мифотворец. И для Лермонтова мифологические предания также оказываются «счастливее воспоминаний исторических».

В статье «Лермонтов» 1922 года, которая составляла часть курса лекций Тенишевского училища, выдающийся литературовед Л.В. Пумпянский проницательно замечает, что, что поэзии Лермонтова свойственно прамифологическое состояние, воспоминание о первобытных временах и библейская жажда воплощения. «Лермонтов – библейский гений; отклонение от сюжетности связано с отклонением от античности (отсутствие антологической поэзии, гекзаметра, сонета, совершенно иной характер октавы...). Роль «лицейской античности» сыграли в его молодости библейские, талмудические, английские легенды. Поэтому его поэзия глубоко проникнута сознанием преступности брака духа со смертной: не было, в этом смысле поэта, который ближе был к центральному в христианстве. Быть может, поэтому Восток занимает такое место в его поэзии (ст.13...- что-то первоначальное, начальное человечество, где первые браки заключались zwischen Menschen, Gottern und Heroen...) – ср. с тяготением Ламартина к первоначальному человечеству к Аравии, Сирии – к *berceau du genre humain* (ориентализм Пушкина – совершенно иного типа). Воплощение духа в деву есть именно такой примитив, *Urkunde des Geschlechts*, этиологическая легенда: «вот почему...». Общее тяготение Байрона и Лермонтова к первым страницам Библии: они пережили оба до-Христово состояние религиозного человечества и оба поэтому при-

надлежат гораздо более истории религии, чем истории русской литературы и вообще литератур».¹

Стихотворение «Тамара» Лермонтов пишет в мае — начале июня 1841 года (датируется по положению в записной книжке)². В ходе работы над поэмой, начиная с VI-ой редакции сентября 1838 года, т. н. «кавказской», когда в «Демоне» появляется грузинский колорит, Лермонтов безымянной монахине придает страстный, мятежный характер и имя грузинской княжны Тамары. Лермонтов также постепенно уточняет место действия.

Сначала это просто «земли пустынные равнины». Затем, в первой редакции читаем после строки 52 два варианта текста:

Над морем там, где пена вод
Шумит и плещет, возвышалась

На темени далеких скал,
Ровесников самой природы,
Священный монастырь стоял.
Внизу теснясь шумели воды.

В других вариантах встречается и испанский колорит «испанская лютня», на которой играет героиня.

Со временем поэт отказывается от мотива соперничества ангела и демона за любовь Тамары, богоборчество героини. VII и VIII редакции отличаются усилением религиозных мотивов, которые звучат в таких стихотворениях, как «Молитва» (1837 и 1841), «По небу полуночи ангел летел» и целому ряду других. Лермонтов преодолевает увлечение демонизмом. В «Сказке для детей», написанной после «Демона», Лермонтов описывает сниженно и сатирически «хитрого демона». «То был ли сам великий Сатана //Иль мелкий бес из самых нечиновных,...// Не Знаю! Если б им была дана //Земная форма, по рогам и платью //Я мог бы сволочь различить со знатью».

Думается, что отблеск сатирического преодоления демонизма есть и в стихотворении «Тамара», которое также написано по окончании поэмы «Демон». Здесь женская ипостась демонической личности получает инфермальную окраску. Это следствие сближения образов Тамары и Демона с фольклором.

¹ Пумпянский Л.В. Лермонтов. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М. Языки русской культуры, 2000. С. 603.

² Назарова Л.Н. Комментарий к стихотворениям 1841 года. // Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд. АН СССР (Пушкинский Дом), 1954. Т. 2. С. 362.

И.Л. Андроников в книге «Лермонтов на Кавказе. Исследования. Находки» пишет о том, что, по свидетельству А.А. Хаханашвили, существовал фольклорный вариант истории двух сестер-близнецов по имени Тамара. «Благочестивая Тамар жила в Ананури», «беспутная Тамар — на Тереке»¹, соответственно одна из них была «как ангел небесный», другая же душою «как демон черна». Лермонтов сводит воедино обеих сестер, создавая свой романтический образ. В стихотворении лаконизм и музыкальность достигают удивительных высот. И образный строй этого стихотворения романтический и сатирический находит продолжение у таких разных поэтов, как Маяковский и Мандельштам.

В «Тристиях» Мандельштама («Концерт на вокзале») появляется образ «тризны милой тени». Это скрытая цитата из «Тамары» Лермонтова:

Как будто в ту башню пустую
Сто юношей пылких и жен
Сошлись на свадьбу ночную
На тризну больших похорон.

О.Э. Мандельштам на протяжении всего своего пути обращался к Лермонтову, развивая его образы и ведя с Лермонтовым полемический диалог, вплоть до «Стихов о Неизвестном солдате» («И за Лермонтова Михаила //Я отдам тебе строгий отчет»). К. Тарановский считал, что суть этой полемики, начатой в 1921 году в «Концерте на вокзале» - «предчувствие Мандельштамом грядущего катаклизма, противоположное чувству космической гармонии у Лермонтова»².

Маяковский разрабатывает совсем другие мотивы стихотворения Лермонтова. Стихотворение «Владикавказ — Тифлис» начинается словами:

Только
нога
ступила в Кавказ,
я вспомнил,

¹ Андроников И.Л. Лермонтов на Кавказе. Исследования. Находки. М.: Наука, 1977. С. 293.

² Taranovsky K. Essays in Mandel'stam. Camb.(Mass.), 1976. P. 15. Подробно эту тему анализирует А. Гелих. См. Гелих А. «Звезда с звездой говорит». Диалог Мандельштама с Лермонтовым. // «Отдай меня, Воронеж...» Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж: Изд. Воронежского университета, 1995. С. 69-83.

что я —
грузин.

И как истый грузин, только с футуристическим напором и пролетарской непочтительностью, он говорит о любви, о царице Тамар и Шота Руставели. Трудно сказать, было ли знакомо Маяковскому стихотворение грузинского поэта-романтика Григола Орбелиани «Лик царицы Тамары. Фреска в Бетанийской церкви», почтительное отношение к ней в фольклоре. Маяковский отмечает эту коленопреклоненную позу по отношению к Тамар, отождествляя себя с великим поэтом. Маяковский нарочито пренебрегает традицией.

История —
врун даровитый,
бубнит лишь,
что были
царьки да князьки:
Ираклии,
Нины,
Давиды.

Несмотря на весь эпатаж, поэт называет самых значительных исторических деятелей Грузии — Равноапостольную просветительницу Нину, Давида Строителя, Ираклия II, царицу Тамару. В стихотворении много грузинских слов, строки известного романса приводятся без перевода. И весь этот отвергаемый антураж романтической традиции нужен поэту для того, чтоб с большой и неподдельной любовью сказать:

Я знаю
глупость — эдемы и рай!
Но если
пелось про это,
должно быть,
Грузию,
радостный край,
подразумевали поэты.

В втором стихотворении Маяковского, где появляется царица Тамара — «Тамара и Демон» - больше иронической интонации, больше современных поэту московских реалий, но по сюжету это также поэтическая исповедь и объяснение в любви царице Тамаре. Она адресат лирики и она же завоеванная возлюбленная.

Я знаю мой голос:
 паршивый тон,
но страшен
 силой ярой.

Кто видывал,
 не усомнится,
 что

я
 был бы услышан Тamarой.

Шутливое обращение сочетается с искренним лиризмом и силой чувств.

...Сударыня!

Чего кипятитесь,
 как паровоз?

Мы
 общей лирики лента.

Я знаю давно вас,
 мне
 много про вас

говаривал
 некий Лермонтов.

Он клялся,
 что страстью
 и равных нет.

Таким мне
 мерещился образ твой.

Любви я заждался,
 мне 30 лет.

Полюбим друг друга.
 Попросту.

Нарочитую грубость сменяет куртуазное «Вы», потом на смену приходит интимное «Ты» («мерещился образ твой»). Ткань стиха организована ритмически изысканно. Маяковский рифмует «лента — Лермонтов — равных нет», «образ твой — попросту». Не упускает возможность кольнуть Пастернака «И пусть, // озверев от помарок, // про это // пишет себе Пастернак, // А мы... соглашайся, Тамара!...»

Трудно утверждать, что именно имеет в виду Маяковский, говоря о Пастернаке. Первый, кому Пастернак читал сборник «Сестра моя жизнь», был именно Маяковский. Сборник открывается стихотворением «Памяти Демона». «Я посвятил “Сестру мою жизнь” не памяти

С. М. Ляпина (Елец)

**Портрет царевны Софьи в романе Вс.С. Соловьева
«Царь-девица»: к проблеме соотношения исторических фактов
и вымысла в художественном произведении**

С появлением первых произведений на историческую тему и до наших дней не потерял актуальности вопрос о способах художественного синтеза реального и выдуманного в историческом повествовании. Все ученые, исследующие специфику исторической прозы, так или иначе затрагивали этот вопрос в своих исследованиях.

Проблему соотношения правды исторической и правды художественной мы рассмотрим на материале исторического романа Вс.С. Соловьева (1849-1903) «Царь-девица», вышедшего в 70-х годах XIX столетия. Ранее этот роман подвергался литературоведческому анализу в исследованиях С.А. Васильевой, Е.В. Никольского¹. В данной статье мы рассмотрим особенности изображения Вс. Соловьевым внешности главной героини романа – царевны Софьи.

В истории России царевна Софья занимает особое место, она сумела воспользоваться сложной династической ситуацией и в 1682 г. стать фактической правительницей страны. Получившая «теремное воспитание», тем не менее, Софья оказалась очень способной к управлению. Во время ее правления Россия достигла существенных успехов в области культуры, образования, внешней политики, стала приобщаться к европейской цивилизации. В 1689 г. противники Софьи сумели сместить царевну, а к власти пришел её брат, молодой Петр I. Как одна из немногих женщин на троне патриархальной Московской Руси Софья своей незаурядностью всегда привлекала внимание историков, писателей, художников.

Чтобы осознать специфику изображения Вс. Соловьевым внешности царевны Софьи, необходимо обратиться к фактам истории, понять, как выглядела царевна на самом деле. К сожалению, настоящий облик царевны Софьи был сильно искажен современниками и потомками. По общим представлениям, царевна

¹ *Васильева С.А.* Творчество Вс.С. Соловьева и проблемы массовой литературы. Дис. ...док. филологических наук. Тверь. 2009; *Никольский Е.В.* Романы Всеволода Соловьева: осмысление истории, поэтика жанра. Дис. ...канд. филологических наук. Москва. 2008.

была некрасивой, чересчур полной и рано состарившейся женщиной. Изображая внешность Софьи, писатели и живописцы стремились отразить в её чертах якобы свойственные ей злобу, жестокость, коварство.

Например, известный живописец И.Е. Репин в 1879 г. на полотне «Великая княгиня Софья в Новодевичьем монастыре (1698)» представил царевну Софью в заточении в башне Новодевичьего монастыря после подавления последнего стрелецкого бунта. На картине Софья изображена в богатой одежде, без головного убора, с распущенными темными волосами на плечах. Репин показал Софью пожилой седоволосой женщиной, хотя в то время ей шел всего сорок первый год.

Одним из источников для изображения внешности Софьи являлись воспоминания современников, очевидцев, тех, кто мог видеть царевну Софью при жизни.

Представитель французского двора Де ла Невиль якобы видел царевну Софью во время своего приезда в Москву в 1689 году. Он так описывает Софью: «Она необыкновенно толста, с головою огромною, как подушка; на лице у нее волосы, на ногах наросты...»¹. Царевне было тогда 25 лет, но Де ла Невиль давал ей целых сорок. По мнению современных историков, это изображение не соответствует действительности². Невиль описывал Софью с чужих слов, вероятно, даже по слухам, которые ходили в то время по Москве.

Недостовверны и другие свидетельства о внешности Софьи, утверждавшие, что царевна была настоящей красавицей. Об этом писали поэт А.П. Сумароков, иностранцы Страленберг и Перри, но ни один из них не видел царевну³. Сумароков родился после смерти Софьи, немецкий офицер Ф.И. Страленберг, географ и писатель, попал в Россию с войсками Карла XII только в 1709 году, а Софья скончалась в 1704. Шлюзовой мастер Джон Перри был приглашен Петром I для постройки кораблей и каналов в 1698 году. В это время Софья содержалась под строгим надзором в монастыре и к ней не допускались даже родственники, не говоря уже об иностранцах.

1 *Невилль Де ла.* Любопытные и новые известия о Московии 1689 г. // *Богданов А.П.* Царевна Софья и Петр. Драма Софии. М., 2008. С. 200.

2 См.: *Богданов А.П.* Царевна Софья и Петр. Драма Софии. М., 2008.

3 *Сумароков А.П.* Стрелецкий бунт 1682 года. Причины и начало бунта. Извлечение из сочинений (1768); *Страленберг Ф.И.* Историческое и географическое описание полуночно-восточной части Европы и Азии (1797).

Существует еще одно свидетельство о внешности царевны Софьи – портрет, созданный во время ее регентства (точная дата написания не установлена). Это единственное прижизненное изображение Софьи является также первым женским портретом на Руси. Но насколько достоверно изображение на нем?

По некоторым источникам, портрет был заказан самой Софьей в Голландии. Автор портрета – неизвестный европейский художник, время его создания – между 1682 и 1689 гг. Это парадный портрет Софьи, где она изображена в царском венце, со скипетром и державой, в богато украшенном драгоценными камнями наряде. Мы видим, что на картине у царевны умное, серьезное лицо с выразительными темными глазами, полными щеками и подбородком. Исходя из времени написания портрета, ей должно было быть в то время от 25 до 32 лет, но выглядит Софья значительно старше. На портрете внешность Софьи далека от идеала женской красоты конца XVII века. Так, на Руси «красивыми считались белая кожа лица и румяные щеки»¹.

Румян и белил на портрете Софьи мы не видим. Вероятно, она хотела, чтобы ее портрет соответствовал европейским традициям в изображении монархов. Этим же можно объяснить и то, что царевна изображена с распущенными волосами, что считалось крайне неприличным на Руси. Заметим, что согласие царевны позировать живописцу свидетельствует о ее незаурядном характере и силе воли, поскольку шло вразрез с принятыми тогда нормами женского поведения.

Позднее, по решению сторонника Софьи Ф.Л. Шакловитого с этого портрета была сделана гравюра, состоящая из двух досок. На одной доске изображена «персона» Софьи, на другой – царевна в окружении воинских доспехов и медальонов с семьей добродетелями. Под портретом начертаны стихи Сильвестра Медведева, прославляющие Софью. Изображение с этой гравюры печаталось в большом количестве экземпляров на бумаге, ткани и распространялось по стране и за ее границами.

Парадный портрет царевны Софьи, конечно, частично идеализировал ее облик. Таким образом, достоверных сведений о внешности царевны в распоряжении историков, писателей и художников не существует. Это давало авторам простор для творческого вымысла.

В художественной литературе имеется несколько произведений, посвященных царевне Софье, в которых описывается её внешность.

¹ *Лефстранд Э.* Петр Великий и русские женщины // Царь Петр и король Карл. Два правителя и их народы; Сборник статей, М., 1999.

Например, это романы Е.П. Карновича «На высоте и на доле: Царевна Софья Алексеевна» (1879), П.В. Полежаева «Престол и монастырь» (1880), Д.Л. Мордовцева «Царь Пётр и правительница Софья» (1885).

Портреты царевны, представленные в романах вышеупомянутых авторов, позволяют сделать вывод о том, что изображение внешности Софьи в этих произведениях не выходит за рамки общепринятых представлений. Писатели изображали ее почти одинаково: полной, грузной, с непривлекательным лицом, обезображенным оспой. Вероятно, эти изображения отражают идеологическую установку авторов данных произведений, поскольку в указанных романах явно прослеживается пропетровская направленность.

Проанализируем теперь портрет царевны, представленный в романе Вс.С. Соловьева «Царь-девица». В этом романе мы видим Софью глазами Любы Кадашевой, бедной дворянской девушки. Люба жила в работницах у жадных, жестоких людей и мечтала когда-нибудь увидеть царевну Софью, о которой она слышала много чудесного. Не выдержав издевательств, Люба убежала в Москву, где по счастливой случайности попала во дворец и увидела царевну. «Она в первый раз решилась пристально взглянуть на царевну, и Софья показалась ей какой-то неземной красавицей»¹.

Для Любы Софья представляется почти сказочным персонажем, чудесной Царь-девицей и представляется настоящей русской женщиной – статной, с роскошными волосами и удивительными глазами. «Люба не видела ничего этого – вступив в комнату, она очутилась прямо лицом к лицу с прекрасной молодой женщиной, одетой в бархатную душегрейку, отороченную соболем. Густые, белокурые волосы этой женщины были перевиты крупным жемчугом; глубокие, темно-синие глаза с любопытством и участием остановились на лице Любы, немного резко очерченные полные губы ей ласково улыбнулись»².

Здесь описание царевны Софьи Вс. Соловьевым совпадает с портретом Царь-девицы из русских сказок: у нее белокурые волосы (в сказках – «золотые»), она необычайно красива, ее некоторая полнота соотносится со сказочной тяжеловесностью, что отражает мощь и силу.

Обращение Вс. Соловьева к фольклорным мотивам, в частности, к образу Царь-девицы из волшебной сказки, обусловлено стремлени-

1 Соловьев Вс. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1: Княжна Острожская; Царь-девица: исторические романы. М., 2009. С. 284.

2 Там же. С. 279-280.

ем писателя показать иррациональный дух допетровской Руси, патерналистские суждения русского народа о царской власти. В народном представлении не укладывалось то, что правителем может быть женщина, это воспринималось как нечто чудесное, сказочное. Поэтому, возможно, в романе сказочный облик Царь-девицы в сознании Любы совпал с образом царевны Софьи.

Таким образом, мы видим, что внешность царевны в начале романа Вс. Соловьева не соответствует принятым в то время представлениям о ней. Писатель дает идеализированный, романтический портрет царевны. Роман начинается как волшебная сказка о бедной сироте, и портрет Софьи является таким же сказочным, фантастическим, как и описание приключений Любы Кадашевой.

В романе «Царь-девица» Вс. Соловьев при описании исторических событий старается следовать научным трудам и документам¹. Но при изображении внешности Софьи в первом свидании с Любой автор намеренно отступает от исторического правдоподобия и дает идеализированный, сказочный портрет царевны.

Итак, мы не имеем достоверного представления о том, как выглядела царевна Софья в реальности. Это обстоятельство открывало широкий простор фантазии художников, писателей, исторических романистов. Даже те из них, кто старался опереться на сохранившиеся свидетельства о ней, имели дело только с искаженными фактами и слухами.

Как известно, портрет в художественном произведении является одним из средств создания целостного образа героя произведения. Образ Софьи в романах Е.П. Карновича, П.В. Полежаева, Д.Л. Мордовцев и картинах большинства живописцев конца XIX века – это образ старой, уходящей Руси. Посредством портретного описания царевны изображалась уходящая в прошлое эпоха «темного» Московского царства – неуклюжая, злобная, некрасивая.

У Вс. Соловьева Софья тоже являет собой образ старой Руси. Сначала она (как и Русь XVII века) кажется нам очаровательной. Именно такую, немного лубочную, старину, почти идеальное православное государство, восхваляли славянофилы. Такой Софья сначала кажется и сироте Любе во время их первой встречи во дворце.

1 *Ляпина С.М.* Влияние трудов И.Е. Забелина на образ царевны Софьи в романе Вс. Соловьева «Царь-девица» // Вопросы языка и литературоведения в современных исследованиях: Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XII Кирилло-Мефодиевские чтения». М.; Ярославль, 2011. С. 535-539.

Безусловно, Вс. Соловьев не единственный писатель, обратившийся к художественному переосмыслению личности царевны Софьи. И до него и после писатели пытались изобразить в своих произведениях интересную и неоднозначную фигуру царевны. Однако большинство из них слишком явно стремились следовать тем стереотипам в изображении ее внешности и характера, которые сложились в русской исторической науке и в обыденном сознании к концу XIX века. Эти стереотипы возникли еще во время правления Петра I, когда личностные качества и деятельность Софьи всячески очернялись и искажались. Тогда и сложилось устойчивое мнение о том, что царевна внешне была очень некрасивой, тучной, а по характеру – злой, жестокой, хитрой.

Вс. Соловьев в своем романе «Царь-девица» пытается уйти от стереотипов в изображении царевны. Частично отходя от фактов, он дает пусть вымышленный, но сложный и противоречивый облик царевны Софьи, в котором отразились его историософские и нравственно-эстетические представления.

Н.И. Ишук-Фадеева (Тверь)

Дело А. Сухово-Кобылина в жизни и творчестве

Фигура Александра Васильевича Сухово-Кобылина ныне представляется в четко очерченном масштабе: автор трех драматических произведений, объединенных автором в единый цикл под общим названием «Картины прошедшего». Судьба драматурга оказалась не слишком милостива к автору: в нарушение авторского замысла ставится, как правило, только первая часть трилогии – комедия «Свадьба Кречинского». Между тем, смыслы «Картин прошедшего», сложные, но, несомненно, важные для Сухово-Кобылина, проясняются от пьесы к пьесе, и только финал проливает свет не только на сюжет «Смерти Тарелкина», но и на весь цикл в целом. Таким образом, на первый взгляд, наследие драматурга представляется только интересным фрагментом в летописи русской драмы и театра. Однако личность Сухово-Кобылина, да и всей его семьи, составляет ярчайшую страницу в истории русской культуры в целом.

Древнейшая фамилия Сухово-Кобылиных, восходящая к родоначальнику династии Романовых – боярину Андрею Кобыле, демонстрирует все особенности, всю силу и слабость родовитых русских дворян. Сильные характеры, отсвечивающие мрачным колоритом, породили драмы и трагедии не только на сцене, но и в жизни – семья драматурга есть яркое тому подтверждение. Его мать, Мария Ивановна, крутая и даже жестокая помещица, была страстной натурой, осознающей себя собственницей и в сфере интимных отношений. Испытывала сильное чувство уже в зрелом возрасте к воспитателю своих детей, она не потерпела соперничества со своей дочерью, Елизаветой, и, угрожая смертью своему избраннику, выгнала его с позором из дома, изъяв предварительно «эпистолярный роман» влюбленной девочки, впоследствии ставшей известной писательницей Евгенией Тур (в замужестве она носила фамилию Салиас-де-Турнемир), и воспитателя Н.И. Надеждина, автора диссертации о романтической поэзии и будущего известного писателя. История любовного соперничества матери и дочери стала сюжетом пьесы И.С. Тургенева «Месяц в деревне», правда, в сильно смягченном варианте: нет ни угроз в адрес несостоявшегося любовника, ни его изгнания, сопровождаемого грязными сплетнями, ни тихого трагизма «двух женщин». Это – любопытный

материал для исследования темы *прошлое как сюжет*, особенно если сравнить автобиографическую повесть Надеждина «Сила воли» и комедию Тургенева, узнавшего стороной эту странную любовную историю. Впрочем, ситуация двойного взгляда на один «сюжет» должна стать предметом отдельной работы – в данной же статье предлагается исследование еще более сложных отношений искусства и жизни.

Самой яркой фигурой в семействе Сухово-Кобылиных стал, несомненно, сын Александр. Он получил блестящее образование: уже в пятнадцать лет поступил на физико-математическое отделение философского факультета Московского университета, но, несмотря на блестящие успехи в математике (был награжден золотой медалью за конкурсное сочинение «О равновесии гибкой линии с приложением к цепным мостам»), всю жизнь занимался философией, оставив после себя обширный труд, до сих пор не изученный. Образование продолжал в университетах Гейдельберга и Берлина, в Риме и Париже. При этом успешно занимался спортом, как типичным для русских дворян, конным, получая первые призы на скачках, так и новомодным английским боксом. Если добавить к этому перечню и его театральные увлечения (любил французский театр, образцом *well made play* считал Скриба), то мы получили приблизительное представление о притягательности его личности, которую сильно увеличивала его незабываемая внешность. Он не только был хорош собой – он был похож на Наполеона I, и эту похожесть ненавязчиво подчеркивал. Блестящее образование и воспитание, примечательная наружность, наконец, «душа, кипучая, как лава», – все это в совокупности делали его личность неотразимой в дамских глазах, так что довольно рано он заслужил репутацию Дон Жуана. По темпераменту и разного рода задаткам его сравнивали с Федором Толстым-Американцем – я же хочу применить к нему самооценку лермонтовского Арбенина, тем паче что демонизм был свойствен как самому автору «Картин прошедшего», так и созданным им персонажам:

... я все видел,
Все перечувствовал, все понял, все узнал,
Любил я часто, чаще ненавидел,
И более всего страдал!¹

Таким образом, если попытаться выразить его личность кратко, мы получим особенное соединение философа, спортсмена, гедониста и покорителя женских сердец.

¹ Лермонтов М.Ю. Маскарад. // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 272.

Если же учесть продолжительность его жизни и ее событийную насыщенность (включая и события подлинно трагические), то мы получим без преувеличения эпохальную фигуру: «Младший современник Батюшкова и Пушкина, он присутствовал при первых битвах русских символистов. Ранний гегельянец, воспринявший мудрость учителя в Берлине 30-х годов, он наблюдал великое пленение европейской мысли нищезанятием. Восхищенный созерцатель Мочалова и Каратыгиных, он был свидетелем славы Шаляпина и Комиссаржевской. Современник первых представлений «Ревизора» и «Горя от ума», он с ревнивым удивлением говорил о всесветных триумфах Ростана. Личный собеседник Гоголя, он был избран почетным академиком в один день с Максимом Горьким»¹. Жизнь столь неординарной личности, что называется, просилась в роман, но состоялась как трагедия.

Трагедией обернулся один из самых значительных его любовных романов. Луизу Симон-Деманш он встретил в Париже в начале 40-х годов и влюбился страстно, получив в ответ столь же безоглядное чувство. Сила ее страсти была такова, что молодая красавица-француженка бросила ради любимого родной дом, страну и приехала в холодную чужую Россию, приняв сомнительное звание «временной московской купчихи». Чуть ли не десять лет жизни около философа-донжуана завершились ее страшной гибелью. Изувеченное тело молодой женщины нашли 9 ноября 1850 года около Ваганьковского кладбища, и началось длительное, запутанное, изнурительное для Сухово-Кобылина следствие – не даром Л. Гроссман, досконально изучивший следственные материалы, увидел в них приметы «темного эпизода нашей старинной юстиции»². Драматург дважды был арестован; первый раз довольно быстро освобожден в связи с тем, что были получены признательные показания дворовых людей, впоследствии, прямо перед судом, отказавшихся от них. В связи с этими новыми фактами обвинение вновь было предъявлено Сухово-Кобылину – на этот раз ему пришлось провести в тюрьме полгода. В этой трагической ситуации драматург отделяет комедию «Свадьба Кречинского», изобилующую смешными сценками, запоминающимися характерами, яркими диалогами. Как это ни парадоксально, тюрьма стала для автора творческой лабораторией. Следствие длилось семь лет и ничем определенным не завершилось: единого мнения не выработали, драматурга приговорили к церковному покаянию за прелюбодеяние, т.е.,

¹ Гроссман Л. Преступление Сухово-Кобылина. Л.: Прибой, <б.г.> С. 14.

² Там же. С. 3.

по сути, формулировка «Оставить в подозрении» не отменялась покайнием. Пожизненно оставшееся подозрение резко изменило и его внутреннее мироощущение, и образ жизни – Сухово-Кобылин стал другим. В 1895 он писал: «После жизни в Париже я продолжал светскую Жизнь до жестокого дня 7 Ноября, который был жестокою Точкою Поворота Меня в Меня Самого. Буря общественного Мнения, которая разразилась надо мною, вогнала меня в Меня Самого и чрез это и Зачалась моя Внутренняя Жизнь – работа Мышления, которое отныне и составило все Содержание Моего Я»¹.

Пережитое им неожиданно проявилось благотворным образом: из «обломков» русского Дон Жуана, подозреваемого в убийстве своей любовницы, родился драматург – талантливый и своеобразный. Отстраненный и никак не соотносящийся с реально пережитой трагедией первый опыт драматического письма – «Свадьба Кречинского» – сюжетно, тем не менее, отзывается на произошедшее – не прямо, но явно.

«Свадьба Кречинского» – самая традиционная пьеса из всей трилогии. Она классична по своей структуре, где слово бытует только как собственно драматическое, т.е. как слово, постепенно, но непременно реализуемое в действии. Так, с разных сторон, но одинаково провидчески и Муромский, и Кречинский предсказывают будущее: один – нищету, другой – Владимирку (Кречинский ошибся только в адресате: все предсказанное осуществится именно в его судьбе, тогда как Расплюев станет полицейским, т.е. тем, кто посылает по Владимирской).

«Свадьба Кречинского» традиционна и в том смысле, что она наследует традиции русской драматургии: например, А.А. Блок, рассуждая «О драме» и «О списке русских авторов», делает любопытное замечание о необычном письме Сухово-Кобылина как «чудном» соединении Островского и Лермонтова – парадоксально, но точно. Два мира (Муромские и Кречинский) – два предшественника: патриархальный мир и брачная «сделка» продолжает линию Островского, тогда как демоноподобный герой очевидно возводится к Лермонтову. Но «Свадьба Кречинского» дает вариации демонической темы уже в комическом, потерявшем патетическую настоятельность изводе. Тема эта освоена иронически – в смысле определенного снижения, внесе-

¹ Сухово-Кобылин А.В. 1895 год. 40-летие «Свадьбы Кречинского» // Сухово-Кобылин А.В. Картины прошедшего. Л., 1989. С. 235-236. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

ния юмористического двоемыслия»¹. Меня же в данном контексте интересуют два других имени – Грибоедов и Гоголь, причем, не «Игроки», а «Ревизор» в первую очередь.

Хлестаков в первой комедии Сухова-Кобылина как бы раздваивается между Кречинским и Расплюевым. Что касается последнего, то это достаточно очевидно из-за сочетания хитрости и простодушия, плутовства и глупости, сочетания, свойственного в одинаковой степени как гоголевскому герою, так и герою Сухова-Кобылина. Кречинский же, подобно Хлестакову, обладает уникальной способностью говорить с человеком на его языке, демонстрируя тем самым способность интуитивного или сознательного постижения человеческой души. Это, кстати, одна из причин, почему Д.С. Мережковский видел в качестве «прототипа» Хлестакова черта.

Второй образец, тоже в достаточной степени парадоксальный, это драматическая история в комедийной оболочке – комедия Грибоедова «Горе от ума». В традиционном любовном треугольнике – Нелькин, Кречинский, Лида – пружиной действия оказывается отнюдь не традиционное начало, т.е. чувство, а ум – ум Кречинского. Расстановка сил, т.е. исходная ситуация, и развязка, когда в мантии страдающей невинности оказалась Лида (Софья), обнаруживает, что «Свадьба Кречинского» – это “Горе от ума” наизнанку, ибо там ум Чацкого направлен против зла в мире во имя будущего торжества добра, а ум Кречинского приводит к несчастью, а в конце концов - к гибели добра.

Злой ум в сочетании с его литературным предком – чертом – дает образ сверхъестественной силы, для которой Наполеон – самое слабое выражение, да и профессор магии, «Боско, против Михайла Васильича мальчишка и щенок» (С. 45). Возникает оппозиция доброты ангельской и зла демонического, при которой сюжет приобретает черты единоборства демона и ангела и нравственной победы последнего, в результате чего и является письмо Кречинского, которое, будучи прологом новой комедии, оказывается эпилогом судьбы Кречинского.

В данном контексте наиболее значимым становится не дуэт мошенников – умного и глупого, а образ «жертвы», Лидочки. Образ любопытный своей двойственностью: на первый взгляд она кажется обыкновенной провинциальной простушкой, т.е. типом «жены-дуры», наиболее предпочтительным для умного плута. Причем особенная на-

¹ *Калмановский Е.С.* А.В. Сухова-Кобылин и русская литература 1850-1860-х годов // *Сухова-Кобылин А.В.* Картины прошедшего. С. 256.

тура героини так глубоко скрыта, что даже психолог Кречинский обманывается ее внешностью. И только добившись своего, он обнаруживает ту силу и страсть, которая никак не соответствует поставленному «диагнозу». Она любит, любит глубоко, страстно и жертвенно, как умеют любить такие же неординарные личности, как и ее избранник. Последняя сцена комедии обнаруживает подлинно трагедийный накал: все поняв в одно мгновение, Лида совершает поступок, непонятный для окружающих и ошеломительный для Кречинского. По сути, она публично признается в любви к мошеннику, избличенному в преступлении, и ставит тем самым под удар свое честное имя. Сквозь образ Лиды просвечивает облик Лизы-Луизы, принесшей в жертву своей любви все – дом, родину, репутацию и, в конечном счете, жизнь. Образ любящей и самоотверженной женщины – вот что появилось из реально пережитого автором, то, что его мучило, видимо, постоянно, ибо вины своей он никогда не признавал, но грех искупал всю свою жизнь. Напоминанием о трагической судьбе его гражданской жены стала дочь, рожденная вне брака еще одной несостоявшейся женой Сухово-Кобылина – Надеждой Нарышкиной, которая мстительно назвала свою дочь, рожденную в Париже, родном городе мадам-муазель Симон-Деманш, именем своей убитой соперницы – Луиза.

Собственно личные впечатления Сухово-Кобылина от следствия, производимого по его делу, в следующей пьесе отразились напрямую. Судьба Муромского, неспособного противостоять несправедливому правосудию в силу своего простодушия и честности, выстраивается на основе эмпирического знания всей судебной машины. Простодушия Муромского в характере драматурга нет, но автора и его персонаж объединяют понятия чести и честности, не позволяющие им вступать в грязные «игры» с мошенниками, более изощренными, чем Кречинский. Герой умирает от потрясения – автор выживает, как будто для того, чтобы, описав «хождения по мукам», попытаться предостеречь тех, кто может попасть в «волчий капкан» судебных чиновников, т.е. он пишет пьесу, как Кречинский – письмо, с той же самой мыслью – пророчеством спасти простодушных и честных от «неправосудия».

Иная тональность «Дела» ощущается еще до непосредственного начала действия. Традиционный список действующих лиц, предвещающий комедию «Свадьбу Кречинского», уступает место строгой системе, обозначенный драматургом «Данности», – уникальной системе действующих лиц, которая включает в себя группы под названием «начальство – силы – подчиненности – ничтожества или частные

лица – не лицо». Уже у Гоголя в «Ревизоре» действующие лица оказываются не простым списком, а вводным психологическим экскурсом, без которого невозможно адекватное восприятие героев, ибо гоголевский образ не исчерпывается действием как таковым: дополняя друг друга, психологическая авторская характеристика создает предпосылки для актера реализовать “сверхзадачу”.

Сухово-Кобылин, с его явной ориентацией на Гоголя (последняя часть трилогии предположительно должна была называться «Хлестаков, или Долги»), продолжил и развил найденное Гоголем. Этот перечень дает не только внешний облик («одевается прилично; в белье безукоризнен» и т.д.), но и внутреннюю характеристику: «Живец. Этот совершил карьеру на поле чести. Поучив там несколько порций палкою и от этого естественно выдвинувшись вперед, он достиг обер-офицерского звания» (С. 67). В основе подобной аттестации – явный сарказм, выдающий отношение автора. Но и свое молчание драматург подчинил той же задаче. Так, например, весьма выразительной оказывается характеристика «весьма важного лица»: «Здесь все, и сам автор, безмолвствует» (С. 67). Неявленный ревизор дает простор для разных толкований. «Весьма важное лицо», являясь частью Силы и возвышаясь над Подчиненностями, оказывается полной противоположностью «ничтожеств или частных лиц». Абсолютно редкий случай: еще до начала сюжета обнажен конфликт – зло, сросшееся с государственной властью, всеильно и непобедимо. Уже из обозначения сил предрешен не только конфликт, но и его разрешение, и сюжет оказывается художественным доказательством, выводом из «данностей».

Необычность пьесы остро осознавалась драматургом, о чем свидетельствует обращение «К публике», где жанр пьесы оказывается совпавшим с ее названием – это «из самой реальной жизни с кровью вырванное дело» (С. 65). Дело, пережитое драматургом, стало постепенно осознаваться им как Дело, взывающее к мести. Частный человек может мстить в частном же порядке, каждый по-своему; драматург может написать пьесу, и не просто «Плод Досуга» или «Поделки Литературного Ремесла», а Дело в значении Дела его жизни – рассказать о том, что свершается «под сению и тению дремучего леса законов» (С. 71), где действуют принципы Стеньки Разина и Соловья Разбойника, по уверению Кречинского.

Письмо Кречинского – это своего рода пролог, предсказывающий будущие несчастья семьи Муромских. Сам Кречинский обозначает это кратко и выразительно – «волчья яма правосудия», то есть

история о том, как Силы с помощью Начальства, с одной стороны, и Подчиненностей, с другой, уничтожили Ничтожеств (частных лиц).

Персонификация абстрактных понятий редко встречается в драматургии нового времени – характерным это было для ранней греческой трагедии, для Эсхила, например. Так, в трагедии «Прометей Прикованный» действуют Власть и Сила. Отзвук работы титанов, как это ни парадоксально, звучит в словах Варравина (Сила), который сравнивает чиновников, погибающих под горами слезных жалоб, стекающихся к ним со всех концов земли, с титанами, погибшими в сражениях с горами. В современном мире титаны оказываются союзниками Силы и Власти, и их единение вызвало к жизни новое чудовище – неокентаврии. Это необычное обозначение чиновников, силы губительной и разрушительной, сравнимой только с нашествием врагов: «Было на землю нашу три нашествия: набегали Татары, находил Француз, а теперь чиновники облегли; а земля наша что? и смотреть жалостно: проболела до костей, прогнила насквозь, продана в судах, пропита в кабаках, и лежит она на большой степи неумытая, рогожей укрытая, с перепоею слабая» (С. 102).

Эта своеобразное определение зла в чиновничьих мундирах принадлежит Ивану Сидорову, с образом которого вводится в пьесу мощный пласт библейской лексики: свет – это вавилонская блудница, Петербург – Содом и Гоморра. Именно ему принадлежит и окончательная версия, которая станет сюжетом последней части трилогии. Крушение жизни Муромских – не случайность, это знамение времени, породившего Антихриста, который, в свою очередь, породил «племя обильное и хищное – это большие и малые советники, и оное племя всю нашу христианскую сторону и обложило; и все скорби наши, труды и болезни от этого антихриста действительного статского советника, и глады и моры наши от его отродия; и видите, сударь, светопреставление уже близко <...> а теперь только идет репетиция» (С. 81-82).

«Дело» – это не столько сатирическая комедия, как принято ее рассматривать, сколько апокалиптическая, где социальный аспект оказывается частью другого, более важного. Не случайно таким значимым становится образ Ивана Сидорова, героя, сюжетно недееспособного, но чрезвычайно необходимого для общей концепции даже не “Дела” только, а всей трилогии: “он больше, чем герой: идеолог и пророк”¹.

¹ Туниманов В.А. Драматическая трилогия А.В. Сухово-Кобылина // История русской драматургии. Л., 1987. С. 289.

Антихристом оказался действительный статский советник Максим Кузьмич Варравин, раздавивший не только тех, кто пытался восстать против него, но и тех, кто давил восставших. Среди уничтоженных им оказался и тот, кто сам уничтожал, – Тарелкин. Комедия пришла к своему равновесию – равновесию завязки и развязки. «Кажется, никогда еще глубокий ужас человеческого бытия не облакался в такую блистательную оболочку комедийного мастерства»¹.

Пьесу «Дело» завершает монолог Тарелкина, который, как это ни парадоксально, дополняет философские медитации Ивана Сидорова. Злая Сила и Власть сравнила угнетателя и угнетенного, унижающего и униженного, погубителя и погубленных. Финальный монолог естественно переходит в начальный монолог Тарелкина из комедии-шутки «Смерть Тарелкина». Подспудно нараставшая тема демонизма становится здесь и основой сюжета, и основой нового Дела – дела вурдалака Тарелкина-Копылова, оборотня Варравина и многих других, оставшихся за пределами сюжета, ибо, по уверениям Расплюева, «все наше отечество это целая стая волков, змей и зайцев, которые вдруг обратились в людей...» (С. 174). Это очевидный аналог соотношения Силы-Власти-Подчиненности, но в терминологии комедии об оборотнях.

Параллельно развивающиеся темы игры – игры в карты, игры с любовью (Кречинский – Лида), игры с честью и жизнью (Варравин – Муромские) – с самого начала здесь приобретают зловеще-шутковской вид – игры со Смертью. Основная нота финального монолога – это обвинение, брошенное Тарелкиным собственной Судьбе; начальный монолог – это отказ от жизни. Традиционное решение драматического героя – не принимаешь жизнь, значит, уходишь от нее или даже принимаешь смерть. Но Тарелкин – герой абсолютно не-трагический и даже не-драматический. Он – герой гротескной или «черной комедии», поэтому смерть – естественное продолжение его стиля жизни. Фарс жизни переходит в фарс смерти. «Психология гротескных героев дискретна, расчленена и гиперболизирована. Дискретность, в частности, проявляется в раздвоении личности. Персонаж начинает воспринимать свое второе “я” как нечто чужое (Тарелкин – Копылов)»².

Чужой, отстраненной оказывается и жизнь. Уходя в небытие, провожая в последний путь чучело, набитое тухлой рыбой, Тарелкин

¹ Гроссман Л. А.В. Сухово-Кобылин. Жизнь, личность и творчество. // Сухово-Кобылин А. В. Трилогия. М-Л., 1927. С. 34.

² Соколинский Е.К. Парадоксы «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина». // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 260.

мечтает о долгожданном наступлении счастливой жизни, т.е. он тот, кто организовал себе «бессмертную смерть» и стал единственным из смертных, кто смог ощутить вкус бессмертия. Эта комедия-шутка, по сути, есть не что иное, как развернутая эпитафия.

Преодолев свою человеческую плоть, победив смерть, Тарелкин ставит себя вне человеческих законов и объявляется Антихристом Варравиным вурдалаком. Если абстрагироваться от мистической оболочки, то Варравин-Антихрист точно определил сущность своего подчиненного. Как бы повторяя путь гоголевского Поприщина, Тарелкин, постепенно сходя с ума от жажды, начинает прозревать суть своего главного Дела: он признает, что людей морили – и уморили, губили – и погубили и т.д. В своей смерти он потерпел такое же поражение от Варравина, как и в жизни.

Вся трилогия оказывается миражной: свадьба, которая не состоялась, а обратилась в «гроб»; дело, которое, с одной стороны, «естественное и натуральное», а с другой, «неестественное и ненатуральное». «Качательность» дела – то ли оно есть, то ли его нет – в финале исчезает из-за смерти Муромского. Призрачность достигает своего апогея в комедии «Смерть Тарелкина», в которой нет ни смерти, ни Тарелкина.

На уровне жанра «качательность» проявляется тоже в своего рода колебаниях из-за жанровой невыявленности. С одной стороны, все три пьесы обозначены как комедии, но в литературной генеалогии их – трагедийный подтекст «Горя от ума» и «Ревизора». «Побежденный демон» Кречинский – оппозиция суда человеческого, настоящего, и грядущего суда божьего; нечеловеческое, вурдалачье в борьбе с Антихристом и полное торжество зла – так выглядит движение трилогии. Жанры по отдельности не совпадают с жанром трилогии: в «Свадьбе Кречинского» мотив Антихриста периферийный, но в цикле он становится основным, делая проблему добра и зла, персонифицированных в образах Антихриста и сошедшего к людям Христа, жанрообразующей. Эволюция от комедии к драме, согласно логике происходящих в «Картинах прошедшего» событий, должна была бы завершиться трагедией, но она приходит к комедии-шутке, т.е. происходит своего рода удвоение, которое обращается в свою противоположность: комедия оборачивается трагедией, шутка – фарсом, и в итоге комедия-шутка суть не что иное, как трагифарс.

Отчуждение от комедии не могло воплотиться в трагедию на данном материале. «В огромном и пестром разнообразии форм миро-

вой драматургии нет, кажется, ничего мучительнее и тяжелее созданного Сухово-Кобылиным жанра трагедии без катарсиса»¹.

При первом прочтении кажется, что третья часть трилогии выходит за рамки собственно личных впечатлений, но сюжетно она значима, ибо именно в «Смерти...» власть чиновников показана не только как всемогущая, но и почти уже как мистическая сила, сметающая на своем пути все человеческое. Таким образом, человек перед русским законом – поистине «ничтожество», не имеющее шанса выжить. Но тем самым комедия-шутка становится трагедией личности, сметаемой государственной машиной с не меньшей неумолимостью, чем в трагедии рока.

Есть нечто фатальное и в судьбе Сухово-Кобылина: все его «свадьбы» были сопряжены со смертью: первая, гражданская, жена погибла при так и не выясненных обстоятельствах, и «дело» это теперь уже навсегда останется одним из самых «темных эпизодов нашей старинной юстиции». Два последующих брака – с баронессой Мари де Буглон и англичанкой Эмилией Смит – были непродолжительны (в первом случае – чуть больше года, во втором – несколько месяцев) и заканчивались смертью его жен. Но Дело своей жизни исполнил и создал трилогию чисто русскую, где жанровое движение, как его обозначил стареющий драматург, обнимает собой все сферы драматической поэзии: драма – трагедия – комедия. В плане соотносительности с реально пережитым семантическое движение выглядит таким образом: образ женщины – личная ситуация – надличное положение; и здесь философ становится пророком.

¹ Гроссман Л. А.В. Сухово-Кобылин... С. 35.

В.Л. Гайдук (Москва)

Историческая основа пьесы Р.М. Акульшина «Окно в деревню»

Пьеса «Окно в деревню» была поставлена в Государственном театре им. Вс.Э. Мейерхольда 8 ноября 1927 г. Эта постановка была приурочена к десятой годовщине Октябрьской революции. Пьеса создавалась во время репетиций, т.к. «пьесы, написанной к Октябрю»¹, у театра не было. Режиссерская группа театра должна была найти подходящие для спектакля сюжеты, литературная обработка сюжетов была поручена Р.М. Акульшину. Работа над пьесой была начата в конце сентября, после приезда Р.М. Акульшина в Ленинград, где труппа театра была на гастролях. Работа над спектаклем-обозрением заняла весь октябрь и начало ноября.

По задумке Вс.Э. Мейерхольда в спектакле должно было быть три составляющие части: сценическое действие, диапозитивы и кадры кинохроники. Сценическое действие основывалось на тексте пьесы, работа над которым проходила довольно трудно. Главным для Вс.Э. Мейерхольда было показать деревню и те изменения, которые произошли в деревне при советском правительстве. Источниками, из которых Вс.Э. Мейерхольд решил черпать вдохновение, стали произведения советских авторов о деревне и сочинения главных идеологов советской власти.

К работе над пьесой не привлекались реальные крестьяне, никто из режиссерской группы ГосТИМа не посетил деревню и произвел там должных «полевых исследований». Деревня целиком и полностью была взята из художественной и политической литературы.

На первом совещании по разработке тем для обозрения «Окно в деревню» Вс.Э. Мейерхольд предлагает несколько тем, которые должны были разрабатываться режиссерской группой. Среди предложенных сюжетов были следующие: «оторвавшийся от деревни крестьянин в цилиндре»², «разбуженный громкоговорителем крестьянин слушает фокстрот из Вены»³, «красноармеец, читающий стихи Уит-

¹ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 533. Л. 1.

² РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 533. Л. 2.

³ Там же. Л. 2.

мэна»¹ и пр. Всего режиссерская группа под руководством Мастера придумала более 30 сюжетов, из которых были отобраны для спектакля только 16 (Воздушная музыка; Дикари; Делегатка (Речь женщины на партийном собрании); Майя (Апиума); На кислые воды; Бабушкины уроки; Калитурные девки; Анциатива; В четыре цепа; Пастухи; Уитмэн; Летчик; Ярмарка, карусель; Готовим отпор; Трактор; Лампочка Ильича).

Р.М. Акульшин, которому была поручена литературная обработка эпизодов, внес в пьесу сюжеты, которые к этому моменту уже были им написаны. Например, эпизоды «Майя» и «Анциатива» были взяты из его сборника рассказов «Октябрины»², эпизоды «Летающая корова» и «Делегака» – из сборника «Проклятая должность»³. Материал к эпизоду «Воздушная музыка» был взят из пьесы «Нечистая сила», написанной для подростков⁴.

Таким образом, для воссоздания образа современной деревни в пьесе были широко использованы материалы, накопленные крестьянским поэтом и прозаиком, коим считал себя Р.М. Акульшин. Случаи из повседневной жизни, увиденные автором, а чаще пересказанные ему друзьями или соседями, подвергались сначала литературной обработке и становились произведениями художественной литературы, в дальнейшем эти произведения подвергались драматургической обработке, дабы они могли быть поставлены в театре.

Еще одной важной частью постановки являются диапозитивы. Первоначальный текст диапозитивов, разработанный группой режиссеров ГостИМа, представляет собой выписки из работ В.И. Ленина, А.В. Луначарского, и пр. Выписки сделаны А.Е. Нестеровым, в скобках указан автор цитаты без указания работы⁵. Большинство цитат удалось установить, в большинстве своем это работы В.И. Ленина («Доклад всероссийского центрального исполнительного комитета и совета народных комиссаров о внешней и внутренней политике»⁶, «Речь при закрытии съезда второго апреля»⁷ и др.).

¹ Там же. Л. 2.

² Акульшин Р.М. Октябрины. М.-Л., 1926. С. 20 и С.27.

³ Акульшин Р.М. Проклятая должность. М., 1927. С. 44 и С. 53.

⁴ Акульшин Р.М. Нечистая сила. М., 1927. С. 11.

⁵ РГАЛИ. Ф. 963.Оп. 1. Д. 533. Л. 6-124.

⁶ Ленин В.И. Доклад всероссийского центрального исполнительного комитета и совета народных комиссаров о внешней и внутренней политике. 22 декабря // Ленин В.И. Полное собрание сочинений. 5-е изд. Т. 42. С. 128-161.

⁷ Ленин В.И. Речь при закрытии съезда второго апреля // Ленин В.И. Полное собрание сочинений. 5-е изд. М.: Изд-во полит лит-ры, 1982. С. 136-138.

Главной темой подобных цитат становится деревня, ликвидация безграмотности, электрификация. Далекое не все цитаты были отобраны для внесения их в текст диапозитивов. Некоторые из отобранных цитат были напечатаны с ошибками. Например, цитата из «Речи на всероссийском съезде транспортных рабочих» напечатана была следующим образом: «Высший принцип литературы – это сохранение союза пролетариата с крестьянством, дабы пролетариат мог удержать руководящую роль и государственную власть»¹. Диктатуру заменили на литературу.

Конечный список, составленный режиссерской группой ГосТИМа, представляет собой список, в котором указан номер диапозитива, цитата, в некоторых случаях автор и источник цитаты. Большинство цитат печатались без указания автора и источника. Любопытно, что некоторые слова в начальных цитатах напечатаны строчными буквами. Например, под номером восемь значится цитата: «Это первая прочная ПОБЕДА ПРОЛЕТАРСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ»². С одной стороны, заглавными буквами написаны центральные слова цитаты. Но с другой стороны, подобное чередование строчных и прописных букв, ровно, как и текст самой цитаты, встречается в статье «На пороге нового десятилетия», опубликованной в Правде от 16 октября 1927 г.³

Проанализировав статью, можно прийти к выводу, что примерно половина текста диапозитивов спектакля «Окно в деревню» взята из этой статьи. На тексте самих диапозитивов источник цитат не значится. Таким образом, только при цитировании классиков, таких как В.И. Ленин, А.В. Луначарский, М. Горький, указывается авторство цитаты, а при цитировании передовицы источник не указан.

Советская деревня снова показывается через призму того, что в ней хотели видеть теоретики и идеологи, деревня реальная оказывается вне поля зрения авторов спектакля. Вс.Э. Мейерхольд не хотел создавать агитку, а получилось все наоборот. Спекулирование модными политическими лозунгами и сюжетами снизило художественную ценность спектакля. Критика встретила постановку крайне враждебно. В одной из рецензий говорится, что такая деревня видна разве что из окна аэроплана.

Вопреки ожиданиям Вс.Э. Мейерхольда спектакль выдержал только 20 постановок, что по театральным меркам крайне мало. По-

¹ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 530. Л. 215.

² РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 530. Л. 213.

³ На пороге нового десятилетия // Правда. 16 окт. 1927. С. 1.

следние спектакли были показаны в январе 1928 г. Кроме того, в конце концов сама пьеса была запрещена Главреперткомом. В первом томе репертуарного указателя за 1929 г. пьеса была еще разрешена¹, а уже во втором томе за 1931 г. Главрепертком эту пьесу запретил².

Таким образом, пьеса, исторической основой которой послужила грубая политическая агитация (т.к. не только тематика диапозитивов, но и тематика самих эпизодов была построена на политически актуальных темах) при всем таланте Р.М. Акульшина, Вс.Э. Мейерхольда, режиссерской группы, актерского состава театра оказалась полностью нежизнеспособной в условиях того времени, по законам которого она создавалась.

¹ Репертуарный указатель. Список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений. Т. 1. М., 1929. С. 13.

² Репертуарный указатель. Т. 2. М.; Л., 1931. С. 56.

Р.Г. Назарьян (Самарканд, Узбекистан)

Эпизод из истории Туркестанской публичной библиотеки глазами мемуаристов

Вскоре после присоединения земель Средней Азии к Российской империи и образования Туркестанского края его первым генерал-губернатором был назначен К.П. фон Кауфман. Еще до своего выезда из Петербурга на место новой службы, Константин Петрович задумал создать в Ташкенте общественную библиотеку. Однако, не имея на это государственных средств, он обратился с просьбой о пожертвовании книг к различным учреждениям столицы, в числе которых были министерство народного просвещения, академия наук, публичная библиотека, главный штаб и другие ведомства. На благородное начинание охотно откликнулись как государственные организации, так и частные лица Петербурга и Москвы: в течение нескольких месяцев в Ташкент были присланы сотни книг, среди которых были издания весьма ценные и редкие. По указанию Кауфмана для создаваемой библиотеки были приобретены также частные собрания книг А. Гейнса, А. Лазарева и П. Пашино. К весне 1870 года общее количество собранных изданий превысило 2200 экземпляров.

Все эти книги два долгих года помещались в небольшой комнате при генерал-губернаторской канцелярии, «сырой и холодной зимой и нестерпимо душной летом». В 1871 году генерал-губернатор осмотрел это помещение и, признав его негодным, приказал подобрать для библиотеки более просторное и подходящее здание. Но ввиду того, что Ташкентское военное собрание предложило перенести библиотеку к себе, выделив для этого две комнаты и мебель, приказ был «заморожен». Однако количество книг все увеличивалось, и потому в 1896 году библиотеку перенесли сначала в частный дом некоего Глуховского, а затем сняли более вместительное помещение в квартире эскутора генерал-губернаторской канцелярии Е. Николаева, где библиотека благополучно находилась до февраля 1883 года.

Когда же после смерти генерал-губернатора К.П. фон Кауфмана преемником его был назначен М.Г. Черняев, над библиотекой внезапно сгустились грозные тучи. Личность нового главы Туркестанского края была довольно противоречива и неординарна. «Имя Черняева было знакомо не только всему Ташкенту, но и всей России, – писал в

своих мемуарах влиятельный чиновник администрации Г.П. Федоров. – Знаменитый покоритель Ташкента, положивший к ступеням трона новую страну, которую впоследствии министр финансов Вышнеградский назвал лучшим брильянтом в короне русского монарха, внезапно отозванный из Ташкента и впавший в немилость так, что для добывания себе средств (а другие говорят, для рекламирования себя путем публичного скандала) сделался московским нотариусом; затем издатель либеральной газеты в Москве и, наконец, главнокомандующий сербской армией... Все это создало Черняеву ореол славы и популярность среди всех слоев населения. Для туркестанцев это был только герой Средней Азии, и все заранее предвкушали благодеяния будущего управления»¹.

Прибыв в Ташкент в октябре 1882 года со своей свитой, генерал Черняев с завидной энергией приступил к ломке порядков, установленных его предшественником. «В каждом его слове, в каждом распоряжении ясно чувствовалась неприязнь его к Кауфману. Я не знаю, – продолжает мемуарист, – каковы были военные таланты Михаила Григорьевича, но, очевидно, они были выдающиеся, ибо создали ему ореол славы и в Туркестане и в Сербии, но не подлежит никакому сомнению, что административных талантов он не имел. Он не показывался нигде и окружил себя дома тесным кружком лиц, привезенных им с собой. Во главе этих лиц стоял Всеволод Крестовский, очень умный человек, талантливый писатель, но совершенно не знакомый с краем»².

Черняев, относившийся недоброжелательно ко всему, что было сделано К.П. фон Кауфманом, не мог равнодушно смотреть на библиотеку, которая буквально мозолила ему глаза. И вот однажды он приказал Крестовскому обривизовать библиотеку. Автор знаменитого романа «Петербургские трущобы», ознакомившись с деятельностью учреждения, в декабре того же года доложил главе края, что количество местных читателей весьма ничтожно и что отпускаемые на пополнение библиотеки средства расходуются не по назначению. А абонентами ее востребованы преимущественно периодические юмористические издания и такое легкое чтиво, как «Всадник без головы», «Черная собака», сказки Боккаччо и прочее. Из отечественных же авторов, докладывал в своем рапорте Крестовский, публика предпочитает сочинения Салтыкова, Добролюбова, Писарева и Некрасова. Зна-

¹ Федоров Г.П. Моя служба в Туркестанском крае (1870-1910) // Исторический вестник. 1913. № 11. С. 438.

² Там же. С. 440.

чительно меньшим спросом пользуются книги Тургенева, Достоевского, Гончарова и Григорьева, едва востребованы Л. Толстой и Островский. Сочинения же Пушкина, Гоголя и Лермонтова почти не читают, не говоря уже о книгах «классических русских писателей прежних периодов литературы». Резюмируя результаты своей инспекции, Крестовский утверждал, что «это прекрасное учреждение было низведено на степень обыкновенной публичной читальни с довольно низменным, а отчасти, и тенденциозным характером».

Почти все доводы, приведенные им, были явной ложью: реальное количество читателей библиотеки значительно превосходило цифры, названные инспектором, и никаких юмористических изданий она никогда не выписывала. Были пущены по городу ложные слухи о том, что заведующий библиотекой якобы получал запрещенные издания и давал их читать своим знакомым, и о том, что библиотека якобы служила местом любовных свиданий. Все эти слухи и небылицы услужливо доносились до ушей генерал-губернатора. Оценивая спустя годы проделанную подполковником В.В. Крестовским работу по «обревизованию» библиотеки, А.И. Добросмыслов писал, «что автор доклада или совершенно не был знаком с русской жизнью того времени, или же был человеком ненормальным, по крайней мере в то время, когда составлял доклад»¹.

Однако же генерал М.Г. Черняев, на которого, по утверждению современников, Крестовский имел большое влияние, внял доводам своего соратника и издал 13 декабря 1882 года печально знаменитый приказ под № 312, в преамбуле которого было сказано: «Состоящему при мне старшему чиновнику особых поручений подполковнику Крестовскому было предложено мною осмотреть во всех отношениях ташкентскую публичную библиотеку для доклада мне о ее нынешнем состоянии. На основании представленного подполковником Крестовским по сему предмету рапорта², находя, что направление, усвоенное с течением времени этою библиотекою, нимало не соответствует серьезным и полезным целям, какие имелись в виду высшею администрацией Туркестанского края при учреждении сего книгохранилища, тем более, что на его поддержание ежегодно расходуются казною довольно значительные денежные средства, я признал за более полезное:

¹ *Добросмыслов А.И.* Ташкент в прошлом и настоящем. Исторический очерк. Ташкент, 1912. С. 257.

² См.: Рапорт старшего чиновника особых поручений Крестовского Туркестанскому генерал-губернатору // Туркестанские Ведомости. 1882. № 49.

1) Прекратить с 1 января 1893 года дальнейшее существование ташкентской публичной библиотеки как самостоятельного учреждения»¹

В тот же день Черняев издал и приказ № 313, которым была назначена специальная комиссия для ликвидации дел библиотеки под председательством статского советника М.И. Бродовского. Работа этой комиссии продолжалась девять месяцев и закончилась рассортированием книг библиотеки, насчитывавшей в то время 13040 томов.

Большая их часть – около 9200 экземпляров различных изданий – была упакована в ящики для передачи в музей. Однако в связи с тем, что в то время в помещении музея производился ремонт, книги эти временно были переданы на хранение в канцелярию генерал-губернатора края. Почти две с половиной тысячи экземпляров получила в свое распоряжение библиотека Туркестанского военного округа. Остальные книги были распределены между учебными заведениями и госпиталями. После завершения ремонта в декабре 1883 года упакованные в ящики книги были переданы по назначению и, эта коллекция получила название «книгохранилища при ташкентском музее».

Черняевская акция вызвала негативную реакцию в кругах туркестанской интеллигенции – «на глазах у всех совершился беспрецедентный в летописях цивилизованных народов факт. Генерал-губернатор приказал раздать всю библиотеку по казармам и госпиталям!!! Приказание было, конечно, исполнено, и вскоре из дверей богатейшего книгохранилища стали вывозить огромные ворохи книг. Через неделю библиотека опустела! Величайший акт вандализма был совершен, и едва ли его могут искупить военные заслуги Черняева. К счастью, распоряжение Черняева не имело дурных последствий. Назначенный вместо него генерал-губернатором Розенбах тотчас по прибытии в Ташкент приказал вернуть все книги в здание библиотеки. При проверке возвращенных книг не досчитались около ста томов, которые легко было прикупить. С тех пор библиотека с каждым годом увеличивается и в настоящее время составляет гордость и славу Ташкента»².

Своим приказом № 197 от 2 августа 1884 года генерал-губернатор Н.О. Розенбах присвоил книгохранилищу новое, более соответствующее название – «Ташкентская публичная библиотека с находящимся при ней музеем». Тем же приказом были утверждены правила пользования ее фондами, определены обязанности администрации и создан особый наблюдательный комитет. Черная страница в истории крупнейшего книгохранилища Туркестанского края была перевернута...

¹ Туркестанские Ведомости. 1882. № 50.

² Федоров Г.П. Там же. С. 442.

Г.С. Василькова (Даугавпилс, Латвия)

Революция как азартная игра: новелла Б. Житкова «Орлянка»

Исторические события 1905 года в России нашли широкое отражение в литературе советского периода.¹ Но далеко не все произведения, посвященные первой русской революции, попали на страницы учебников по истории литературы. Причины были разные, но чаще – идеологические, как это случилось с романом Бориса Житкова «Виктор Вавич»² и его рассказом (точнее, новеллой) «Орлянка»³.

«Орлянка» была первой попыткой Б.Житкова осмыслить в художественной форме события революции 1905 года. Об этих событиях писатель знал не понаслышке – он был очевидцем и участником «потемкинских» дней в Одессе (Корней Чуковский в очерке «1905, июнь», в частности, упоминал о встрече с Житковым у палатки, где лежал убитый матрос с «Потемкина»)⁴. «Орлянка» увидела свет в 1926 году, вскоре после выхода на широкий экран фильма «Броненосец Потемкин»,⁵ и была, по-видимому, непосредственным откликом на кинематографическую версию одесских событий, представленную С. Эйзенштейном.

«Орлянка» имеет трехчастную композицию. Каждая из частей относительно самостоятельна и – в хронологической последовательности – повествует об одном из событий, происходящих в одесском

¹ Достаточно вспомнить «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, повесть В. Катаева «Белеет парус одинокий», поэмы Б. Пастернака («1905 год» и «Лейтенант Шмидт»), «Старинную повесть» С. Розенфельда, «Грач – птица весенняя» С. Мстиславского и т.п..

² Как известно, публикация полной версии этого романа (Москва: Независимая газета, 1999) стала значимым литературным событием конца XX века.

³ После 1928 года «Орлянка» не переиздавалась, нет ее и в собрании сочинений Житкова.

⁴ «Борис прожил в порту всю жизнь <...>, и теперь у него такой таинственный, многозначительный вид, будто он знает о «Потемкине» что-то такое, чего еще не знает никто <...> он, нахохленный, молчаливый и хмурый, слушает мои слова снисходительно, как взрослые слушают лепет детей. Потом показывает вверх. Я поднимаю глаза. Там, в вышине, на террасе бульвара и дальше <...> выстроились сотни солдат» (Чуковский К. 1905, июнь // Чуковский К. Из воспоминаний. М., 1958. С. 31).

⁵ Премьера фильма, снятого Эйзенштейном к юбилею первой русской революции в 1925 году, для массового зрителя состоялась в Москве 18 января 1926 г.

порту в течение суток: в первой части время действия – «вчера утром», во второй – «ночь», в третьей – «утро» следующего дня. Начинается рассказ с эпизода, хорошо всем знакомого по фильму Эйзенштейна:

«Еще вчера, вчера утром, вывезли матросы убитого товарища и положили его под брезентовым тентом на пункте Нового мола.

Офицер его застрелил.

Сносчики, мастеровые, гаванский люд толпились около брезентового шатра, глухо гудели. А бескровный лик покойника непреклонно отвечал одно и то же: он требовал возмездия.

Старый портовый стражник с медалями под рыжей бородой ровнял народ в очередь.

...Народу все прибывало, и вот торжественная жуть, как тревожный дым, поползла от порта к веселому городу. Все это было вчера, и как месяц, как год прошел до утра»¹.

Перекличка с «Броненосцем Потемкиным» здесь очевидна – и не только на уровне «визуального ряда»: в фильме сцена прощания с убитым матросом сопровождается субтитром «*Мертвый взывает*» [подразумевается – к возмездию], что соответствует в тексте Житкова словам «он требовал возмездия». Однако Житков «цитирует» Эйзенштейна лишь для того, чтобы обозначить предмет полемики, поскольку далее представляет совершенно иную версию «потемкинских» событий.

Действие второй части разворачивается в порту вечером того же дня и ночью:

«Какие-то люди стали разбивать казенный груз с водкой, – они не давали заводским бросать его с пристани в море. Какие-то люди стали зажигать пакгаузы, деревянную эстакаду. Они заперли в складе тех, кто не давал громить и жечь, и сожгли их, живьем сожгли в этом пакгаузе под рев пламени, под пьяное «ура».

Огнем поясом охватила порт горящая эстакада. С треском, с грохотом рвались гигантские дубовые балки.

<...>И за треском пожара люди не слышали треска стрельбы: это из города пехотный полк обстреливал порт. Полк привели из провинции. Молодые безусые солдаты. Ночью на ярком фоне пламени

¹ Здесь и далее «Орлянка» цитируется по изданию: Житков Б. Орлянка. Рассказы. М.; Л.: Госиздат, 1926. С. 20-23.

черная толпа металась по молу. Ее стегали залпами вперекрест. Она выла и редела»¹.

Именно на этом трагическом фоне появляется сам мятежный броненосец (хотя и без названия, что тоже весьма значимо), однако он совершенно лишен героического ореола: «Военный корабль спокойно густым колоколом отбивал склянки. Он считал время и молчал. Его уже не боялись на берегу, не ждала от него помощи метавшаяся в огне толпа. И годы протекали от склянки до склянки».

Драматизм ситуации передает смысловая оппозиция: *молчаливый и спокойный военный корабль – воющая и мечущаяся толпа*. Корабль *спокоен* потому, что он недосыгаем, во-первых, для огня, а во-вторых – для выстрелов. Он живет своей жизнью, по своему времени («склянки»²), отличному от времени людей на берегу (*годы*). Метонимическая замена *команда корабля = корабль* (то есть замена одушевленного неодушевленным) подчеркивает равнодушное отношение людей на броненосце к трагедии, разыгравшейся в порту. И если Эйзенштейн пытался показать единение потемкинцев с одесситами (в фильме на расстрел толпы броненосец отвечает залпом³), то Житков во второй части «Орлянки» демонстрирует вопиющую разъединенность моряков и людей на берегу.

Третья часть новеллы – самая большая по объему. Действие в ней происходит утром следующего дня, когда немногие уцелевшие ночью в огненном аду люди пытаются из порта выбраться в город. Но

¹ Это описание соответствует воспоминаниям К. Чуковского: «...Новым молотом завладели бандиты, которые, очевидно, сбежали сюда с единственной целью – разграбить пакгаузы. <...> из пакгауза появляются пять-шесть человек, с натугой выкатывая бочку вина. <...> Пьяных становится все больше. <...> гавань, которую я только что покинул, горит. Особенно ярко пылают пакгаузы: там нефть, керосин, бензин, всевозможные масла, деревянные ящики, спирт. <...> И в то же время у самого входа в гавань <...> начинает пылать зажженная с двух сторон эстакада <...> эстакада становится сплошной стеною огня. Эта стена преграждает дорогу несчастным, бегущим из загоревшейся гавани. Оказавшись между двух пожаров, они с опасностью для жизни продираются в город сквозь чащу пылающих балок, но город встречает их внезапными выстрелами (Чуковский К. Из воспоминаний. М.,: 1958. С. 39-45). Ср. также описание «потемкинской ночи» в романе В. Жаботинского «Пятеро» и «Старинной повести» С. Розенфельда.

² «Склянка» обозначает на флоте получасовой промежуток времени.

³ Примечательно, что расстрел на приморской лестнице и выстрел с броненосца по городу до сих пор воспринимаются многими как исторические факты, хотя это всего лишь результат художественного вымысла.

выход в город охраняет патруль¹ – солдаты-новобранцы Рядков и Гаркуша и ефрейтор Сорокин, получившие приказ: «Чтоб и птица не пролетела!». Пространство, в котором развиваются события, четко структурировано на вертикальное и горизонтальное: патруль находится на возвышении, «на каменном быке эстакады», с которого хорошо просматриваются сгоревший порт и прибрежная улица: «Востроносый прыщавый ефрейтор Сорокин с высоты быка осматривал пожарище и пустую улицу: безлюдную, с мертвыми воротами». Таким образом патруль занимает высшую точку на пространственной вертикали, поскольку небо в рассказе нигде не упомянуто, и это символично. На пространственной горизонтали *пожарище* и *пустую улицу* разделяют *мертвые ворота*. Определение «мертвые» в контексте ночной трагедии обретает двойной смысл: с одной стороны, это просто ворота, через которые ни одна «живая душа» не проходит; с другой стороны, это граница, отделяющая пространство города (пространство живых) от пространства сгоревшего порта («царства мертвых»).

Восприятие порта как «мертвого» пространства дано с точки зрения патруля: «Рядовой Гаркуша верил, что все сгорели и никто не явится. Хоть и было жутко: а вдруг какая душа спаслась». Заметим, что *вера* в то, «что никто не явится» и страх, что хоть одна «душа спаслась», в контексте дальнейшего повествования обретают двойной смысл, отсылая к христианским представлениям о бессмертии и спасении души (но в сознании Гаркуши и его товарищей они существуют лишь на уровне языковых штампов). Двойственной оказывается и функция патрульных: в реальном плане они охраняют выход через «мертвые ворота» в город, в плане метафизическом – находятся на «пропускном пункте» в мир иной, поскольку в их руках оказывается жизнь людей, чудом уцелевших в ночном пожаре.

Толчок стремительному развитию действия дает появление на выходе из порта «серой фигуры»: «Как травленный таракан, еле полз человек, спотыкался, шатался, чуть не падал, но шел». Новобранцам явно не хочется пускать в ход оружие, автор показывает это посредством несобственно-прямой речи: «Человека плохо было видно. Можно б и не заметить». Однако ефрейтор Сорокин приказывает

¹ В основу этой части также положены реальные события. К. Чуковский писал в своих мемуарах о заставах, охранявших утром выходы из порта в город: «Мордастые, злые, невыспавшиеся дворники стоят, засучив рукава, и поджидают людей, которые чудом спаслись из горящего порта» (Чуковский К. Указ. соч. С. 44-45).

стрелять, а когда солдаты мешкают, стреляет сам, хотя и попадает не сразу.

«– Промазал, – шепотом с обиды сказал Рядков. – Что? – крикнул Сорокин и зло глянул на Рядкова. – Я по движущейся... – и щелкнул затвором, как жизнь захлопнул.

У ребят сердце упало. <...> Сорокин целит, недохнет. Трах! Прохожий споткнулся, зарыл носом. Лег на панель, не дрыгнул».

Пример ефрейтора, стреляющего по человеку как по «движущейся мишени», оказывается заразительным. Перелом в поведении (а значит – и в сознании) новобранцев происходит почти мгновенно. Это подчеркивается дважды повторенным на небольшом текстовом пространстве наречием «вдруг»:

« – Бей! – **вдруг** крикнул ефрейтор остервенело. Как звал на помощь.

Гаркуша зло вскинул винтовку.

Той же дорогой шел человек. Без шапки. Чуть синела рубаха на серой стене. Он тоже шатался, как и прежний. И **вдруг** стал за два шага перед трупом.

Увидал.

Теперь и Рядкову не хотелось пропустить.

Гаркуша выплюнул сигарку, оскалился, зашипел:

- А... таввою мачеху!

Замерла винтовка. Трах! Синяя рубашка метнула вверх рукавами, и навзничь рухнул человек.

Теперь все знали, что уже никого не пропустят мимо этих двух».

Повествование в этой части рассказа строится, в основном, на чередовании изображения внешних движений персонажей и их реплик, что делает его похожим на киносценарий. Сменой «кадров» Житков передает динамику мотивов, побуждающих «ребят», «молодых безусых солдат» стрелять в себе подобных: приказ, самолюбие, «подогреваемое» извне, самоутверждение, желание быть первым, азарт. Однако не приказ, а именно «субъективный фактор» оказывается решающим: и солдаты, и их командир о приказе быстро забывают, убийство превращается для молодых людей в соревнование, в азартную игру «на интерес». Примечательно, что теперь они воспринимают свои жертвы не как живых людей и даже не как «травленных тараканов», а как абстрактные «номера» и – в конечном итоге – как «монеты»:

«И когда выполз **третий**, то Рядков со второго раза положил – проклятый чуть не убежал. Он упал ничком, и ефрейтор сказал:

- Решка!..

<...> **Пятого** бил в очередь Сорокин. Шло полкварты водки. Разметав руки, прохожий лег навзничь.

- Орел! – в один голос крикнули и Гаркуша, и Рядков».

Мотив игры в «орлянку» здесь чрезвычайно важен, это подчеркивается и заглавием рассказа. Как известно, «орлянка» – одна из самых распространенных во всем мире (правда, под разными названиями) азартных игр. «Современный толковый словарь русского языка» дает ей такое определение: «Старая азартная игра в деньги, состоящая в угадывании, какой стороной ляжет подброшенная монета – орлом <...> (гербовым изображением) или решкой (стороной, обратной гербовому изображению)».¹ Заметим, что патрульные фактически изменяют установленные правила игры: они не угадывают, как упадет «монета» (функцию которой выполняет человек-мишень), а сами стараются «уложить» ее вверх лицом («орлом»), что означает выигрыш.

По словам Ю.М. Лотмана, «азартная игра — модель борьбы человека с Неизвестными Факторами»², под которыми подразумеваются случай, рок, судьба. «Орлянка», в которую играют персонажи Житкова, также вводит в повествование мотив судьбы. Однако роль провидения здесь пытается играть патруль – именно он решает вопрос жизни и смерти тех, кто чудом выжил в огне, кого пощадила судьба. В своей жажде индивидуального самоутверждения и в погоне за вполне материальным выигрышем (махорка, пиво, водка) патрульные устанавливают свои «правила игры» и присваивают функции высших сил, поэтому деяния их не могут остаться безнаказанными. Вестником грядущего возмездия становится очередная жертва стрелков: Гаркуша

«...бил в бородатого взлохмаченного человека, который шел будто ничего не видя. Спотыкался об убитых и балансировал руками. Гаркуша переменял патрон и выстрелил третий раз.

¹ Современный толковый словарь русского языка Ефремовой: <http://www.efremova.info/>.

² Ю.М. Лотман в первую очередь имел в виду азартную игру в карты: «Предельная упрощенность правил игры сводила практически к нулю при честной игре самый вопрос картежного искусства. Последнее заменялось Случаем. Это выдвигало вперед философию случайности» (Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Спб.: Искусство, 1994. С. 143). В «орлянке» случай играет не менее существенную роль.

Человек повернулся и пошел. Пошел прямо на солдат. Он поднял вверх руку. Конец ее шатался на каждом шагу. Оттуда широко шла кровь.

Гаркуша выпалил.

Человек шел. Он приближался и рос в глазах солдат».

Заметим, что на этот раз жертва вновь воспринимается патрульными как *человек*, что акцентируется повтором: «*человек* повернулся», «*человек* шел». Рассказ завершается констатацией смятения и страха, внезапно охватившего солдат при виде приближающейся к ним фигуры: «Все трое приложились вдруг быстро. Руки дрогнули. Они выстрелили разом залпом. А он шел. Они отбежали от края и все трое легли наземь, на середине быка, где их нельзя было видеть снизу».

Финал «Орлянки» может быть истолкован с позиций сугубо реалистических: идущий человек остается невредимым сначала из-за промахов Гаркуши, который «злился и мазал», а затем из-за страха, который овладел всеми стрелками («руки дрогнули»). Но само движение человека-«мишени» навстречу выстрелам предстает как ирреальное: «Он приближался и рос в глазах солдат. Он смотрел прямо на солдат и все шел...». К тому же страх трех вооруженных солдат перед одним безоружным раненым человеком нельзя объяснить рациональными причинами, это страх перед мистической, непознаваемой силой, страх возмездия за содеянное.

Очевидно, что центр тяжести в «Орлянке» перенесен с описания исторических событий как таковых в сферу проблем нравственных, метафизических. Одна из них – ответственность личности за свои поступки не только перед конкретными людьми, но и перед высшим судом – будь то суд Божий или суд собственной совести. Патрульные от начала и до самого конца высший суд игнорируют: в страхе перед необъяснимым, чудесным бессмертием приближающегося человека они прячутся там, «где их нельзя было видеть **снизу**». Возможность взгляда «сверху» в их сознании попросту отсутствует. Но этот взгляд присутствует в авторском повествовании, в авторской точке зрения. Эта точка зрения конструируется всеми элементами художественного мира, прежде всего – средствами композиции.

Три части новеллы объединены не только «горизонтальными» связями, образующимися за счет единого пространства и хронологической последовательности событий; они образуют единство, построенное по кинематографическому принципу, то есть посредством «вертикальных» связей, возникающих в тексте благодаря повторам

деталей и мотивов. Как известно, в кино повторяющаяся деталь является сигналом для смысловой соотнесенности как двух смежных кадров¹, так и более крупных сегментов (иногда далеко отстоящих друг от друга). Магистральным, повторяющимся в каждой из частей «Орлянки» мотивом является *дым*: 1) «торжественная жуть, как тревожный *дым*, поползла от порта к веселому городу»; 2) «Горели постройки, и плотным удушливым *дымом* потянуло от штабелей угля»; «мертвый штиль, не уносил *дыма*, и он стоял над портом обезумевшим и возмущенным духом»; 3) «*дым* еще шел от угля и складов»; «они... выползали откуда-то из *дыму*».

Метафорический *дым* первой части является предвестником реального огня и *дыма* во второй. Но при этом, материализуясь, *дым* приобретает и символические коннотации, становясь «обезумевшим и возмущенным духом». В третьей части *дым* окончательно «материализуется», «дух» превращается в запах: «Пахло гарью, и ноздри разбирали среди чада этот особенный запах горелого мяса». Посредством сквозного мотива «дым» между частями новеллы устанавливается причинно-следственная связь: атмосфера «торжественной жути», охватившая «веселый город» с приходом в порт военного корабля, трансформируется в «обезумевший и возмущенный дух», а затем в «запах горелого мяса», придавая повествованию жуткие, почти апокалипсические черты.

Кроме того, все три части соотносятся друг с другом посредством общего мотива – насильственной смерти (убийства). Важную роль в описании жертв убийства играет такая деталь, как *лицо*, при этом акцентируется *положение лица в пространстве*. Это заметно уже в первой части: убитый офицером матрос обозначен лишь одной деталью – «бескровным *лицом*»², то есть лежит он, как и следует покойнику, лицом вверх. В центральной части убийство носит массовый, подчеркнута «обезличенный» характер: убийцы – «какие-то люди», «пехотный полк», их жертвы – «заводские», «те, кто не давал громить и жечь», «толпа». В третьей части убийцы названы по фами-

¹ «Для того, чтобы разные кадры могли быть соединены в осмысленную цепочку, у них должен быть общий элемент какого-либо уровня: это может быть одно и то же изображение другим планом или два различных изображения с общим модусом» (Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. С. 84).

² Слово «лик», отсылая к христианской иконописной традиции, является, на наш взгляд, сигналом особой, сакральной семантики *лица* в художественном мире новеллы.

лиям¹ и наделены индивидуальными чертами *лица*, а их жертвы безымянны и отличаются друг от друга лишь тем, падают они вверх или вниз *лицом*, что соответствует «орлу» или «решке» на монете. Лишь последняя из «живых мишеней» наделена такими индивидуальными приметам, как борода, «взлохмаченность». Упоминание о «бороте» в соответствии с «монтажным» принципом отсылает к первой части, к упоминанию о «рыжей бороде» стражника, который «ровнял народ в очередь». В третьей части патрульные *в очередь* расстреливают людей, выходящих из порта.

Таким образом, благодаря общим мотивам, сходству деталей, их положений в пространстве и словесным повторам происходит, говоря словами Ю.М. Лотмана, «резкое семантическое сближение» первой и третьей частей «Орлянки». Смысл этого сближения, на наш взгляд, в том, что сутью событий, изображенных в первой и третьей частях новеллы, оказывается азартная игра. В потемкинской истории роль «монеты», подброшенной, а вернее, *положенной «орлом» вверх* в расчете на выигрыш, отводилась убитому матросу. А когда расчет не оправдался, экипаж броненосца попытался «выйти из игры», им же затеянной. Но в стихию игры уже были втянуты тысячи людей, многие из которых расплатились за проигрыш «Потемкина» своей жизнью.

По сути дела рассказ Житкова – о непредсказуемости последствий подобного рода политических игр. Команда броненосца «Потемкин», вызвав в людях стремление к возмездию за смерть своего товарища (то есть к восстановлению справедливости), пробудила к жизни не только благородные чувства, но и стихийный, неуправляемый всплеск эмоций, анархический протест, «погромный синдром». В центральной части «Орлянки» господствует стихия огня, в которой живьем сгорают сотни людей и под прикрытием которой организовано расстреливание тысячную толпу. Таким образом, авантюра потемкинцев получает дополнительную коннотацию – «игра с огнем».

Наблюдения над структурой и семантикой новеллы «Орлянка» позволяют высказать предположение, что в ней Б. Житков не только представил иную версию «потемкинских» событий 1905 г. в Одессе, но и заявил свой взгляд на революцию как на катастрофический, непредсказуемый процесс, в котором, как и в азартной игре, решающая

¹ Следует отметить, что фамилии солдат «говорящие»: «Рядков» – один из ряда, ничем не выдающийся; «птичь» фамилии «Сорокин» и «Гаркуша» (по-украински, «ворона») обретают смысл в контексте приказа, отданного начальством: «Чтоб и птица не пролетела!». Тем самым подчеркивается, что патрульные стреляют в таких же, как они сами, в *своих*.

роль принадлежит случаю. Человек в своем стремлении к революционному изменению мира может пытаться навязать истории свои правила игры, но рано или поздно он оказывается перед лицом «Непредсказуемых Факторов» и сам становится фишкой в этой игре. Не случайно в финале новеллы, спасаясь от возмездия, патрульные ложатся на землю, то есть *лицом* вниз, что соответствует «решке» – проигрышу. Трагическая судьба мятежного броненосца остается за пределами сюжета новеллы, но она предопределена всей логикой повествования, поскольку мотив возмездия начинает и завершает новеллу, образуя смысловое «кольцо».

III. Воссоздание сюжетов: трансформации прошлого

У.С. Кузнецова (Череповец)

**Марья Каспаровна Рейхель как представительница
«замечательного десятилетия» (на материале «Отрывков
из воспоминаний о А.И. Герцене» М.К. Рейхель)**

Представление о человеке как культурном типе, воплощающем в себе характерные черты и дух времени, традиционно связывается с личностью мужчины, однако олицетворением эпохи способны стать и женщины. К таковым, в частности, можно отнести героинь автобиографических произведений. Подобный персонаж возникает в мемуарах М.К. Рейхель, в девичестве Эрн, ставшей известной как доверенное лицо А.И. Герцена. К созданию своих воспоминаний Рейхель приступила достаточно поздно – в конце XIX столетия. Вместе с тем в культурном сознании эпохи её имя связано с сороковыми годами, благодаря характеристике П.В. Анненкова получившим название «замечательное десятилетие». Именно тогда сформировалось мировоззрение Рейхель как представительницы особого типа женщины, возникшего в этот период, – женщины, близкой к интеллектуальной элите эпохи.

Воспоминания Рейхель условно можно разделить на несколько частей. Первая из них посвящена истории взросления автобиографической героини, при изложении которой писательница будто бы обращается к сюжету, традиционному для романа воспитания. Мемуаристка изображает наиболее яркие моменты своей жизни, оказавшиеся этапами её становления. Многочисленные эпизоды, повествующие о процессе формирования характера Рейхель, связываются в единое целое архетипическим мотивом русской литературы – мотивом дороги, который приобретает сюжетобразующее значение. Сначала писательница рассказывает о том, как после смерти отца её семья переехала в Тобольск, затем – как они с матерью отправились в Вятку и уже после, по совету А.И. Герцена, – в Москву. Кроме того, в условно выделенной нами первой части мемуаров образ дороги приобретает символическое значение, олицетворяя процесс развития героини. Во второй же части, в жанровом отношении более всего напоминающей путевые заметки, дорога становится сюжетно-композиционным центром, не утрачивая, однако, и метафорического смысла, в котором воплощена вечная тема поиска человеком своего места в жизни.

В тексте мемуаров Рейхель регулярно прибегает к прямой форме саморепрезентации. Так, писательница очень подробно описывает, как происходил процесс её обучения, давая развернутую характеристику полученному в детстве образованию. Мемуаристка неоднократно подчеркивает, что очень рано начала учиться: «Помню, что лет шести я уже могла бегло читать»¹, «я рано начала учиться <...> у моего брата» (С. 7) и т.д. Без сомнения, решающее значение для становления мировоззрения Рейхель, как автобиографической героини, имели её наблюдения за ссыльными в Тобольске, где прошло все детство мемуаристки, в начале 1830-х годов. Рейхель была свидетельницей того, как в доме её матери собирались сосланные по политическим мотивам «несчастные» (именно так, по свидетельству мемуаристки, в Сибири называли ссыльных). Очевидно, автобиографическая героиня в силу своего возраста еще не могла вполне оценить и смысл разговоров, которые велись вечерами в её доме, и жестокость сцен, которые разворачивались на её глазах, но уже тогда, по словам Рейхель, в ней «рождался какой-то смутный протест» (С. 9). «Прибавлю к этому, – пишет она, – что я видела каждую неделю партию ссыльных, которых вели мимо нашего дома, гремящих цепями, и всякий раз чувство жалости к этим несчастным пробуждалось в моем детском сердце» (С. 9). Рейхель рисует узнаваемые картины русского быта, делая акцент, однако, на собственном психологическом состоянии. Через описание собственных переживаний мемуаристка воссоздает и приметы крепостного права: она дает им оценку, одновременно демонстрируя свою солидарность с представителями либерально настроенной интеллигенции. «Не знаю, чьему влиянию я обязана, что участь угнетенных меня трогала, – пишет мемуаристка, – и, несмотря на окружающую меня жестокость, с которой обращались с крепостными, я не могла с нею мириться» (С. 9). Подобное внимание к проблемам, выходящим за пределы личного пространства, противоречит традиционному представлению о том, что в воспоминаниях женщин «ударение сохранялось на личных делах – не на профессиональных, философских или исторических событиях, о которых более часто писали мужчины»². В воспоминаниях мемуаристки, напротив, нередко возникают

¹ *Рейхель М.К.* Отрывки из воспоминаний М.К. Рейхель и письма к ней А.И. Герцена. М.: Л.Э. Бухгейм, 1909. С. 6. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

² Охотникова С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики. [Электронная версия] http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovanija_v_literature.htm.

размышления по поводу общественно-политических вопросов. Особого внимания в этом смысле заслуживают своего рода вставные конструкции – разнообразные справки, документальные зарисовки. Привлекая их, мемуаристка использует «чужое слово», усваивая которое, употребляя в качестве «своего», выражает и собственную гражданскую позицию.

В рамках рассказа о детстве Рейхель затрагивает проблему традиционно женской модели воспитания, похожей на ту, что описывал в своей программной статье, посвященной «Евгению Онегину», В.Г. Белинский. Рейхель достаточно подробно описывает, как мать обучала её правилам патриархального поведения, прививала любовь к специфически женским занятиям. Однако значительно больше мемуаристку волнует иное – мотивы, по которым девочкам с особой тщательностью прививались именно эти знания. «Что касается до шитья и вязанья, – пишет Рейхель, – то тут мать моя требовала прилежания и аккуратности. “Та-ли-то невеста, что кривыя-то заплаты платит”, – повторяла она, когда я неаккуратно чинила, и отрывала пришитое, с приказанием переделать все снова» (С. 6).

Авторское отступление, следующее за рассказом о материнской строгости в вопросах воспитания, с одной стороны, воскрешает атмосферу времени, когда, говоря словами В.Г. Белинского, девушка не воспринималась как человек, но была «не что другое, как невеста», но, с другой, – демонстрирует и мнение самой Рейхель по этому вопросу, явно созвучное позиции знаменитого критика. «Тут же кстати заметить, – отмечает мемуаристка, – что всякая взрослая девица, еще и не имея жениха, называлась невестою. И маленьких девочек награждали или, лучше сказать, дразнили женихами» (С. 6). Рейхель не высказывает явно своего неприятия такого отношения к женщине, но всей логикой повествования она опровергает патриархальный тезис о супружестве как главном и почти единственном её предназначении. В рассказе мемуаристки, таким образом, обнаруживается своего рода двойственность образа автобиографической героини, в которой подчеркиваются, с одной стороны, особые приметы патриархального воспитания, а, с другой, – духовно-интеллектуальное развитие.

Стратегия создания образа автобиографической героини как противоречивого, неоднозначного женского «Я» получает свое развитие при рассказе Рейхель, пожалуй, о самом важном этапе своего взросления – наивысшей ступени её воспитания, итогом которого становится «включение» в число адептов знаменитого московского кружка Герцена 1840-ых годов. Сам же Герцен в интерпретации Рей-

хель выступает как наставник, учитель жизни, способствующий духовному развитию героини; а встреча с ним в Вятке трактуется как этапное событие её жизни.

Рассказ о своем пребывании в Москве Рейхель начинает с обстоятельной характеристики дома и семьи отца А.И. Герцена, в которой она жила. Чрезвычайно привлекает мемуаристку Луиза Ивановна – мать писателя. При создании её образа она подчеркивает лишь те качества, которые соответствуют безупречной модели женственности. Мемуаристка постоянно возвращается к характеристике Луизы Ивановны как покорной, беззаветно следующей идеалу христианского смирения жены, а также самоотверженной, готовой на любые жертвы и лишения матери. История жизни этой героини помогает мемуаристке осознать её собственные представления о том, какой должна быть современная женщина. При этом мнение Рейхель относительно положения в семье Луизы Ивановны оказывается неоднозначным. Так, самоотверженное исполнение материнских обязанностей получает самую высокую оценку Рейхель и впоследствии становится эталонным для неё самой. Мемуаристка не оставила сколько-нибудь полного описания собственной семейной жизни, в частности, отношений с детьми, но зато во всех подробностях рассказала о том, какую роль она сыграла в судьбе сына Герцена, Коли, для которого стала не просто гувернанткой, но второй матерью. «Он как будто чувствовал мою особенную к нему привязанность, – пишет Рейхель, – еще лежа у груди кормилицы, он бросал её, когда я входила, и тянулся ко мне ручонками. <...> С тех пор он отдан был в мои руки, спал в моей комнате и, насколько я его любила, он на свой детский манер доказывал мне свою привязанность. Я им жила, им наслаждалась» (С. 30). Тотальная же покорность мужу Луизы Ивановны, отсутствие личного пространства, напротив, вызывает протест Рейхель. Не случайно рассказ мемуаристки о матери Герцена неоднократно прерывается описанием эпизодов, в которых она нарушала все установленные Иваном Алексеевичем правила поведения и в тайне от него посещала знаменитые дружеские вечера с участием Герцена и его окружения. «Выпроситься у Ивана Алексеевича было невозможно, – пишет Рейхель, – и приходилось прибегать к хитрости. Я просила позволения раньше лечь спать вследствие головной боли, он отпускал меня и желал, чтобы к утру я была здорова. Санки уже стояли у подъезда, и мы отправлялись в холодную зимнюю ночь. <...> Часам к двенадцати мы уезжали, но мне предстояло еще затруднение прокрасться в мою комнату; нужно было проходить возле спальни Ивана Алексеевича, и я, за-

таив дыхание и сняв башмаки, кралась потихоньку и при малейшем скрипе обмирала от страха» (С. 59).

В изображении Рейхель общение с членами московского кружка Герцена имело решающее значение для ее духовно-интеллектуального развития. «Несмотря на много хороших, счастливых дней, – пишет она, – прожитых мною позднее, то прошлое, озарившее духовным светом мою молодость, для меня драгоценно. Я уже не помню подробностей из того времени; я никогда не вела журнала, но влияние тех людей дало иное направление всей моей жизни, моим взглядам – оно вошло в кровь и в плоть» (С. 32). Дружеские отношения с представителями передовой части русской интеллигенции 1840-ых годов, по замечанию мемуаристки, способствовали тому, что постепенно ей удалось переосмыслить существовавшие патриархальные представления о положении женщины. Большая заслуга в этом принадлежала Герцену. По мнению Рейхель, его чрезвычайно занимала мысль о пустоте и бесполезности существовавшей в России системе женского воспитания и образования. Более того, как отмечает мемуаристка, его попытки, порой довольно странные, посвятить входивших в дружеский кружок женщин в сферу самых разных знаний, вызывали неоднозначное отношение даже его товарищей, многие из которых не разделяли точки зрения Герцена. «Герцен слушал тогда в университете анатомию и многое рассказывал нам из слышанного; – пишет Рейхель, – <...> Раз как-то он нам читал, не помню теперь, из какой-то, вероятно, анатомической книги, об горле; из этого я помню только два латинских слова: *larynx* и *farinx*. Это очень возмущало Кетчера, он не считал этих знаний нужными для женщин, тогда, как Герцен всегда стоял за всестороннее женское образование» (С. 31).

Несмотря на множество разногласий по целому ряду вопросов, дружеское собрание Рейхель изображает как братство, товарищество людей, объединенных уникальным типом мировосприятия, который характеризовался предельной сосредоточенностью на внутренней жизни и интеллектуальной деятельности. Подчеркивая самобытность, оппозиционность окружения Герцена по отношению ко всему «старому» и «чужому», Рейхель отмечает, что постепенно она становилась частью этой среды. «То время было для меня откровением, и я считаю его самым благотворным в моей жизни, – пишет она. – Какая другая атмосфера была вблизи Герценов, нежели у нас в большом доме (*доме Ивана Алексеевича. – У.К.*), особенно когда я могла присутствовать и слушать разговоры и споры друзей Герцена, где столько

было высокого, поднимающего, где мало-помалу расширялся мой горизонт» (С. 32).

Это заявление мемуаристки символично. Именно со вступлением в дружеский кружок для нее начинается время перемещения из пространства ограниченного – в широкое и культурно значимое. Так, после нескольких лет пребывания в Москве в 1847 году Рейхель отправляется вместе с семьей Герцена в Европу. Первоначально она не связывала свои планы пребывания за границей с окончательным разрывом с родиной, а потому воспринимала свой отъезд как путешествие, описанию которого и посвятила значительную часть своих мемуаров. Отступив от относительно логичного и строгого развития сюжета, Рейхель создала мозаичную картину, составленную из заграничных впечатлений от памятников архитектуры, шедевров живописи, оперных спектаклей и других произведений искусства. Столь чуткое восприятие ценностей европейской культуры, демонстрируемое мемуаристкой на страницах воспоминаний, несомненно, можно считать одним из показателей её духовного развития. Интенсивная внутренняя жизнь, глубокое понимание искусства, более того, особое пристрастие к занятиям музыкой, о чем неоднократно пишет мемуаристка, отчасти включает Рейхель в западнический кружок Герцена, представители которого, будучи романтиками по мировосприятию, большое значение придавали эстетизации повседневной жизни и, в соответствии с требованиями романтизма, большое внимание уделяли искусству как идеальной сфере.

Духовная близость Рейхель с членами дружеского собрания и, в частности, с Герценом проявилась и в том, что первоначально восторженное отношение мемуаристки к Европе, которая ассоциировалась у неё не иначе, как с раем, очень скоро сменило разочарование. Бесспорно, во многом это произошло под влиянием Герцена, изменившего после поражения французской революции свое отношение к Западу. «Это были страшные дни, – пишет Рейхель, также ставшая свидетельницей европейской трагедии, – дни мучительных ощущений при сознании, что тут рядом льется кровь, что гибнут надежды, а грубое насилие торжествует. Франция шла навстречу тяжелым испытаниям, временному падению, благодаря близорукости своих защитников» (С. 61). По этому замечанию мемуаристки невозможно судить, насколько высказанные ею взгляды самостоятельны или являются повторением слышанных разговоров. Важно, что Рейхель не ссылается на чьи-то слова, а представляет все как собственную точку зрения, выражая симпатию идеям Герцена. О том, что позиция Рейхель во

многим не только дань дружеским отношениям, но и собственный осознанный выбор, безусловно, свидетельствует её активное участие в жизни и деятельности Герцена, который в самые трудные годы своего существования находил её поддержку. «Мне писал Герцен часто, – отмечает мемуаристка, – у него была потребность высказаться без стеснения. <...> Я не боюсь признать, что моя преданная дружба к нему была нужна и ему» (С. 74). Так, М.К. Рейхель помогала Вольной русской типографии. Не вызывавшая подозрений у полиции, долгое время она была посредником между Герценом и его московскими корреспондентами, за что тот в шутку называл её «начальником Вольного русского слова». «Наши сообщения были довольно частые, – пишет Рейхель, – я все-таки была тонкой ниточкой между ним и Москвою. Он не мог переписываться с друзьями, как изгнанник; по той же причине, конечно, невольной, молчали и они» (С. 78).

Итак, строя воспоминания как собственное последовательное жизнеописание, Рейхель создает образ автобиографической героини как становящегося женского «Я», которое находится на границах между двух моделей женственности – классической, для которой безусловными являются семейные ценности, и «новой», тяготеющей к эмансипации. Такая сосредоточенность мемуаристки на изображении процесса собственного духовного развития позволяет ей воссоздать в воспоминаниях внутренний облик героини, олицетворяющей уникальной тип женской личности, появлением которого была ознаменована эпоха 1840-х годов.

А.В. Кошелев (Великий Новгород)

Секретный рапорт новгородского полицмейстера М.И. Ланге о русской периодической печати 1860-х гг.

П.А. Валуев, в 1861-1868 гг. – министр внутренних дел, в 1888 году в «Русской Старине» опубликовал небольшие воспоминания, в заглавии которых вынесена значимая дата: «8 сентября 1862 года. Из воспоминаний современника»¹. Здесь имеется в виду праздник тысячелетия Российского государства, прошедший в Новгороде. В указанный день был открыт известный памятник работы М.О. Микешина, который и сейчас стоит в центре новгородского Кремля.

«Мы живем быстро в наш век и забываем пережитое еще быстрее, чем переживаем, – признавался Валуев в своих воспоминаниях. – Впрочем, время непрерывно уносит и тех, <кого> могли бы не забывать. Четверть столетия минуло с того дня, когда совершилось событие, о котором я вспоминаю. Много ли из числа его участников или свидетелей теперь остается в живых? Почила царственная чета, своим присутствием возвысившая блеск и значение торжественных обрядов. Еще ранее почил царский первенец (великий князь Николай Александрович, умерший в 1866 г. – *А.К.*), бывший на параде в строю войск. Отошли в другой мир почти все сановные лица, тогда сопровождавшие Их Величества, и тысячи из тысяч людей всех состояний и званий, в те дни собравшихся в Новгороде. Но память об этих днях между живыми еще не всеми утрачена»². Двадцать пять лет, срок, когда старшее поколение уступает место следующему за ним, оказался для Валуева рубежом, после которого можно писать и публиковать свои записки.

Осознав себя в числе этих немногих, Валуев пишет свои воспоминания не от лица высокопоставленного чиновника, а под маской обывателя, который далек от многих насущных проблем 1860-х годов.

Александр II и огромная делегация добирались из Петербурга до Новгорода так: из столицы они по железной дороге доехали до стан-

¹ Русская Старина. 1888. Т. LVII. Январь. С. 1-16 (с подписью В***). Имя автора раскрыто в издании: История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях. Т. 3. Ч. 1. 1857-1894. М., 1979. С. 15.

² Валуев П.А. Указ. соч. С. 1.

ции Колпино, оттуда переехали на Соснинскую пристань и продолжили свой путь на двух пароходах. Мемуарист скрупулезно (с указанием точного времени отъезда из Петербурга, прибытием в Колпино, отправлением пароходов с пристани) описывает эту дорогу. Путь по Волхову был обставлен со всей торжественностью: по берегам реки, на пути следования пароходов, выстраивались толпы ликующего народа, устраивались крестные ходы. Атмосфера всеобщего праздника, которую пытался передать Валуев, подчеркивалась особым чувством: «Казалось, что благословение Божие нисходило, при звуках того пения (т.е. церковного – *А.К.*) на Государя и на его путь и на то державное намерение, с каким путь им был предпринят»¹. Очевидно, что мемуарист находился на корабле вместе с императором и вместе с ним пережил этот восторг.

Однако спустя несколько строк мемуарист описал ликование и нетерпение жителей Новгорода, ожидающих приезд императора. «У пристани и в городском саду столпились еще более густые массы народа. Была торжественная минута. Со всех сторон слышалось: царь едет! царь едет! и эти возгласы звучали необыкновенным умилением. Звон продолжался с лишком четверть часа, прежде чем мы ясно могли увидеть приближающиеся пароходы. <...> До сих пор живо припоминаю сцену прибытия Их Величеств в ее разнообразных, смешанных, быстро изменявшихся, в частности как бы неуловимых очертаниях, и припоминаю тем живее, что даже и в тот день впечатление не могло быть отчетливым, определительным в частности, или на части раздробленным, но было чем-то сложным, совокупным, сильным и непродолжительным»². Очевидно, что здесь рассказчик – в числе встречающих делегацию, причем, находясь в толпе, ничем не отделяет себя от торжествующих новгородцев (не случайно он и говорит не себе собственно, а о *нас*).

Фигура условного автора позволила Валуеву показать во многом идиллическую картину взаимопонимания монарха и поданных в разгар реформ. «Никто из бывших в те дни в Новгороде, – отметил мемуарист, – не забудет всеобщего глубокого впечатления, произведенного милостивым радушием и неизменною приветливостью их величеств. Государь и императрица явно были довольны оказываемыми им со всех сторон искреннейшими чувствами верноподданнической любви и преданности, и довольны тем, что с своей стороны они могли дать видеть, что они довольны. Вторая половина 1862 года, вообще,

¹ Там же. С. 3.

² Там же. С. 3-4.

была одною из наиболее благоприятных эпох царствования императора Александра II-го»¹.

Составляя позднейший очерк, Валуев обращался к прессе, современной празднику. В тексте автор сделал единственное указание такого рода – на газету Министерства внутренних дел «Северная почта»; в сентябрьских ее номерах публиковались анонимные «Письма из Новгорода». Имеет смысл привести отрывок из одного письма, которое, кажется, не привлекало внимания исследователей. «Что сказать о Новгороде? – задается вопросом журналист. – Это маленький городок, с 17 000 жителей и 52 церквями. По уверениям местных жителей, некоторые церкви так бедны, что многие из них не имеют священников. В настоящее время Новгород весьма чист и опрятен. Все лето его красили, мели, чистили и мыли ради предстоящего торжества. Мостовые довольно исправны, а тротуары в некоторых местах весьма хороши и вымощены известковым плитником. Жизнь в Новгороде, вообще говоря, столь же дорога, как и в Петербурге. Фунт говядины 10-12 копеек, в обыкновенное время, цыпленок живой 20 копеек; две комнатки в год стоят 120 рублей и пр. До сооружения московской железной дороги Новгород был на перепутье по шоссейному тракту. Поэтому-то в нем и теперь много постоялых дворов, но все они пусты. Нас весьма озадачило то обстоятельство, что в Новгороде нет садов. Все обыватели строили небольшие дома и старались иметь громадный двор, постоялый, для приезжих. В Новгороде есть театр деревянный, с сильным сквозным ветром, но с очень порядочной труппой артистов. <...> Одно из прекраснейших зданий, по красоте архитектуры и по внутренней отделке, несомненно, дворянское собрание (сейчас – здание картинной галереи Новгородского музея-заповедника, расположенное на Софийской площади – *А.К.*).

Из гостиниц особенно славится гостиница Соловьева. Вечером мы там пили чай и за порцию взяли с нас 75 коп.² Эта гостиница поразила нас своей опрятностью и даже некоторым изяществом в серви-

¹ Там же. С. 13.

² Непомерно высокие цены в Новгороде в дни праздника отмечали многие приезжие в праздничные дни. М.В. Толстой отметил в своих воспоминаниях: «В 1860 году я платил за комнату 1 руб. сер.<ебром>, а за обед 75 коп. В 1862 году та же комната стоила 3 рубля, а обед 4 рубля. На вопрос мой о причине такой дороговизны буфетчик отвечал: «Помилуйте, ведь теперь тысячелетие; до другого, пожалуй, не доживешь!»» (Русский архив. 1862. № 4. С. 526).

ровке. В ней остановились многие лица, принадлежащие к свите Его Императорского Величества»¹.

Петербургский корреспондент нашел немного теплых слов для Новгорода, который, несмотря на всю подготовку к празднику, оставил у него впечатление запущенности. Согласно его замечанию, Новгород как будто перестал развиваться после открытия Николаевской железной дороги, соединявшей две столицы. Она была открыта еще в 1851 году, т.е. более чем за десять лет до празднования и, как известно, прошла мимо Новгорода, в отличие от шоссейной дороги, которая ранее была основной магистралью, соединявшей Петербург и Москву. Если ранее местные жители могли получать доходы с проезжих (Новгород был местом первого ночлега для путешественников из Петербурга), то железная дорога лишила их ощутимого дохода. В результате Новгород, с обилием заброшенных постоялых дворов, создал в корреспонденте ощущение неуютной пустоты.

Указанный номер «Северной почты», вне всякого сомнения, не единственный источник, который использовал Валуев при написании своих воспоминаний. В них, например, точно приведены слова приветствия новгородского предводителя дворянства Н.Е. Мышецкого, обращенные к Александру II сразу после приезда царя («Государь, <...> новгородское дворянство осмеливается выразить своему монарху те неизменные чувства горячей любви и преданности, которыми оно всегда гордилось и гордиться будет»). И – ответ Александра II: «Да будет знаменательный этот день новым залогом неразрывной связи всех сословий земли русской с правительством, с единою целью счастья и благоденствия дорогого нашего отечества»². Здесь Валуев воспользовался одной из публикаций этого диалога, состоявшейся в периодическом издании 1862 года. В воспоминаниях Валуев дословно приводит и поздравительное письмо предводителей дворянства Новгородской губернии, обращенное к Александру II³. Эти особенности говорят о тщательности, с которой автор работал над очерком: для освежения памяти он перечитал не одну подшивку газет за сентябрь 1862 года.

При сопоставлении же этих поздних воспоминаний с записями из дневника Валуева, современного событиям, картина получится не такой безоблачной. В нем он, между прочим, посетовал на корыстное новгородское чиновничество: «Императрица с сожалением говорила о

¹ Письма из Новгорода. Письмо I // Северная почта. 1862. № 197. От 11 сентября.

² Валуев П.А. Указ. соч. С. 6.

³ См.: там же. С. 14.

неудовольствиях, возбужденных в новгородском дворянском мире тем, что по представлению губернатора губернскому предводителю дан только орден св. Анны II степени, а уездным предводителям ничего не дано. Я уже прежде этим озабочивался. Кажется, можно будет поправить *post festum*»¹.

* * *

Одним из недовольных новгородских чиновников, обойденных наградой, оказался новгородский полицмейстер, майор Михаил Иванович Ланге. Наше сообщение посвящено одному документу, написанному им за три неполных месяца до торжества, 19 июня 1862 года. Это – секретный рапорт Ланге, адресованный полковнику Александру Андреевичу Буцковскому, который в 1862 году был штаб-офицером корпуса жандармов Новгородской губернии. Рапорт сохранился в копии, отосланной вместе с сопроводительным письмом к новгородскому губернатору В.Я. Скарятину 24 июля 1862 года².

Новгород был выбран местом торжественных мероприятий за пять лет до 1862 года. Еще 27 марта 1857 года С.С. Ланской (в то время – министр внутренних дел) обратился в Комитет министров с предложением воздвигнуть в Новгороде памятник Рюрику, основателю государства. Это предложение было поддержано, но с существенной оговоркой: увековечить не только память первого князя, но и тысячелетнюю историю России. Уже 12 июня этого года был распространен «Циркуляр начальника Новгородской губернии о том, что Его Императорскому Величеству угодно было разрешить открыть повсеместную подписку по империи для сбора добровольных пожертвований на сооружение памятника»³. Позднее, 23 апреля 1859 года был

¹ Дневник П.А. Валуева, министра внутренних дел. В 2-х т. Т. 1. 1861-1864. М., 1961. С. 190. После праздника – *лат.*

² См.: Государственный исторический архив Новгородской области (ГИАНО). Ф. 138. Ед. хр. 2250. Л. 252-255 об. Далее цитаты из рапорта, а также сопроводительного письма к В.Я. Скарятину приводятся нами по архивному источнику. Месячная отсрочка между отсылкой рапорта Буцковскому (19 июня) и Скарятину (24 июля) объясняется, по всей видимости, тем, что с мая-месяца этого года, после отставки губернатора Филипповича, губернией временно руководил вице-губернатор Э.В. Лерхе. Новый же начальник прибыл только 14 июля этого года (см.: Тысячелетие России 862-1862 г. в Новгороде. Составил сибиряк Василий Колохматов. Новгород, 1863. С. 6). Следовательно, послать рапорт на рассмотрение губернатора в середине июня полицмейстер не мог по объективным причинам: такового в Новгороде в это время не было.

³ Отдел письменных источников Новгородского государственного объединенного музея-заповедника (ОПИ НГОМЗ). КП – 25974.

объявлен конкурс проектов памятника, победителем которого и оказался Микешин¹.

Существенное изменение в идее памятника (и всего торжества) наложило особый отпечаток на восприятие места, где он должен быть установлен. Если Новгород был интересен исключительно своей историей, то с 1859 года в печати все чаще стали проникать материалы об историческом пути Новгорода, которые заканчивались описанием неприглядных современных картин жизни небольшого губернского города.

Ланге в своем рапорте охарактеризовал «новгородский текст» 1859 года, т.е. трехлетней давности, и коснулся главным образом стихотворений о новгородских чиновниках. Перед нами особая оценка литературы о Новгороде, исходящая от местного жителя; предстоящий юбилей, когда в Новгороде соберутся многие высшие лица империи, во главе с императором, только усиливал в нем законное чувство сообщить объективную картину.

Такое понимание документа окажется, однако, однобоким. Если Ланге хотел представить объективную картину новгородской действительности, то почему он адресовал свой рапорт не в столичное ведомство, а новгородскому же жандарму (а позднее – недавно назначенному губернатору)? И почему предпочел написать именно *секретный*, т.е. адресованный лишь двум людям, рапорт?

Итак, в начале он заявил о намерении охарактеризовать целое направление в литературе огромной страны. «Нет сомнения, что обличительная литература способствует правильному развитию общественной жизни, стараясь выказать наружу предосудительные и несообразные с понятиями о чести, совести, справедливости и благонамеренности проявления человеческой деятельности. Право вразумления и обличения должно принадлежать исключительно тому, кого общественное мнение поставило на высшую степень уважения, чей авторитет не был еще помрачен действиями, могущими навести хотя тень сомнения на нравственные его достоинства. Кажется, что при этих условиях редакторы периодических изданий не могли бы затрудниться в удачном выборе благонамеренных корреспондентов в провинциях». Отметив полезность «обличительного направления», которое способствует правильному развитию общественной жизни, Ланге тут же подверг его сомнению, поставив вопрос о «праве вразумления». Он не развил мысль об авторитетных людях, которые должны указы-

¹ См. подробнее: Антощенко А. Монументы подвигу Рюрика. Конкурс проектов памятника тысячелетию России // Родина. 2006. №7. С. 56-60.

вать на перегибы в нравах общества, но подробно остановился на характеристике тех, которые выбраны редакторами столичных изданий для работы в Новгороде.

«Но, к крайнему сожалению, по большей части выбор этот падает на лиц особой касты, специалистов по части литературы по преимуществу по должности, а не по призванию; одним словом, не педагогов; которые, сосредотачиваясь в своем кругу, изолированные от всего остального общества, по внутреннему убеждению в собственном своем ученом достоинстве пожелают сблизиться с ним и даже презирают его; оттого, что усвоенные ими неловкие приемы в обращении кажутся смешными в обществе. Но чтобы не сделаться бездельными корреспондентами и чрез то потерять материальных своих выгод, они спешат собирать сведения на улицах и базарах, прислушиваясь к площадным толкам и глядя с желчной точки воззрения на предметы, стараются наполнить свою корреспонденцию свежими новостями о состоянии и действиях общества, в составе которого они не участвуют; обычаи и направление которого им вообще неизвестно. Это для них чуждый мир, о котором они пишут гадательно, по вдохновению».

Широкий размах, заявленный в начале рапорта, все более и более сужается по ходу чтения. Рисуя обобщенный портрет «лиц особой касты», характеризующих современные им нравы с «желчной точки воззрения», Ланге намекнул жандарму на существование в Новгороде особой организации, презирающей современное общество. Это заявление не могло не заинтересовать жандарма.

«Доказательство на это под рукою, – продолжил Ланге, переходя к рассмотрению конкретных произведений; – стоит только заглянуть в “Русский дневник” (прекратившееся издание), “С.-Петербургские ведомости”, “Северную пчелу”, “Искру”, “Русский мир” и “Гудок”, в которых под фирмами: *Дяди Пахома*¹, *Новгородца*, *Литератора-Обывателя*² и *Обличительного поэта*³ помещаемы были статьи о направлении, действиях и обычаях новгородского общества и отдельно некоторых из его членов в таком безобразном и неестественном виде, какого даже вовсе нигде и никогда не могло существовать. Но заявление печатно небывалых событий, сплетней и клеветы легко может поселить в читающей публике если не совершенное

¹ Псевдоним И.П. Можайского.

² Псевдоним К.В. Лаврского.

³ Псевдоним Д.Д. Минаева.

убеждение, то, по крайней мере, сомнение в возможности существования заявляемых публично событий.

В последнее время действия журнальных корреспондентов Новгорода принимают уже вид посягательства на оскорбление части служащих лиц, передавая именем священной гласности на общественный суд позорную клевету и ядовитый вымысел, облакая их в формы правдоподобия». В этом заявлении содержится уже прямое обвинение новгородских корреспондентов в клевете на новгородское чиновничество. Далее речь идет о конкретных текстах. Остановимся на одном из них, которое, по мнению Ланге, касалось лично его.

«В № 18 “Гудка” Литератор-Обыватель изложил подвиги новгородского полицмейстера в статье под заглавием “Волховский хамелион”, где описаны поборы с откупа с трактиров, харчевен, приобретение новых венгерки и шубы, экипажей, лошадей и умышленное допущение воровства». Вот – текст этого стихотворения:

Узнав нужду и голод,
Побывши под судом,
На службу он в наш город
Приехал бедняком.

В венгерке постаревшей
Сред горя и забот,
В шинельке порыжевшей
От бурь и непогод.

Сейчас же для поправки
Он откуп поприжал,
Пугнул трактиры, лавки,
Воров помуштровал.

И вот коней ретивых,
Глядишь, добыл как раз,
И в саночках красивых
Стал ездить, развалясь,

Венгерка обновилась,
И в несколько недель
Уж шубой заменилась
Убогая шинель.

И все своим порядком
Пошло с поправки той,
Благодаря лошадам
И шубе дорогой.

Вся мерзость как бывало
Всплыла наружу вновь,
И даже больше стало
И пьяниц, и воров¹.

Рассмотреть это стихотворение как клевету именно на новгородского полицмейстера возможно лишь в пределах ограниченного локуса: здесь не указан ни конкретный город (а город на Волхове), ни должность героя. Это без труда вычитывается из текста, но конкретная личность угадывается только в том случае, если его герой каждый день перед глазами, известно его прошлое, его дела на ответственном посту и пр. Если бы рапорт Ланге прочитал, например, вышестоящий петербургский чиновник и сопоставил его с приведенными стихами, то автор донесения мог оказаться в весьма двусмысленной ситуации. Сообщая о порочащих его слухах, Ланге своим рапортом подтвердил бы их относительную справедливость.

«Служа честно и безукоризненно и доказывая в течение десяти месяцев беспристрастность и законность своих действий, – продолжил Ланге, – новгородский полицмейстер смеет надеется, что его высокоблагородие г-н полковник корпуса жандармов Александр Андреевич Буцковский примет живое участие в незаслуженном оскорблении служащих лиц, так как обстоятельства совершающихся в Новгороде дел ему вполне известны и не могут быть скрыты от наблюдательного и беспристрастного его взгляда, а потому имеет честь покорнейше просить истребовать от гг. издателей “Искры” и “Гудка” имена корреспондентов, сообщивших упомянутые три статьи, дабы новгородский полицмейстер, не имея за собою никаких противозаконных и постыдных побуждений, мог требовать формального и законного удовлетворения за возведенные клеветы и поношение чести».

Но этим полицмейстер не ограничился, раскрывая свое истинное намерение ниже: «При этом нельзя не обратить внимание на необыкновенную деятельность и особое участие в появлении упомянутых оскорбительных статей со стороны новгородского уездного врача Способина, имеющего близкие сношения с педагогическим кругом, по связям родства и дружбы. К этому убеждению могут привести следующие обстоятельства». И далее – конкретные преступления, которые сведены полицмейстером в пять пунктов. Первые три касаются промахов его по службе, на последнее же место поставлены, и подчеркнуты автором, следующие: «4-е. Публичное заявление г. Спосо-

¹ Гудок. Сатирический листок с карриатурами. 1862. № 18.

бинным в канцелярии губернатора о своем недоумении, *отчего в библиотеке клуба из журналов “Искра” и “Гудок” вырываются именно те листки, в которых напечатаны обличительные статьи на новгородского полицмейстера и бывшего губернатора г. Филипповича.*

5. Г. Способин, являясь часто в канцелярию начальника губернии, спрашивал о мне: “Здесь волховский хамелион?”»

Оценка периодики, о которой заявил Ланге в первых строках своего рапорта, оборачивается доносом на уездного врача¹. Показательно, что в это же время Ланге составил два списка подозрительных жителей Новгорода, на которых следовало обратить особое внимание во время праздника. Первый включал в себя уголовников (в него Способин не мог войти), второй же – «Список лиц, проживающих в Новгороде и по своим наклонностям признанных полицией вредными, во время открытия памятника Тысячелетию России» – также не включал имени уездного врача.

При этом следует обратить внимание на то, что Ланге своим рапортом добивался не расследования по сообщенным им фактам, а именно преследований в отношении досадившего ему Способина.

Жандарм Буцковский за неделю до получения рапорта от Ланге, 13 июня 1862 года написал свой рапорт о настроениях в Новгородской мужской гимназии, отправленный в Петербург к вышестоящему начальству. В нем он отметил: «Я не мог не заметить еще с прошедшего года, что некоторые из молодых учителей Новгородской гимназии весьма свободно выражают идеи социализма и неуважение к правительству, дозволяя себе это даже в публичных местах <...>»². Ланге как будто на гимназию и намекнул, говоря о «педагогическом» направлении в литературе. Новгородская гимназия в то время и в самом деле была рассадником вольнодумства: именно в ней служили И.К. Куприянов и Н.К. Отто, причем оба сотрудничали со столичными изданиями³. Упомянутый в рапорте полицмейстера Дядя Пахом –

¹ См. об особенностях этого «вида творчества» в статье: *Кошелев В.А.* Донос как жанр литературного творчества // Вече. Альманах Новгородской писательской организации Союза писателей России. Великий Новгород, 2001. С. 116-134.

² Цит. по: *Дьяков В.А., Фильдус В.Е.* Революционные кружки в Новгороде в 1859-1863 гг. // Революционная ситуация в России в 1859-1861 гг. М., 1962. С. 502.

³ В 1859 г. Н.К. Отто сотрудничал с газетой «Русский Дневник», где опубликовал в том числе и рецензию на «Памятную книжку Новгородской губернии на 1858 год». Тремя годами позднее большая рецензия на памятную книжку 1862 г. была опубликована в нескольких номерах «Северной Пчелы».

И.К. Куприянов в первой половине 1850-х годов сотрудничал с «Москвитянином» М.П. Погодина, где выступал с материалами о Новгороде. В 1862 году он

псевдоним поэта И.П. Можайского, в описываемое время служившего там же.

Однако в это трудно поверить. Отметив распространение идей социализма, Буцковский остановился на конкретных фактах: «<...> некоторые родители гимназистов жаловались, что их дети распевают дома революционные песни; у 16-ти летнего гимназиста П. Ланге, сына местного полицмейстера, была обнаружена тетрадь стихов, наполненных самыми отчаянными революционными направлениями».¹ Вполне вероятно, что именно Ланге и был тем обеспокоенным «родителем», который в частном разговоре с жандармом высказался о гимназических нравах. Требуя расследования дела, Ланге не мог не догадываться, чем оно могло обернуться для его семьи.

Перед нами, безусловно, частный пример восприятия литературного факта прошлого (пусть даже и самого ближайшего), возможного только в пределах замкнутого провинциального пространства.

Местный поэт Николай Кулжинский в своем стихотворении «Новгород», опубликованном в местных ведомостях через две недели после празднования, не удержался от пожеланий «тысячелетней старушке»:

Сегодня празднуешь свой юбилей, Россия,
Тысячелетняя старушка – наша мать!
И сердцу русскому твои все дни былые
О многом, многом нынче говорят.

Ты как дитя росла, и как дитя болела;
Но выросла уже, окрепла, наконец!
И над твоей главой звезда уж засветлела
Невгодам, кажется, пришел уже конец!

.....
Желаю я потом, чтобы сыны твои
Избавились скорей от обаянья мод,
Которые (от платья до души)
Зловредствуют на твой честной народ...

издал скандальную книгу «Прогулка по Новгороду» (Новгород, 1862). «Куприянов у нас либеральный господин; петербургская цензура никогда бы не пропустила его книги», – такова характеристика путеводителя, проскользнувшая в одном периодическом издании тех лет (А.Н. Торжество Тысячелетия // Гудок. Сатирический журнал с карриатурами. 1862. №35).

¹ Цит. по: Дьяков В.А., Фильдус В.Е. Указ. соч. С. 503.

Желаю я еще, чтоб все мы поняли
Что дорогой наш царь передовой к добру!
Чтоб руки скорей друг другу подали, –
За труд взялися бы, не жили на юру!

Желаю наконец, чтобы скорей, скорей
Чувство законности проникнуло бы нас;
И чтоб мы были бы честней, честней, честней
Во глубине души, не только напоказ!..

Довольно!.. Не в силах пресказать все то
Что сердце шевелит, что сладко так желать!
Теперь же, русские, скажу я от души:
Да осенит нас всех святая благодать!¹

Местный вития не удержался ни от упоминания зловедствующи-
щих сынов, ни от пожеланий уважения к «законности»: в его торже-
ственном выступлении уравниваются две противоборствующие край-
ности в новгородской действительности.

¹ Новгородские губернские ведомости. 1862. № 39 от 29 сентября. Отдел II. Часть неофициальная.

Я. В. Крутова (Ярославль)

Образ петербургского театра 1870-х годов в восприятии провинциальной актрисы (по мемуарам М.Г. Савиной «Горести и скитания»)

Сам жанр мемуаров предполагает особый подход к анализу текста. Как отмечает Т. Колядич, анализируя автобиографические произведения писателей, «можно выделить следующие признаки мемуаров: создание авторской модели мира, психологически объективное раскрытие индивидуальности в субъективно воспринятых событиях, ассоциативно–хронологический принцип организации повествования»¹. Эти же признаки, как нам кажется, правомерно отнести и к мемуарам, написанным не профессиональными литераторами. К такому типу мемуаров относятся, как правило, и воспоминания актеров.

Актерские мемуары могут носить сугубо автобиографический характер; однако если мемуарист занимал видное место в истории театра, то они становятся ценным источником, освещающим не только его собственную судьбу, но и картину жизни театра определенного периода. Все это свойственно воспоминаниям Марии Гавриловны Савиной (1854–1915) «Горести и скитания»² (1883).

В работах, посвященных знаменитой русской актрисе (М. Карнеева, И.И. Шнейдермана, М.Г. Светаевой), ее мемуары чаще всего используются в качестве вспомогательного биографического материала. Однако предметом самостоятельного исследования они не становились.

Большинство современников Марии Гавриловны выделяли в качестве основных особенностей игры актрисы аналитичность, строгий отбор выразительных средств, эстетическую взвешенность, выверенность техники. Как отмечает А.Я. Альтшуллер, Савина была «трезвой реалисткой, внесшей «порядок» и дисциплину в духовный облик своих героинь»³. Очевидно, эти профессиональные качества сказались и

¹ Колядич Т. М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М., 1998. С. 12.

² Савина М.Г. Горести и скитания. 2-е изд. Л., 1983. Далее цитируется по этому изданию с указанием страницы.

³ Альтшуллер А.Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты, сотворчество, содружество. Л., 1985. С. 68.

в ее работе над мемуарами. Рассказ актрисы отличается динамичностью и лаконизмом. В воспоминаниях М.Г. Савиной нет ни отступлений от сюжета, ни рассуждений по поводу вопросов искусства, ни специальной характеристики эпохи. Повествование в мемуарах актрисы подчинено фактам ее биографии, хотя исторический контекст эпизодически возникает в ее рассказе.

В «Горестях и скитаниях» Савина подробно и последовательно рассказывает именно о своей жизни, работе, окружении. Такой принцип организации повествования, по характеристике Колядич, называется «причинно-следственным», т.е. ориентированным на хронологическое или последовательное описание событий. «Линейное течение времени, – отмечает исследовательница, – подчиняется или фактам биографии автора, или расположению описываемых явлений в соответствии с ходом движения конкретных исторических или общественных явлений»⁴. Организующим началом повествования в «Горестях и скитаниях», как принято в мемуарном жанре, становится авторская точка зрения на происходящее. Савина уделяет особое внимание тем событиям и людям, которые произвели на нее наиболее сильное эмоциональное впечатление, об остальном же она упоминает кратко, почти формально. Память всегда проявляет себя избирательно, поэтому в ней остаются лишь некоторые детали; но сам отбор фактов, как считает Г. Елизаветина, позволяет мемуаристу выразить свое отношение к изображаемым лицам и событиям, помогает воссоздать прошлое таким, каким видит его мемуарист и каким он хочет, чтобы увидело его потомство»¹.

Три главы в воспоминаниях Савиной посвящены описанию Александринского театра, на сцене которого она прослужила более сорока лет, став его ведущей актрисой. Это главы «Петербург» (сезон 1874-1875), «Петербург» (сезон 1875-1876), «В Александринском театре» (сезон 1876-1877). Критики того времени, как и современные исследователи творчества Савиной, пишут о блистательной карьере артистки в столице. «Звезда ее взошла стремительно, – отмечает Альтшуллер, – двадцатилетняя провинциалка быстро завоевала из-

⁴ Колядич Т. М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М., 1998. С. 30.

¹ Елизаветина Г. Последняя грань в области романа (русская мемуаристика как предмет литературоведческого исследования) // Вопросы литературы. 1982. № 10. С. 159.

вестность в Петербурге»². Как отмечают исследователи творчества Савиной, ее феномен заключался в том, что она стала «царицей русской сцены», не имея «героических» данных и нарушая негласный театральный закон, по которому актриса с амплуа инженеру не могла премьерствовать. Однако ее мемуары создают совершенно иное представление о первых годах работы Савиной на сцене Александринского театра. Рассказ Марии Гавриловны о столичном театре вполне соответствует названию мемуаров – «Горести и скитания». Поэтому в центре ее внимания оказываются те сложные, подчас драматические моменты, которые ей пришлось пережить; препятствия, которые необходимо было преодолевать; описание тяжелого актерского труда. Рассказывая об этом, Савина попыталась воскресить когда-то испытанные ею чувства, свое тогдашнее душевное состояние.

Мария Гавриловна приехала в Петербург, имея уже опыт работы на провинциальной сцене. В провинции Савина не раз играла вместе со столичными гастролерами (В.В. Самойловым, И.С. Сандуновой, К.А. Варламовым, А.И. Шуберт, М.М. Глебовой и др.). Игра некоторых из них, по мнению актрисы, была непродуманной, «холодной». Первоначальное представление Савиной о столичном театре подтверждается непосредственным знакомством с ним. Ее мемуары, посвященные петербургской сцене, открываются оценкой игры артистов, которая ее откровенно разочаровала: «поразило отсутствие талантов на Александринской сцене», «исполнение вялое, скучное, казенное», «я вынесла отвратительное впечатление» (С. 100).

Мария Гавриловна рассказывает о поступлении в Александринский театр, описывая подробно каждый шаг. Ей, вероятно, важно было не только еще раз эмоционально прочувствовать пережитые мгновения, связанные с поворотным моментом в ее судьбе, но и показать, насколько труден путь провинциальной актрисы к столичной сцене. Привыкнув к известности и славе в провинции, она тяжело переживала безразличие столицы. Как замечает исследовательница Т. Колядич, «главными для мемуариста становятся реконструкция прежнего собственного психологического состояния и конструирование процесса восприятия внешнего мира»³. Савина психологически достоверно воссоздает свое внутреннее состояние в то время: высокомерное отношение столичных актеров «меня рассердило чуть ли не до слез»

² *Альшиллер А.Я.* Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты, сотворчество, содружество. Л., 1985. С. 69.

³ *Колядич Т. М.* Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра М., 1998. С. 116.

(С. 101). Когда она впервые обратилась с просьбой «сыграть что-нибудь», С.М. Сосновский (актер Александринского театра, распорядитель клуба) «холодно ответил, что у него играют провинциальные знаменитости Глебова и Мельникова-Самойлова, и «других нам не нужно» (С. 100). Буквально передавая слова Сосновского, мемуаристка делает акцент на пренебрежительном отношении столичных актеров к провинциалам. Артист, популярный в провинции, в столице превращался в «маленького» человека.

Горечь ее воспоминаний связана и с началом ее артистической на сцене Александринского театра. Первые репетиции в столице Мария Гавриловна описывает очень подробно, анализируя свое поведение и отношение к ней столичных артистов. И по прошествии многих лет она помнит о том, что на репетициях «видела полное недоверие к своим силам» (С. 101). Она постоянно ощущала неприязнь столичных артистов, выразившуюся, например, в словах Мельниковой: «Она испортит всю роль. Как она холодна!» (С. 101). Неслучайно она приводит характерную фразу одного из коллег по поводу ее дебюта: «Это всегда так, а поступит – перестанут замечать. Много было таких дебютантов» (С. 104).

Отсюда – чувство смущения («не смела ничего сказать», «я продолжала конфузиться», «еще больше смутило» (С. 101-102); внутреннее чувство протеста и желание защитить себя: «Будьте добры, дождитесь спектакля и не требуйте от меня «игры» на репетиции, я этого не умею. Я могу плохо сыграть, но никому не испорчу. Я уже пять лет на сцене, стало быть, не нуждаюсь, чтобы меня учили ходить по ней. Если же все так мной недовольны, то можно меня заменить другой актрисой» (С. 102). Это единственный монолог актрисы во всех трех главах, и он, вероятно, выражает ее взгляды на сценическое искусство. Для Савиной игра является творчеством, которое требует особого настроения и вдохновения.

Мария Гавриловна вспоминает, как переживала перед первым выходом на клубную сцену, создавая целостный психологический образ: «Я стояла как каменная, ожидая своего выхода. Я судорожно ухватилась за кулису, и если бы кто вздумал меня оттащить раньше выхода, то кусок дерева, наверно, остался бы в моей руке. Я чувствовала, как я была бледна, <...> мне казалось, что я окунаюсь в холодную воду или кипяток» (С. 102-103). Возможно, Савина так отчетливо запомнила этот момент, потому что он изменил ее жизнь. Потому и дату она называет не в начале главы и не перед описанием события, а после, словно акцентируя на этом внимание: «Это было 17 марта 1874

года». Мария Гавриловна понимала, что на спектакле будет «вся Александринка», и она должна была хорошо сыграть, доказать, что и в провинции есть таланты.

Описание самого спектакля лишено деталей, даже схематично. Савина вспоминает свои ощущения и впечатления от первого действия, второго акта и конца пьесы. Такой отбор материала вполне можно объяснить особенностями работы человеческой памяти, которая лучше всего фиксирует начальные и конечные моменты. Мария Гавриловна смотрит на спектакль через призму зрительского восприятия, и в этом плане обозначенные три части построены по принципу градации: от первоначальной сдержанной оценки («все находят мою игру чрезвычайно жизненной, правдивой и что я очень симпатична») (С. 103), актриса переходит к столь долгожданному для нее триумфальному завершению: «к концу спектакля везде слышалось мое имя, и я уже получила приглашение сыграть еще несколько спектаклей» (С. 103).

Первоначальное отрицательное впечатление об артистах Александринского театра сохраняется в воспоминаниях Марии Гавриловны до конца мемуаров. Столичную сцену актриса сравнивает с лесом («пришла я на сцену, как в лес») (С. 104), ибо даже спустя три года, которые Мария Гавриловна провела на петербургской сцене, столичные актеры относились к ней недоброжелательно: «провинциалка», «бог знает как живет, как ведет себя» (С. 130).

Аналогичным, как вспоминает Савина, поначалу было и отношение к ней режиссера Александринского театра. В провинции, как не раз отмечала мемуаристка, выбранные ею для дебюта пьесы были бы приняты антрепренером, потому что она могла отказаться играть в неподходящей для нее пьесе. Как вспоминает актриса, ее «принудили» играть комедию Крылова «По духовному завещанию», роль в которой она «едва помнила», кроме того, это была лучшая роль Яблочкиной (на чье место брали Савину), драму Островского «Воспитанницу» (драматическая роль совершенно не подходила к амплу актрисы) и комедию «Ангел доброты и невинности». Актриса признается, что такой выбор пьес «привел ее в ужас» (С. 104).

Как отмечают искусствоведы, Александринский театр в 1870-е годы выполнял в большей мере развлекательную, а не поучительную функцию, в отличие от Малого московского театра. Вероятно, поэтому классические пьесы (Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, И.С. Тургенева) уступали по количеству постановок жанрам менее содержательным, таким как оперетки, водевили, комедии чаще всего низкого ка-

чества. Актер находился в сложном положении: нужно угодить и критике, и зрителю, и дирекции. Театральная критика обвиняла актеров Александринского театра в исполнении бессодержательных пьес, на которые зрители ходили с удовольствием. Мария Гавриловна в воспоминаниях упоминает только переводные комедии и водевили О. Анисе-Буржуа и Ш.-А. Декурселя «Бабушкина внучка», Дюпети, Шарль Дезире «Пятнадцатилетняя вдовушка», Анри Мейлака и Людовика Галеви «Фру-фру». Среди русских драматургов Савина упоминает пьесы второстепенного драматурга («Мишура», «Злоба дня» и «Виноватая») А.А. Потехина, который в 1880-е годы заведовал репертуаром императорских театров.

Современники Савиной вспоминают об ее исключительном трудолюбии актрисы. Так, В.Н. Давыдов пишет, что «она вела напряженную трудовую жизнь, в которой кипела, как в котле»¹. Мотив работы становится сквозным и в мемуарах актрисы. Говоря о своей службе в театре, Савина, прежде всего, пишет о том, как самоотверженно она отдавалась актерской работе. Усиливается же этот мотив именно в главах, описывающих жизнь в столице. Савина постоянно пишет о репетициях и спектаклях на столичной сцене и тех неизбежных препятствиях, которые ждут начинающего актера. Тема актёрского труда доминирует и в рассказе о первом годе службы в Александринском театре: «Я играла и репетировала, репетировала и играла. Меня эксплуатировали безобразно» (С. 105). Первое предложение в этом отрывке как нельзя лучше подчеркивает замкнутость жизни актрисы. «Кроме казенных спектаклей, – пишет она, – почти каждый вечер приходилось продавать билеты в благотворительных маскарадах, что особенно меня утомляло, так как приходилось стоять до четырех часов утра» (С. 113). Замкнутый круг работы сравнивается с адом, горячкой. Болезненное душевное состояние переходит в физическое заблуждение: «астма», «блуждающая почка», «печень не в порядке», и нервы окончательно расстроены» (С. 115).

Такой безостановочный труд сказался не только на здоровье актрисы, но и на исполнении. Погоня дирекции, режиссера за новыми спектаклями, представленными подчас низкопробными пьесами, как показывает мемуаристка, часто оборачивалась гибелью артиста в профессиональном смысле. «Очевидно, было дано распоряжение, чтобы я играла не менее трех раз в неделю, – пишет Савина, – а что играть – безразлично» (С. 106). Такой подход привел к тому, что «га-

¹ Давыдов В.Н. Рассказ о прошлом. М.;Л., 1962. С. 210.

зеты восстали против моего (*Савиной – Я.К.*) репертуара» (С. 106), – пишет она.

Любопытно, что воспоминания В.А. Теляковского, директора Императорских театров иначе представляют вышеуказанную проблему. По его мнению, «коньком ее были пьесы и переделки Крылова, Шпажинского и других подобных авторов, не исключая и современных авторов-женщин»². Однажды, как вспоминает В.А. Теляковский, Савина выбрала для постановки низкопробную пьесу «Пустоцвет». «Играть пьесу ей хотелось, – пишет директор, – но признаться в том, что это ее выбор, она не желала, ибо понимала, что ей подобный выбор поставят в упрек. Она стала распространять слух, что играть «Пустоцвет» ее заставляет дирекция против ее воли, но так как она артистка дисциплинированная и не такая, как другие члены репертуарного парламента, то она обязана приказание дирекции исполнить»³. Описываемый эпизод Теляковского относится к более позднему периоду творчества актрисы, к 1903 году, но все же он так или иначе вызывает сомнение в объективности всех оценок Савиной. Вероятно, ей хотелось всеми возможными средствами подчеркнуть сложность своего творческого пути. Более того, если учесть, что «ее персонажи, – отмечает А.Я. Альтшуллер, – насквозь земные, они выросли в плотском, мелочном быту и должны всеми средствами отстаивать себя»¹, то возникает мысль, что сама актриса в какой-то мере проецирует на собственную жизнь судьбы своих героинь.

По мнению актрисы, только благодаря упорной работе и своему таланту она смогла достичь цели: «я скоро сделалась любимицей» (С. 105). Савина с неприкрытым самолюбованием рассказывает о своей славе: «успех мой был колоссален», «меня почти внесли в уборную», «видела лица актеров, начальства, чужих, незнакомых, слышала неясный гул, чувствовала поцелуи на щеках, руках и знала, понимала, что это все *восторг*» (С. 106). Слово «восторг» выделено в тексте мемуаров курсивом, возможно, потому, что Савина тем самым пыталась выразить и свое ощущение от всеобщего почитания. Напротив, отсутствие успеха негативно сказывается не только на душевном состоянии актрисы, но и на здоровье. Так, после провала «Фру-фру» газеты бранили Савину «за плохое исполнение роли, что усилило, конечно,

² Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1901-1903. М.: 2002. С. 324.

³ Там же. С. 332.

¹ Альтшуллер А.Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты, сотворчество, содружество. Л., 1985. С. 86.

болезнь» (С. 115).

В заключительной главе Мария Гавриловна излагает свое видение идеальных отношений в труппе. По ее мнению, успех спектакля зависел от сплоченности коллектива. Ей хотелось видеть в актерах единомышленников, товарищей, поддержку и даже семью: «Автор, товарищи, разделявшие мой успех сегодня, должны были быть со мной: какая оживленная речь, понятная только нам, закулискому миру, лилась бы теперь вместе с шампанским! Вся душа, все мое существование было там, на подмостках...» (С. 128). В то же время Мария Гавриловна признается, что ее «мечты о товариществе, братстве и тому подобном остались мечтами» (С. 130). При прочтении мемуаров возникает образ талантливой актрисы, сумевшей преодолеть все трудности на пути званию «премьерши». Возможно, именно этот образ и был в основе замысла «Горестей и скитаний» Марии Гавриловны.

Итак, в мемуарах «Горести и скитания» Савиной одним из центральных оказывается образ столичного театра 1870-х годов. Субъективная точка зрения актрисы высветила прежде всего мрачные и негативные его стороны, хотя Александринский театр был в это время одним из лучших театров России. Воспоминания Савиной важны и как «автодокумент», рассказывающий не только о судьбе актрисы, ее творческом становлении, но и об ее внутреннем облике. Это наиболее сложная задача для любого мемуариста, тем более, не профессионального литератора.

Н.И. Рублёва (Вологда)

**«Злобный бес убийства» (образ русской революции в трилогии
Ф. Сологуба «Творимая легенда»)**

Творчество одно из виднейших представителей Серебряного века Ф. Сологуба следует рассматривать на фоне событий трех русских революций с учетом логики их развития. И хотя сам Сологуб не принимал участия в революционных действиях, был вне политики, чутко реагировал на те ощутимые сдвиги, которые создали революционную ситуацию.

Самое значительное произведение Ф. Сологуба – трилогия «Творимая легенда» – вышло в свет в 1907 - 1912 гг., в обстановке общей депрессии, растерянности и разочарования. В «ночь после битвы» Сологуб ведёт горестную летопись не столько событий, сколько настроений «странного» времени. «Творимая легенда» стала художественной иллюстрацией к творческим исканиям Ф. Сологуба, его воззрениям на возможность преобразования действительности силой искусства. Три части романа соответствуют трем этапам формирования его художественно-мировоззренческой системы: от натурализма (1-я часть «Капли крови») – к символизму («Королева Ортруда») – и, наконец, к неореализму («Дым и пепел»). Теоретически этот путь выразил Е. Замятин: «Реализм – тезис, символизм – антитезис, и сейчас – новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма».¹

Формально-содержательной категорией первого романа «Капли крови» является небольшой российский городок с его бурной жизнью накануне первой русской революции. Мир провинциального захолустья, характерный для всего творчества Сологуба, утомляет своей обыденностью. События представляют заимствованный из газетной хроники материал: митинги, разгон их участников казаками, черносотенные погромы. Создается впечатление, что автор, подобно летописцу, стремится запечатлеть тонкости политической борьбы, отношение к происходящему различных социальных групп и слоев.

Персонажи также социально конкретны: помещики, чиновники, рабочие, русская интеллигенция, духовенство, крестьяне. В деталях

¹ Замятин Е. Новая русская проза // Русское богатство. 1923. № 2-3. С. 67.

представлена политическая программа различных партий. И хотя сам Сологуб поддерживал конституционных демократов, в трилогии об их деятельности писатель говорит с иронической усмешкой. Октябристы и эсеры безвольны. В действии дается обрисовка двух враждебных друг к другу групп – партии социал-демократов и отрядов черносотенцев. Сатирически изображена деятельность «Союза русского народа» (черносотенцев). Разгул их отрядов передается сценами безобразий на главных улицах города, погромами еврейских домов, убийствами.

Почти натуралистическую форму приобретают сцены расправы с участниками массовых акций. Из второй редакции произведения автор исключил эпизоды телесных наказаний в полицейском участке, оставив только упоминание о «жестоких, грубых событиях той ужасной ночи», «об избиении в участке учительницы Марии». Автор отправляет читателей, знакомых с его творчеством, к стихотворениям («Я спешил к моей невесте», «Догорало восстание», «Жалость») и рассказам («Рождественский мальчик», «Елкич»), изображающим расправу с участниками «массовок». Центральной по содержанию и назначению является четырнадцатая глава, на это указывает порядковый номер. Четырнадцать – удвоенное число дней творения. «Сам себе наследник», автор 19 пьес, Ф. Сологуб стремится к жанровородовому синтезу. Глава написана по законам созданного им «театра одной воли». Употреблённая здесь метафора «жизнь – легенда» позволяет воспринимать происходящее как театральное действие, приближенное к соборному. Установка автора-творца на уничтожение рампы, занавеса служит тому, что все «зрители» являются одновременно и творцами представления. Сологуб предлагал «обратить спектакль в маскарад», который и «есть сочетание игры и зрелища».¹

Лишённое фабулы, интриги, действие развёртывается не чередованием поступков, событий, а логикой движения чувств. Как и следует в мистерии, каждый герой-участник спектакля имеет своё амплуа: председатель собрания (гость), ораторы, сыщик, провокатор, статисты. У всех свои костюмы, свои маски. Как и во всех пьесах Сологуба, представлена развернутая экспозиция, являющаяся одновременно и декорацией (Сологуб в «Театре одной воли» указывал, что «драма должна совершаться в одной декорации»²). Пространство-декорация выполняет не столько топографическую функцию, но при-

¹ Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908. С. 183.

² Сологуб Ф. Театр одной воли. С. 194.

обретает и символическую. В сцене «массовки» конкретный вариант противопоставления «дом – лес» реализуется в оппозиции «свой – чужой». Разгон казаками «массовки» приобретает смысл несбывшейся мечты. Это во многом объясняет суть изменения первоначального заглавия первой части трилогии: с «Творимой легенды» на «Капли крови». Собравшиеся на массовку, объединенные «мечтой освобождения», больше не верят в программу преобразования действительности в мир добра и гармонии: «Все мы, люди на этой земле, злы и жестокости и любим истязать и видеть капли крови»¹

Этой сцене предшествует эпизод 13 главы, в котором Триродов, стоя на навьей тропе, наблюдает, как мёртвые казаки теснят мёртвую толпу и злорадно смеются, ударяя нагайками по мёртвым телам. Автор утверждает в мысли о повторяемости событий.

В первой части трилогии происходит осмысление реальной, современной писателю жизни России. Жизненная правда заключается в отражении быта, нравов, психологии человека, втянутого в игрище колоссальных сил мира: материального, социального, духовного, исторического и метаисторического. Человек оказался во власти непредсказуемого хаоса жизни, винтиком в бездушном механизме «машины прогресса». Преодоление «земного томления», возможно только в процессе «творения легенды», стремящейся подчинить враждебный мир, сделать его материалом для творческой игры.

Во второй части трилогии, «Королева Ортруда», воссоздано вымышленное фантастическое государство, претендующее на универсальность. Об этом говорил Ф.Сологуб в интервью Аяксу [А. Измайлову]: «Сейчас я работаю над второй частью “Навьих чар”<...>. Третья под названием “Королева Ортруда” начинает жизнь в государстве хоть не очень много, но уже, во всяком случае, сдвинувшемся с современной точки»². Несмотря на то, что Королевство Соединенных Островов – «иная страна», нежели Россия, там много общего с российскими проблемами. Как и в России, в государстве Соединенных Островов представлена деятельность различных партий. Это два парламентских центра – прогрессисты и радикалы, и оппозиционные им «бурная группа аграриев» и партия социалистов. Как и в России, на Островах происходит жестокая расправа правительственных войск с восставшими. И в Скородоже, и в Пальме существуют мелкие скучные люди, плетутся интриги, готовятся и подавляются восстания.

¹ Сологуб Ф. Творимая легенда. М.: Современник, 1991. С. 95.

² Аякс. У Ф.Сологуба // Биржевые ведомости. 1912. № 13153, 20 сентября, вечерний выпуск. С. 8.

Картины разложения общества и революции в государстве Соединенных Островов и описание русского бунта и черносотенных погромов почти адекватны

Поэтому подробности ежедневного существования человека (социально-политические и бытовые отношения, система образования, сам облик города) получают под пером писателя философское истолкование, которое выражается в напряженности постановки вопроса о смысле жизни, в стремлении объяснить мгновения жизни универсальными законами Космоса. Автор ставит задачу не объяснить мир, а участвовать в его преобразовании, из «куска жизни» создавать свою «легенду».

Принцип контрапункта, событийный параллелизм, помогает понять события в Королевстве Соединенных Островов и в России. Слова «а в это время», «и в то же время», «а в Скородоже», указывают на единообразие происходящего в разных государствах. Освободившийся королевский престол обострил политические отношения в королевстве. В борьбе за власть забыты высокие идеалы, честь и достоинство. Как и в Скородоже, ввергнутом в кровопролитные междоусобицы, в Пальме нет ни одной партии, которая «могла бы увлечь за собою весь народ». С протокольной точностью секретаря Сологуб воссоздает заседание конвента, где принимается решение об избрании нового короля. Официально-деловая лексика, канцеляризмы («избирательные бюллетени», «бюллетени поданы», «согласно акту», «процедура голосования», «уполномоченные избрать», «парламентский протокол») придают тексту стилистическую сухость, создавая образ жизнеподобия. И этот мир действительности, «кусочек жизни», становится основой, на которой должна твориться новая реальность.

В подготовительных материалах к роману остались подробные записи-наброски, вырезки из газет, в которых говорится о митингах, забастовках, о расправе с восставшими карательных отрядов; в набросках – страшные сцены погромов, бунта, избиений и казней. Автор внешне не идеализирует ни тех, ни других, отмечает только, что «трудно было понять, на чьей стороне больше сил».

В первоначальном замысле Сологуба Триродов должен был погибнуть вместе с Елисаветой. Конверт под номером 33¹ в подготовительных «Материалах к роману» озаглавлен «Восстание. Казнь». Военно-полевой суд приговаривает восставших, в том числе Триродова

¹ Сологуб Ф. Творимая легенда (Навыи чары). Материалы к роману: конспекты (канва) глав, характеристики героев, описание природы. 1907 // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед.хр. 532.

и Елисавету, к смертной казни, при этом автор замечает: «Военные судьи были назначены из тех офицеров, что поглупее и более покорные начальству». Следующий листок содержит такие сведения: «Ночь перед казнью. Приход попа», и далее « – Готово! – Живо! Пойдемте! Пятерых одного за другим». Эта сцена казни уже имела место в романе «Капли крови». В шестой главе Елисавете снится сон, в котором в жизнеподобных сценах передано все то, что сбудется наяву: обыски, восстание. Видится Елисавете тюрьма, «темная, страшная». Казнь» Такая кольцевая композиция, связывающая первую и последнюю части, являла идею произведения, повествующего о роли враждебной человеку слепой и безжалостной Воли, о власти Зла, царящего в мире, о неспособности человека подняться над обстоятельствами жизни. Терзается сомнениями и Триродов. Ведь он ничего не смог сделать, чтобы «теперь остановить случайное сплетение обстоятельств».

Сологуб, называя свой метод «новым типом художественного мышления», объясняет его не вниманием к социально-общественным явлениям и процессам, а интересом к «внутреннему человеку», к «двойничеству», к противопоставлению «Я» – «Не-Я». Его проза развивается в психологическом направлении – по пути осмысления таинственной жизни подсознания. Статьями «Искусство наших дней», «Поэты – ваятели жизни», «Демоны поэтов» Сологуб объясняет художественный мир «Творимой легенды», через определение «коллективного бессознательного». Ему принадлежит приоритет в разработке в русской литературе психоаналитической тематики, предвосхитившей научные открытия в этой области З. Фрейда, К. Юнга.

Через всё содержание первой книги проходит метафора пожара. Начавшийся в лесу после разгона «массовки» (казаки оставили в лесу полупотухший костёр), он истребляет лес; запах гари сопровождает все происходящие в городе события. Подобно пожару разгорается серия убийств, увеличивается зло в человеческом обществе.

Синтаксический параллелизм словесных групп в романе «Королева Ортруда» помогает понять смысл душевного пожара описанием бушующего вулкана на острове Драгонера. Автор постепенно усиливает изображение огненной стихии. В начале повествования этим образом завершается каждая глава или несколько глав, объединенных одной идеей. Сначала «легкий дымок», потом «легкий, полупрозрачный», но к нему уже «примешивается запах гари»; наконец, к середине повествования вулкан дышал «чаще и чаще, все гуще становились

дымные, фиолетово-серые тучи»¹. Теперь мрачное описание вулкана завершает главы, подводя своеобразный итог, приближающий к роковой развязке. Автор усиливает дьявольскую игру безумных сил метафорой «бешеные демоны, летящие в тонком дыму вулкана». Зеркальным отражением природных явлений становятся события в стране, дела людские, которые так же злы, безумны и беспощадны, как и огненная стихия. Вулкан горячил сердца и туманил головы всех жителей Островов, и «как тучи нависают над страной вражда и злость». Слова «дым», «вулкан» потеряли свою отдельность: они обращаются к другим словам и понятиям. «Черные, серые, фиолетовые» оттенки дыма над вулканом параллельно повторяются эпитетами-прилагательными, характеризующими героев романа: «серые глаза» герцога Кабреры и «серый дым» его сигареты; «черным облаком печали окутаны» глаза Ортруды; «фиалковые» (фиолетовые) глаза Имогены, которые «зажигаются демонской злобой», «фиолетовый дым сигареты Танкреда», «фиолетовая марока» (пыль, разновидность сологубовской недотыкомки), пугающая ребятишек и взрослых на дороге. В окончательном варианте забастовки, народная смута, растерянность властей несут отпечаток «некоего морального землетрясения».

В романе «Дым и пепел» Сологуб точно, «иронически», изображает зримый мир, до конца принимая его таковым, каков он есть, рисует как «уродства» жизни, так и высокое в ней. Здесь на равных представлены оба мира: мир бытовой (ирония) и мир фантастический (лирика). Вторжение фантастического повествовательного элемента в насыщенное конкретными историческими событиями бытописание русской провинции призвано соединить два несоединимых мира – реального и мыслимого, действительного и «инакого».

Кульминационной, разделяющей мир на «иронию» и «лирику», становится глава 88 (13-я в последнем романе триптиха), повествующая о бале, на который приходят живые и мертвые.

Оба мира взаимопроницаемы, что подчеркивается словесными реакциями, выступающими то как атрибуты реального мира, то как атрибуты мира навьего. Мертвые персонажи притворяются живыми, живые ведут себя как мертвые. Маскарад предстает как спектакль, и репертуар отличается жестами, мимикой, масками, и особенно словесной оценкой. Для маскарадного (карнавального) восприятия жизни (по М. Бахтину) характерна тенденция к моделированию исторических процессов («большого времени», вечного), их диалогической об-

¹ Сологуб Ф. Творимая легенда. М.: Современник, 1991. С. 312.

ращенности к прошлому и к будущему. Мир живых и мир мертвых гостей в доме Триродова становится знаком условных символов, зреющих прошлое – настоящее – будущее. Подвиг творца-художника – на «развалинах бытового мира» создать новый. И если задача «иронии» состояла в том, чтобы точно изобразить зримый мир, то «лирика» создает новый мир. Фантастические сцены, включенные в роман, призваны выполнить две функции: 1) постигать мир иными, не рассудочными путями, прорваться за пределы познаваемого «в жажде зачерпнуть хоть каплю стихии чужой, запредельной» (В. Брюсов), 2) силой творческого преображения создать мир иной. Фантастические сцены представлены по «нисходящей» линии: вначале возникает таинственная земля Ойле, находящаяся в неопределенной точке Вселенной, где-то за пределами земного; затем происходит превращение полицейских в гигантских клопов – «кусочек жизни» становится фантастическим чудовищем – но было это на самом деле или это только видение, остается неизвестно; и, наконец, возникает оранжерея – жизнеподобное зримое сооружение, превращаемое в космический корабль, способный преодолеть невесомость и силу всемирного тяготения.

Повествовательная поэтика вырастает из соположения контрастирующих фрагментов, представляющих мир действительности и мир легенды. Сообщаясь между собой, эти миры образуют синтез временного и вечного, феноменального и ноуменального, рационального и иррационального. Принцип контрапункта, положенного в основу макро- и микрокомпозиции, связывает воедино «высокий» и «низкий» планы бытия. Двойничество образов, сюжетных ходов, ситуаций, параллельно развивающихся в двух государствах, в двух планах бытия, несет обобщающий смысл – частное становится всемирным. Как писатель-неореалист, вышедший из школы символистов, Сологуб, создавая лик первой русской революции, в полной мере использует и «зеркало реалистов», и «рентгеновский аппарат символистов»: «русский бунт, бессмысленный и беспощадный», становится кусочком жизни, из которого творится «сладостная легенда».

В. Б. Белукова (Москва)

**Знаковые события истории в поэме А. Гессена
«Горькие травы»**

Поэтическое наследие Алексея Гессена, является «свидетельством всепокоряющего обаяния, которое для чутких и молящихся душ наших детей имеет историческая Россия»¹. Он был из числа тех, «сравнительно немногих, кто, не обнажаясь, целомудренно носят в себе нерастраченные духовные богатства»². Алексей Гессен (1900-1925) не принадлежит к первому ряду поэтов серебряного века, но его искренний голос органично вписывается в мощное полифоническое звучание русской литературы. Ровесник века, он за свою короткую жизнь выпил полностью чашу жизненных страданий, выпавших на долю его поколения. Современники с добрым чувством относились к самому юноше, любили и его стихи, поэтому его преждевременная смерть больно отозвалась в сердцах тех, кто его знал. А знали его и в Петербурге, где он родился, и в Праге, где прошли его студенческие годы, и в Париже, где он нашел свое последнее пристанище. Алексей Гессен по праву занимает достойное место среди молодых русских поэтов своего поколения – Ивана Савина (Саволайнена), Вадима Гарднера, Николая Туроверова, Довида Кнута, Раисы Блох и др. Его небольшое по объёму, но очень тонкое и проникновенное лирическое наследие раскрывает перед нами душу думающего молодого человека, пытающегося ответить на сложнейшие вопросы своего времени. В течение долгих лет (почти семи десятков!) о нём не вспоминали на его родине: уйдя из жизни двадцатипятилетним в вынужденной эмиграции, Алексей Гессен, наконец, по образному выражению Г. Иванова, возвращается «в Россию – стихами»³.

Тематическое многообразие лирики петербургского поэта Алексея Гессена несомненно: его интересовали история и современность, искусство и религия, но особое место в его творчестве занимает исто-

¹ Струве П. Венок на могилу А. Гессена // Возрождение. Париж, 12 июля 1925. № 40.

² Зайцев К. Там же.

³ См.: Белукова (Заглоба) В. «Благословен тот ярый пламень...»: Жизненный путь и творческое наследие Алексея Гессена: Монография. М: Каталог, 2003. С. 67-94. Стихи А. Гессена цитируются по данному изданию.

рическая тема. В стихотворении «Гвардейский офицер» и незавершённой поэме «Горькие травы» он предпринял попытку «...дать в историческом преломлении, в смене ярких картин, проникнутых историко-идеологическим подходом, генезис русской смуты»¹, показав не только проникновение западных идей на русскую почву, но и то, как они, проникнув в Россию, изменяли её образ жизни: «На фоне императорского Петербурга показана историческая обречённость России на революцию и проявление этой фатальной обреченности в жизни пяти поколений»².

Композиционно поэма «Горькие травы» предельно лаконична: вступление, пять крупных частей, каждая из которых состоит из двух глав, и заключение. Части озаглавлены просто: «Предки», «Прадеды», «Деды», «Отцы», «Дети». Из вступления по всей поэме пройдут сквозные образы поля (страна, родина, государство), пахаря и сеятеля (государь, монарх, правитель, царь), охоты, зверя, дичи, охотника (в зависимости от акцентов). Но все эти образы даны на фоне одного города – Петербурга. Поле в данном произведении – это страна, государство, родина, Россия, и – место, на котором будет впоследствии возведён Петербург. В зависимости от обстоятельств, *полю* соответствуют разные эпитеты: например, «чистое поле» – это допетровская Русь, дореформенная, «ядовитое поле» – это Русь после преобразований Петра Первого, начало деятельности которого хоть и контурно, но очень ярко обрисовано во вступлении. Поэт не восхищается его преобразованиями России: сравнивая царя с сеятелем (человеком, который, закладывая начало новому витку жизни, определяя процесс жизненного развития, изначально связан с земледелием, с полем), автор констатирует, что тот «сеятель» (Петр Первый) русскую землю и «не любил и не холил», а поскольку «сеятель»

Не ходил за сохой, за плугом,
Деревенскую страду не нёс,

Со двора, перелеском и лугом,
Не возил прошлогодний навоз.

А в засуху не вышел со всеми
Помолиться о ведре в поля, -

¹ Струве Г. Венок на могилу А. Гессена // Возрождение. Париж, 12 июля 1925. № 40.

² Словарь поэтов Русского зарубежья / Под ред. В. Крейда. СПб: РХГИ, 1999. С. 70.

то и семена дали губительные всходы, потому что

...полон коварной отравы
Сладковатый и липкий их сок.

Он сулит небывалые муки,
Тем, кто выпьет его невзначай...

«Коварная отравка», пылающая в крови «внуков» и «правнуков», собравших «урожай» петровских реформ, сделала их нестойкими перед надвигающимися бурями: нестойкими оказались *вкусители* губительных для русского человека иноземных идей, «кружит их степной ураган». То, что случилось в России в октябре 1917 года, корнями, по мнению Алексея Гессена, уходит к петровским реформам. То же видение исторического процесса мы находим в цикле «Лебединый стан» М. Цветаевой:

Не на сынов своих работал, –
Бесам на торжество! –
Царь-Плотник, не стирая пота
С обличья своего.

Не ты б – всё по сугробам санки
Тащил бы мужичок.
Не гнил бы там на полустанке
Последний твой внучок.

<...>

Ты под котёл кипящий этот –
Сам подложил углей!
Родоначальник – ты – Советов,
Ревнитель Ассамблей!

Родоначальник – ты – развалин,
Тобой – скиты горят!
Твоею же рукой провален
Твой баснословный град...¹

Поколение, выросшее на чужих, «заморских» семенах, отравленное ядом безверия, нигилизма, отказавшееся от своего родного, национального, исконного, по мнению поэта, обречено на поражение, ибо оно постепенно становилось нестойким ко всем жизненным испытаниям:

¹Цветаева М.И. Лебединый стан // Цветаева М.И. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. Т. 1. М.: Прометей, 1990. С. 392-393.

И в крови их пылает отрава,
И кружит их хмельной ураган...
Эх, степные да горькие травы,
Эх, лукошко заморских семян!..

Сила, которой Петр I подчинил русский народ западноевропейскому образу жизни, по мнению поэта, не принесла счастья русскому народу.

Петербург Александра I (часть «Предки») – это не только город, где росли и мужали будущие победители Наполеона, но и город, где победители чуть более чем через десять лет после славной победы стали побеждёнными, изгоями: Петербург – город будущих декабристов, чьи духовные воззрения, спаянные великим братством, были близки по настроению самому Алексею Гессену. В горьких раздумьях о беззакониях, совершающихся в его время в России, видна тоска поэта по былому единству устремлений, отсутствующему у современной ему эмигрантской молодёжи. В противопоставлении «парижской» и «петербургской» тем отражено настроение дворянской интеллигенции, упоённой свободой сразу после войны 1812 года; прогулки по Парижу описаны бодрым, маршевым, понятным четырехстопным ямбом с опоясывающей рифмой:

Так сладко окунуться разом
В кристально-ясный мир Вольтера,
Где над поверженной химерой
Царит один бессмертный разум.
Что власть?! Что слава и богатство?!
И есть ли в жизни миги краше
Минут, когда друзья, за чашей,
Клянут раздор и славят братство?!

А вот «петербургская» тема звучит по-другому – трагически:

Там, за зыбкой частой сеткой сада –
Красный камень Зимнего Дворца...
Там штыки сверкают вдоль фасада,
И знамена веют у крыльца.
Там, равняясь, строятся отряды
И еще подходят, без конца...
Там, за зыбкой, частой сеткой сада –
В тесную сгрудившуюся кучу
Зло ударит жадная картечь,

Юность неразумную научит
Головы безумные беречь!
Дрогнули ряды под грозной тучей
И спешат уйти, укрыться, лечь,
И бегут нестройной, тесной кучей...

В зимней дреме сад Адмиралтейства...
Мудрых книг губительная ложь,
Лживых слов лукавое злодейство,
Дерзких мыслей ненасытный нож –
Обагрили кровью площадь действия...
Город спит... И только шорох, дрожь,
Скрип ветвей в саду Адмиралтейства...

У Алексея Гессена особое видение тех исторических событий: в противовес «брани» «в чистом поле», как было в 1812 году, заговор дворянской интеллигенции разрешился 14 декабря 1825 года на Сенатской площади, в центре Петербурга, рядом с Адмиралтейским садом, в котором лишь «скрип ветвей» да «порою шорох, дрожь» и который «зыбкой частой сеткой» отделяет восставших от Зимнего Дворца. Нет простора для действия, трудно победить русскому человеку в таких условиях...

Итак, Россия – это прежде всего «поле», что подтверждается её тысячелетним крестьянским укладом. Но вот поэт вводит ещё одно интересное сравнение:

Спокойно дышит спящая Россия,
Вся ровная и белая, как плат.

«Плат», «платок» – четырёхугольный лоскут ткани, иногда холста, головной или шейный убор, есть ещё и более старинное определение слову «плат» – попона, конское одеяло, но в любом случае – это лоскут, с которым издавна сравнивались крестьянские наделы. В России Александра II пока все тихо, невозмутимо, спокойно, но, однако, уже в последней строфе показаны напряженность, тревога, душевная смута, смятение. Состояние неуютности развивается всё сильнее. Город «сжимается» до мрачной тюрьмы: в «далёкой северной столице» приготовлены «кандалы и цепи», поставлены «таможни и заставы», окружённые «полосатыми рогатками» «шлагбаумов».

В первой главе части «Деды» показан Петербург Александра III, повествование ведется от лица народовольца-«бомбиста». При всём своём юношеском максимализме, который можно заметить в пафосе публицистической статьи «Там и здесь», Алексей Гессен, воспитан-

ный в православной традиции, настроен категорически против террористического акта, он осуждает циничную беспечность его исполнителя:

Выйду из чайной – только увижу,
Салфетку зажав в онемелой руке...
Эй, посмотри, глянь-ка поближе –
Уж нет ли подарка, здесь, в узелке?

После – нарочно или случайно-
Я выроню узел... Что будет потом? –
Право, не знаю! Знаю, что в чайной
Пол будет усыпан битым стеклом.

Алексею Гессену чуждо было соблазнительное желание, свойственное тургеневскому Базарову: всё – вдребезги, всё – разбить, всё – разрушить: «место расчистить!» Он по своей натуре созидатель, творец, художник. Всё свидетельствует о том, что Алексею Гессену были близки славянофильские воззрения: он не приветствовал деяния Петра I, которые, по его мнению, были инородными, чуждыми, даже враждебными, никак не улучшавшими условия народной жизни; всё заимствованное приводит к революции, а не к эволюции, в бурных переворотах человек забывает Божьи заповеди, а это путь к войне, трагедии, хаосу. Алексей Гессен находит свои художественные приемы, которые показывают, что он явно на стороне славянофилов: им тонко подмечено, что памятник Александру III стоит спиной к Санкт-Петербургу, детищу Петра I; город этот в России представляет явно иноземное творение, хотя сам Алексей Гессен его очень любит. Сам русский царь Александр III – герой с «окладистой бородой», и хотя пока Россия представляет собой ещё довольно убогую и мрачную картину, монархически настроенный поэт знает, что этот всадник «выведет на верный путь»:

О, Русь, убогая и нищая!
Бог в помощь! – ноша не легка,
Твой царь литыми сапожищами
Сдавил раздутые бока...

Поворотясь спиной к городу,
Уставил свой суровый взор,
Свою окладистую бороду
В широкий дремлющий простор.

А там дороги непроезженны,
Топка и непролазна грязь,
И – мудрою рукою сдержанный –
Ступает конь, не торопясь.

И если тяжело погружаются
Его копыта в топь болот,
Не упадет, не испугается,
А Всадник сам с коня сойдет.

Не побоится в ржавой лужице
Сапог солдатский окунуть,
Упрется в землю, понатужится
И выведет на верный путь...

В части «Отцы» описан Петербург Николая II: показано и время зарождения марксистских кружков в России, и революции 1905 и 1917 годов. Марксизм, по мнению поэта, принёсет стране одни бедствия, потому что он антинационален. Думается, что поэт был возмущён известным фактом, когда петербургская интеллигенция в Таврическом дворце аплодисментами встретила известие о поражении русского флота. Возмущён он и прессой, радующейся национальной трагедии:

Что ни слово, то находка!
Ведь меж скорбных, черных строк
Иноземная красотка
Красный кажет колпачок.

В России трагедия – «горят усадьбы и поместья», «тонет флот на дальнем море // В пучине дыма и огня», все это – «предтечи гибельного дня»: отречение Николая II от трона, когда в столичном Петербурге

Русь за долгою обедней
Слагает к Божьему Престолу
Столетней муки тяжкий крест.

Последняя часть поэмы, «Дети», автобиографична. Она, пожалуй, самая значимая и проникновенная, т.к. представляет собой своеобразную лирическую исповедь поэта, окрашенную трагически. Алексей Гессен показывает трагедию своего поколения, горькую судьбу людей, вынужденных навсегда покинуть родной Петербург. Автор находит выразительный приём: великолепный некогда Петербург

бург снова превращается в «пустырь», и именно эту пустоту, прежде всего нравственную, покидает лирический герой:

Улицы стали глухими и гулками,
Дальше пойдут пустыри...

Изгнание для лирического героя начинается в любимом городе, заражённом «кровавым психозом», в городе, где ему уже приходится жить робкою, ночною, таящеюся жизнью. В некогда благородной, строго соблюдавшей и хранившей царственный порядок столице поселился хаос: в жанровой сценке мальчишки, торгующие папиросами, обращаются и к комиссару, и к офицеру. Чья же власть возьмет?!

А мальчишки торгуют сигарами,
Самогонкой и Царским вином,
И с матросами и комиссарами
Поднимают галдеж за углом...

– Эй, товарищ комиссар,
Куртка кожаная,
Есть ли совесть? Взял топор –
Дай положенное!

– Офицерский наган,
Пальто важное!
Не скупись! Будешь пьян!
Самогонка знатная!

Лирический герой покидает город тайно, прячась, в годы гражданской войны для него *Петербург* – некогда праздничный, парадный, величавый *живой родной дом*, превратился в революционный *Петроград* – мертвый город, с глухими и гулками улицами. Город – кончился, дальше – пустырь, еще дальше – Гавань, край земли, еще дальше – бегство, бездомье, конец... Изгнанных в «безрассудное плаванье» стерегут «пушки кронштадтских фортов», расстреливающие уплывающие суда в «Луже Маркизовой». На таком *краю* лирический герой прощается с некогда бесконечно любимым Санкт-Петербургом, а теперь ставшим чужим, обесчещенным Петроградом:

Дальше, дальше по дремлющим улицам,
Где лишь ветер уныло поет
Да фонарь одинокий сутулится
У беззубых провалов ворот...

Ветер грозящий и гибель готовящий,
Ты не собьешь нас с пути!
Город-пожарище, город-чудовище,
Город-Голгофа, прости!

Подобное душевное настроение восприятия северной столицы в годы революции и гражданской войны мы увидим в воспоминаниях князя С. Е. Трубецкого: «...Петербург же производил впечатление какого-то полумёртвого царства. Старая жизнь здесь была убита, а новая ещё не полностью завладела им. <...> Я стоял перед памятником (*Петру I – В.Б.*), а по пустынной площади шли, в одиночку или маленькими группами, какие-то безличные, серые люди – термиты. Я вдруг почувствовал острый прилив *Rausweh* (тяга вырваться). Раз я ничего не могу здесь сделать, остаётся бежать отсюда, бежать, бежать скорее и не видеть...»¹.

В стихотворении «Гвардейский офицер», состоящем из 2-х частей, показаны – соответственно – эпохи правления Павла I и Екатерины II. Почему нарушена хронология? Алексея Гессена современники характеризовали как монархиста. В статье «Там и здесь» он прямо заявляет о себе: «Я – монархист». В таком случае странно слышать из уст монархиста, что убийца царя «неподкупен, тверд и строг» – чуть ли не орудие провиденья! С первого прочтения кажется, что в стихотворении возвышается банального убийца. Почему – монархист – о Павле I только с безжалостным порицанием – «жесток венчаный изувер»? Второе стихотворение, рисуя нравы эпохи Екатерины II, проливает свет на эти вопросы. Отметим, что Алексей после окончания Коммерческого училища всё-таки сначала поступил на историко-филологический факультет (историческое отделение) Петроградского университета, несомненно, тяга у него была к гуманитарным наукам, и, конечно, знание родной истории было у него глубоким. Обращаясь к стихотворениям в хронологическом порядке, видим героя – гвардейского офицера конца екатерининского - начала павловского правления. Поэт не называет нам имени главного героя, но дает все приметы, чтобы читатель его «узнал» сам. Известно, что гвардия – это еще и личная охрана императоров: гвардейцы принимали самое непосредственное участие, хотя, может быть, и не по своей воле, в дворцовых переворотах как в 1762, так и 1801 годах. Беллетрист и критик Георгий Чулков так определил свой творческий метод создания психологических портретов российских императоров: «...в своем изло-

¹ *Трубецкой С.Е.* Минувшее. М.: ДЭМ, 1991. С. 329.

жениии фактов я как бы становлюсь время от времени на точку зрения самих царей»¹. Вот какую характеристику дает Г. Чулков екатерининским гвардейцам как бы от лица Павла I: «А эти пьяные, распутные, наглые, избалованные гвардейские офицеры, которые привыкли смотреть на государей, как на своих ставленников? Разве можно быть уверенным в их преданности взыскательному и строгому императору?»². К тому же близость к императорским покоям не способствовала укреплению моральных устоев среди и без того «избалованных гвардейцев». В первых двух изящных строфах Алексей Гессен описывает эпоху, в которой «к власти и карьере» приходят разными путями, в том числе и «через императорский альков», поэтому не трудно догадаться, о ком идёт речь: о братьях Зубовых – последних фаворитах «матушки Екатерины», о вершителе «небеспристрастного суда» – их отце. Современники о Зубовых оставили самые неллицеприятные воспоминания: редкие грубияны, пьяницы, беспринципные корыстные стяжатели³. В стихотворении «Гвардейский офицер» фигурирует средний из них – Н. А. Зубов (1763-1805). Историками отмечено, что по росту он был гигантом, обладал огромной физической силой, но по своему духовному содержанию был форменным пигмеем⁴. Сразу же после смерти Екатерины II он бросился в Гатчину к Павлу I, чтобы известить того о «радостном» событии; Павел, вступив на престол, не забыл наградить вестника орденом Андрея Первозванного, но на некоторое время отстранил его от двора; впоследствии Павел I, на беду себе, вновь приблизит бывшего фаворита своей матери, а тот, вступив в заговор против Павла I, и совершит гнусное злодеяние – первым ударит в висок своего благодетеля печально знаменитой табакеркой. И как только вторая часть «намекнула» читателю, о ком пойдет речь, то уже и первое стихотворение воспринимается не от лица автора, а от лица персонажа, и теперь мы знаем, о ком именно идет речь и кто говорит. Становится понятно, почему гвардейскому офицеру, которому следует быть сильным, выносливым, закаленным в боях, больше нравится проводить «ночи на перинах», «пить горячий шоколад», прятать «изнеженные руки» в «муфте меховой». Поэт, введя жеманное «Ах!» в причитания героя, явно иронизирует: «жесток венчанный изувер» только лишь потому, что отстранил его от дворцового караула и заставил заниматься тем, чем и положено гвардейскому офицеру

¹ Чулков Г.И. Императоры. Психологические портреты. М., 1994. С. 4.

² Там же. С. 38.

³ Знаменитые россияне ХУШ-Х1Х веков. М., 1996. С. 122.

⁴ Российский биографический словарь. М., 1995.

– действительной службой. Персонаж недоволен «вздорными приказами» «мальтийского рыцаря». Г. Чулков вновь даёт вполне понятное объяснение «чужачеств» Павла I: «...мы не можем сомневаться в яростной ненависти Павла к якобинцам. Ему мерещились цареубийцы. Судьба Капета и его жены не давала ему спать. Ему противны были даже французские моды. И он поспешил запретить круглые шляпы и фраки»¹. Алексей Гессен своего героя назовет «российским Брутом», т.е. заговорщиком, изменником, предателем, действующим исподтишка, за спиной, – эпитет явно отрицательный, а уж «неподкупен, тверд и строг» звучит явно издевательски – уж очень одиозной фигурой был Зубов.

Чем внимательнее всматриваешься в эту блестящую историческую зарисовку, тем более просится она в поэму «Горькие травы», в которой, кстати, нет ни одного слова о царствованиях Павла I и Екатерины II. А уж исследовать «генезис русской смуты» и пройти мимо такого яркого и, несомненно, важного периода русской истории, автор, конечно, не мог. Алексей Гессен историю России видел в конкретных образах, всю его короткую жизнь поэтам волновал вопрос о судьбе России, о том, что случилось с ней, почему произошла трагедия 1917 года, ответы он искал в прошлом, он докапывался до истоков, приведших к ней.

Архимандрит Константин (Зайцев) отметил, что А. Гессен «необычайно серьезно относился к жизни и весь проникнут был чувством ответственности. <...> Но большего хотела его душа – действия, жертвы, подвига»².

Судьба отмерила ему короткий земной жизненный путь – всего четверть века, но были в этом двадцатипятилетнем *бытии* и *действии* – самостоятельно принимаемые решения, и *жертва* – разлука с отчизной, с землёй предков, «родным пепелищем», «городом-Голгофой» – Санкт-Петербургом, и *подвиг* – восхитительный и восхищающий, бережно сохранённый в надорванном сердце и пронесённый через все испытания «*нехладящий жар*» бесконечно высокой трогательной любви к Богу, к России, к Петербургу, к поэзии, к самой жизни.

¹ Чулков Г.И. Императоры. Психологические портреты. М., 1994. С. 45.

² Зайцев К. Венок на могилу Алексея Гессена // Возрождение. Париж. 11 июля 1925. № 40.

История как сюжет романа-хроники С.Н. Дурылина «Колокола»

Роман-хроника «Колокола» создавался С.Н. Дурылиным в 1928 г., был отредактирован автором в 1953 (очевидно, после смерти И.В. Сталина), но опубликован только в 2009 г. в журнальном варианте, а в книжном – в 2010-м.

В самом общем виде «Колокола» можно отнести к жанру исторического романа, активно развивавшемуся в первой половине XX века, прежде всего, по идеологическим причинам: молодой стране нужна была новая версия истории. Дурылин принадлежал к социальной среде, официально объявленной чуждой новой власти. Бывший с 1912 по 1918 годы секретарем Московского религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьева, а с 1920 года священником, за что и был сослан в Челябинск, он писал «Колокола» в своей второй ссылке в Томске, когда был во всех отношениях отдален от установленной в стране идеологии и совершенно свободен в своем высказывании.

Роман создавался параллельно с книгой дневникового характера «В своем углу» и, можно сказать, отпочковался от нее в тематическом отношении. В личных записях Дурылин часто оценивал современность, в том числе в профессионально близких ему сферах литературы и живописи. Общий пафос книги выражается словами: «Не только снег тает. Все тает. Так, истаяла русская поэзия. Истаяла русская культура. Истаяла Россия»¹. Обращает на себя внимание тот факт, что при постоянном осмыслении происходящего вокруг и большой доли мемуаров, Дурылин, профессиональный историк литературы и театра, не обращается здесь к истории и не стремится отразить причины современного ему «таяния» жизни. Более того, иногда после фиксации какого-то факта или своего наблюдения над развитием литературы он заключает: «Почему – неизвестно». Например, «Писемского не читают. Почему? Неизвестно. Помяловского читают. Почему? Тоже неизвестно»². Подобная особенность текста может объяс-

¹ Дурылин С.Н. В своем углу / Сост. и прим. В.Н. Тороповой. Предисл. Г.Е. Померанцевой. М., 2006. С. 206.

² Там же. С. 127.

няться отношением Дурылина к науке в целом, призванной, но не способной, по его убеждению, исчерпывающе объяснять явления. В продолжение этой мысли автора и хочется обратиться к «Колоколам» как к историческому роману. Выскажу предположение, что художественная форма позволила Дурылину концептуализировать наблюдения над его «сегодня» и ответить на вопрос о причинах современного ему состояния культуры.

В Предисловии к роману автор постулирует зависимость человека от своего времени, невозможность укрыться от «тени века сего», однако высказывает намерение «вспомнить благодарно людей, дела и дни минувшие под собственной тенью века их, а не под чуждой им тенью века, ныне шумящего» (С. 148)¹. Стремление Дурылина погрузить читателя в иные времена поддерживается и умеренной стилизацией языка, в чем автор оказался прилежным учеником Брюсова, и сюжетно-композиционными особенностями произведения, архитектурной напоминающего роман А. Белого «Петербург», и жанровым обозначением «роман-хроника», определившим особенности его повествования. Отмечу, что по пафосу «Колокола» ближе к произведениям эмигрантов, с их тоской по утраченной России, чем советским историческим романам 1920-х – 1930-х годов; а по поэтике это, несомненно, роман автора, близкого символизму.

Содержание романа – трехсотлетняя история России; его действие происходит в вымышленном городе Темьяне. Первая часть, озаглавленная «Колокола», повествует о строительстве соборной колокольни и наполнении ее колоколами. «Одни из них были безымянны. У других были имена: Воеводин, Голодай, Разбойный, Плакун, Княжин, Наполеон, Разгонный, Васин, Соборный.

Каждое имя подымало целый пласт старины и новизны городской, вплоть до той стародавней нови, когда Темьян был Новгород: строен из бревен, укреплен надолбами и заплотами и вручен в охрану Николе Можайскому» (С. 148).

Вторая часть («Звонари») посвящена четырем звонарям Темьяна, чьи имена сохранила история. В ней описывается период расцвета темьянской жизни: вторая половина XIX века и самое начало XX. Центральная часть («Звоны») дает наиболее полное представление о жизни города. Бытие темьянцев проявляется в совместном переживании стихийных бедствий (первые две главы рассказывают о вьюгах и

¹ Здесь и далее «Колокола» цитируются по изданию: Дурылин С.Н. Колокола. Избранная проза. М.: Изд. ж-ла «Москва», 2009. С. 147-430, с указанием страниц в круглых скобках в тексте.

пожарах) и праздников (Масленицы (4 гл.), Благовещенья (5 гл.) и Пасхи (7 гл.)), а также о крестных ходах на Ильинскую пятницу (3 гл.) и в Страстную пятницу при выносе плащаницы (6 гл.). В соответствии с названием, в ней описываются колокольные звоны; будучи достопримечательностью Темьяна, они объединяют людей и придают их жизни метафизическое измерение. Эта часть самая поэтичная, поскольку именно в описании колоколов и звонов Дурылин демонстрирует наибольшее художественное мастерство. Например, «...у каждого темьянского колокола была своя душа: древняя, погруженная в молчанье, – у Воеводина, скорбно-покорная – у Голодая, покаянно-плачущая у Разбойного. Эти три души были родные, и все три старые, тихнувшие год от году, причастные скорби и молитве, но не суете дней и времен. У Плакуна душа была тревожная и бессонная. <...> Властна и полнозвучна была душа у Княжина. А у Наполеона, его соседа, душа была твердая и жесткая: он никогда не плакал. У «разгонных» были души маленькие, юркие, бойкие: они любили болтать одни, перебивая друг друга. У Соборного на душе было спокойно, как у делового большого человека: он неспешно и просто делал свое дело, зная, что никто лучше и прочнее его не сделает. У других безымянных колоколов были свои особые души: старческие, зрелые, юные, тихие, скорбные, веселые. У каждого был свой «глас звенения», тот самый, который испрашивался каждому колоколу молитвой при его рождении. В одном гласе низко гудела тяжкая могучая медь, в другом сверкало светлое гульливое серебро, в третьем вспыхивали драгоценные звонкие капли золота.

Но, старые и молодые, медные и серебряные, древние и новые, скорбные и веселые, тихие и говорливые, отдельные души колоколов сливались временами в одну великую скорбную душу. Эта душа называлась звон» (С. 181-182).

Четвертая часть («Перед концом») посвящена апокалиптическим предзнаменованиям: от нарушения вековых традиций (самобийцу хоронят на кладбище, невеста венчается в красном платье, новорожденного нарекают Арием) до редких природных явлений (комета 1914 года, пожары на воде (горят пятна разлившейся по реке нефти), спрятавшееся за тучами солнце в Светлое воскресенье). В последней части, символично названной «Конец», говорится о событиях Первой мировой войны и революций 1917 года.

Таким образом, «Колокола» рассказывают о движении жизни в городе Темьяне к концу мира. Эсхатологический вектор в дурылинском романе практически тождественен с восприятием жизни, зафик-

сированным в его книге «В своем углу», но выражен резче. В нем о ходе времени часто свидетельствует смерть и ее символические аналогии. Описание ухода из жизни основных героев хроники, звонарей, логически необходимо: пересечения и переклички между их жизнями, включающими и уход из нее, составляют ткань своеобразного сюжета хроники. Но и в целом о ходе жизни в городе говорится, например, так: «Николка старел. И все старело. Отзвонил он перезвонную встречу Амосову Николаю Прохоровичу, когда вносили его в собор под белым газетовым покрывалом с пышными кистями, и проводил его звоном в недалекий путь на Обрубовское кладбище. <...> Отошел и ученый поп Гелий, не износив мерлушечьих своих сапог <...> Забылась и Николкина кличка “ножовый звонарь”» (С. 239). Характерна также частотность описаний смерти, которые придают завершенность не только текстовому существованию персонажей, но и их индивидуальности. Большинство из них присутствуют в тексте, казалось бы, лишь для воссоздания жизни города: комичных или ярких эпизодов, активного общения людей. Но рассказы о вариантах, если так можно сказать, смерти (о тихой кончине, о самоубийстве, о символическом порыве в неизвестность и др.) всегда выделяют человека из общей массы, словно только при завершении жизни наиболее ярко и окончательно проявляется его личность. В конце романа рассказывается о смерти многих персонажей хроники, что особенно бросается в глаза на фоне единственного упоминания о рождении человека, и то из-за «дьявольского» имени – «Арий». С сюжетной точки зрения эти рассказы избыточны; наступление конца мира достаточно ясно из всего одной сцены смерти: у одра доживающего последние дни преосвященного Сильвестра. В ответ на известие о возможном снятии колоколов, умирающий цитирует державинское «Река времен...» и формулирует: «Часы бытия нашего останавливаются» (С. 413). Но очевидно, что автору важно показать, как смерть людей и физическая ликвидация колоколов совпадают по времени, определяя особенность исторического момента как единства индивидуального и символического общего бытия.

К другим особенностям романа, формирующим дурылинскую концепцию истории, нужно отнести художественное воссоздание самого хода времени. В целом о нем можно сказать следующее. В первых трех частях оно течет неспешно: события городской жизни описаны достаточно подробно и хронологически последовательно, что создает ощущение естественного движения жизни. Ее ход ускоряется в последних двух частях, более объемных и насыщенных большим

количеством персонажей и событий. Биографические справки, отсылающие читателя к неопределенному прошлому, несколько ломают хроникальную плавность линейного времени, создавая ощущение неустойчивости и изломанности. Подобным способом повествования автор формирует в сознании читателя представление о тревожной атмосфере «века сего», мотивированной прошлым.

Описывая события в их временных связях, Дурылин, в соответствии с жанром, использует хроникальный тип сюжета. Однако в «Колоколах» нет календарных дат (кстати, в отличие от «Угла...», где все записи датированы), но все события общей жизни города и почти все важные моменты в человеческих судьбах прикреплены к сезону и регламентированы церковным календарем. Циклическое природное время и символическое время человеческого бытия тем самым противопоставлены истории в ее традиционном понимании. Важность церковного календаря и связь человеческой жизни с природной заставляют читателя воспринимать события в онтологическом аспекте, как символические, «вневременные», а повествование, за счет стилизации лексики, становится историчным. Отказ от календарной хронологии создает представление о самостоятельности исторического хода, формируемого различными происшествиями, то есть об истории, так сказать, в чистом виде, но и об истории как о случае, событии, рассказе. История превращается в собственно действие романа и становится сюжетом.

Само историческое время в хронике отражено специфично: оно обозначается именами («При Петре I», «между Пугачем и французом») или прозрачными аллюзиями. Например, разбой на дорогах воссоздает атмосферу крестьянских восстаний XVII – XVIII веков, голландское влияние напоминает о петровских временах, немецкие имена городских правителей – об эпохе Павла I, увлечение одного из героев Вольтером отсылает к екатерининской эпохе и т.п. Хотя время описанных в «Колоколах» событий охватывает три века и доведено до установления Советской власти (названной «Совдеп»), в романе весьма скупо упоминаются лишь некоторые известные события, как, например, наполеоновские войны, турецкая война, свержение монархии в России. Они не называются прямо и, за единственным исключением, не обсуждаются. Отсутствие в тексте традиционного именованного события, именованного, формируемого и принимаемого, как правило, постфактум, в результате его последующего осмысления историками, отражает задачу автора погрузить читателя в описываемое время. Это создает иллюзию переживания истории героями и читате-

лем синхронно. Например, мы ощущаем вместе с персонажами смуту и тревогу, удивляемся происходящему, которое не вмещается в сознание, и лишь догадываемся о том, что речь идет о феврале 1917 года; мы как будто еще не знаем, что это будет названо «Февральской революцией» и повлечет значительные последствия.

Единственным исключением из названного правила стала Первая мировая война, описанию которой посвящена целая часть романа; в ней в апокалиптических тонах изображены переживания жителей, эпизоды проводов на войну, лечение в госпитале, рассказы героев. Эта война явно стала для Дурылина, как и для его знаменитой современницы, началом «настоящего, не календарного двадцатого века». Этот «век, ныне шумящий» представляет интерес для повествователя как результат прошлого, о котором собственно и идет речь в романе. Его воссоздание выдает цель, несколько отличную от декларированной в предисловии: это не только благодарная память, но и, конечно, стремление объяснить настоящее.

Наследуя символизму, Дурылин создает историософское произведение, залогом достоверности которого выступает соотносительность не столько с эмпирической реальностью, сколько с метафизическим бытием. Этим и вызван выбор основных «героев» – колоколов, судьба которых представлена аналогично индивидуальной человеческой судьбе: рассказывается подробно о рождении (отливке) колокола, характеризуется его душа (голос), определяющая назначение (рыдать, ликовать, каяться, созывать, предупреждать об опасности) и историческая судьба. Для нашей темы важен также мотив старения, убывания жизни колокола. Этот весьма своеобразный способ презентации человеческой истории позволяет связать ее с метафизической сферой: уничтожение колоколов знаменует конец земной истории, но в произведении подчеркивается, что речь идет только об уничтожении физическом, в метафизическом бытии колокольный звон продолжает существовать; его слышат в финале романа несколько избранных. Очевидно, что движущие историю силы лежат для Дурылина не в сфере земной жизни людей.

В этом отношении важен отраженный в «Колоколах» конфликт, проясняющий ход истории. Очень показательны, что в романе практически нет конфликтующих героев, ведущих действие. Как уже говорилось, их судьбы индивидуализированы, прежде всего, рассказом о кончине; жизнь города – это совокупность судеб его жителей, схожих в одном: все смертны. В силу особенности системы персонажей и дурылинской концепции человека, читатель нигде не видит столкно-

вения их интересов; в беседах и спорах проявляется общая заинтересованность героев в понимании смысла бытия, поэтому все со- и противопоставления персонажей, обусловленные мировоззренчески, в тексте презентуются, прежде всего, словом, но не действием. Люди у Дурылина много размышляют, жарко спорят, некоторые читают, любят слушать, не всегда слышат, но они не враждуют. В романе в целом царит атмосфера общей заинтересованности друг в друге и активной коммуникации.

На этом фоне и выделяется единственный в тексте эпизод противостояния персонажей: в рассказе о строительстве колокольни упоминается соперничество между городничим, строившим пожарную каланчу, и протопопом, возводившим соборную колокольню, которая, по замыслу, должна была иметь 5 ярусов и превосходить каланчу высотой. Конфликт светской и церковной власти завершился победой городничего, который угрозами и деньгами переманил подрядчика. В результате «Соборная колокольня высока, и золотой купол ее ярко горит над Темьяном, но всякий, внимательно взглядевшись в нее, скажет:

– А купол поторопился накрыть золотой шапкой колокольню: ей бы еще подрасти на один ярус.

Она бы и подросла, если б аракчеевский слеток Толстопятов не одолел приснопамятного протопопа Доната» (С. 188-189).

Этот конфликт, описанный в сдержанно иронических тонах, оказывается для автора, воссоздающего прошлое как причину настоящего, основополагающим: он, являясь единственным в романе столкновением, то есть конфликтом в точном смысле слова, и определяет дальнейшее движение жизни. В недостроенной колокольне «четвертый ярус остался пуст. Первым жильцом на нем был Соборный, отлитый через много лет после постройки колокольни» (С. 188). Именно это событие подается автором впоследствии как исторический рубеж, как «великая перемена на колокольне» (С. 240), осознаваемая таковой жителями Темьяна. Данное обстоятельство заставляет подробнее остановиться на истории Соборного колокола. Он был отлит купцом 3 гильдии Ходуновым, который, купив самую дешевую землю, построил на ней первую в городе фабрику. Успех производства превзошел его ожидания и, войдя в 1 гильдию, Ходунов отблагодарил Троицу, отлив в Москве «такой колокол, чтоб самый вес показывал крепость его благодарности за то, что крепко стоят три высокие трубы мануфактуры “Иван Ходунов с сыном”» (С. 179-180). Таким образом, поворотной вехой в историческом движении жизни можно

считать появление фабричного производства и, соответственно, пролетариата. Доказывает эту мысль одна характеристика события: «все поняли колоколову новую медную речь. Колокол объяснил им “Ивана Ходунова с сыном”»: вот откуда взялась сила, пересилившая все другие, царские и не царские колокола на колокольне, – от трех этих труб, дымивших на окраине Темьяна» (С. 180). Называние нового класса «силой» неизбежно отсылает читателя к политической риторике революционного и постреволюционного времени. В свете того, что к 1928 году в СССР установилась диктатура пролетариата, дурылинское именование рабочего класса «силой» выглядит вполне естественным.

В дальнейшем повествовании, за счет многократных повторов, обретает символический смысл образ фабричных труб, изменивших пейзаж Темьяна и задымляющих небо: «... ржавые пивные бутылки подкидывали, не уставая, черные подачки дыма в бледное, нежно-сиреневое весеннее небо» (С. 180); «грязнящей небо полосой тянулся с края города к соборной колокольне повседневный копотный дым из двух труб мануфактуры Ивана Ходунова с сыновьями. <...> полоса эта погустела копотью от третьей трубы» (С. 240). Символический смысл задымления неба проясняется, если вспомнить значение слова «темьян». Одно из его толкований – фимиам; В.И. Даль предлагает значение «псковское название ладана»¹. Получается, что «великая перемена» в Темьяне совершается тогда, когда вместо запаха святости, молитвенного фимиама в небо поднимается грязь и копоть, что продуцируется рождением новых производственных отношений, которые, по Марксу, определяются борьбой рабочего класса с капиталом.

В «Колоколах» есть и другие аллюзии на марксистскую концепцию истории, о чем мне уже приходилось говорить². Например, мотив капитала. При отливке всех колоколов, по свидетельству хроники, использовались медные, серебряные и золотые монеты, а также бумажные ассигнации, однако лишь в истории Соборного монеты перестают быть просто материалом, металлом, а выступают и в роли денег, капитала:

¹ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1982. Т. 4. С. 308.

² Подробней об этом см.: *Мотеюнайте И.В.* Осмысление марксизма в романе-хронике С.Н. Дурылина «Колокола» // Вестник Новгородского государственного университета. Серия Филология. № 54. Великий Новгород, 2009. С. 47-51.

«Услышав низкий, могучий звук, архиерей, в вишневой рясе, поспешно перекрестился матовой худой рукой, а потом промолвил с улыбкой в сторону хозяина:

– Глагол времен, металла звон!

Хозяин почтительно склонил голову:

– Истинно так, ваше преосвященство.

Предводитель дворянства, высокий, худой старик в придворном мундире, известный своей многосемейностью, шепнул губернатору, допивавшему бокал шампанского:

– Насчет “глагола времен” не знаю: я туг на левое ухо, но “металла звон” слышен несомненно, и притом благородного металла. – И, еще ближе наклоняясь к губернатору, еще тише прибавил: – Которого нам с вашим превосходительством, признаться, не совсем хватает» (С. 180).

В приведенном фрагменте обыгрывается многозначность слова «металл», а в дальнейшем востребованы оттенки значения «капитала» с отсылкой к главному труду К. Маркса и к стимулированной им практике революционной деятельности в России. В частности, один из будущих советских руководителей говорит: «Злость есть капитал, его надо не расходовать по мелочам, а копить и класть в банк, чтобы со временем получать с него большие проценты. Тратить по мелочам – это русская черта. Безобразная. Оттого мы нищие. Капитал злости в России должен был бы быть громаден: больше двадцати Ротшильдов. На этот капитал можно было бы устроить две великие французские революции и несколько маленьких немецких» (С. 307).

Указанные аллюзии позволяют увидеть в «Колоколах» сходство с марксистской концепцией истории. Дурылин, казалось бы, поддерживает теорию классово́й борьбы (рождение пролетариата, действительно, открывает новый этап), однако он переводит ее в метафизический план. Символическим воплощением духа рождающегося пролетариата стал, как говорилось, Соборный колокол. Его главная особенность, кроме величины, в том, что этот колокол «не умел рыдать», поэтому всегда молчал в Страстную пятницу. Поскольку колокольный звон Темьяна автор называет «*скорбной душой*» (С. 182. Курсив мой – И.М.), пролетариат, репрезентированный в символической сфере Соборным колоколом, исключен из темьянского духовного бытия. Рабочие фабрики непричастны к его главной составляющей – покаянию. В частности, их отличительной чертой стала шумная веселость. На колокольне, в сакральном центре художественного мира хроники, рабочие, держась обособленно, очень оживлённы, часто смеются, со сме-

хом сообщают о свержении царя и установлении новой власти. Такое поведение диссонирует с обычной атмосферой соборной колокольни. До сих пор там не было шуток и смеха, а радость, льющаяся из уст героев или металла колоколов, была совсем другой природы: тихая, светлая, исполненная печали, поскольку индивидуальное человеческое бытие в христианском понимании основано на сознании собственной греховности и покаянии. Покаянному плачу и радости героев и колоколов противостоит в хронике шумный смех рабочих.

Темы злости и веселья, по Дурылину, непосредственно связаны с революцией и устанавливаемым Совдепом новым строем. Обновляется даже понимание колокольного звона: «Голос радости – нашей, новой коммунистической радости, мировой» (С. 408); «Я ликовал бы звоном... О человеке благовестил бы...» (С. 409). Признавая, что человек мало сделал хорошего, герой все же предлагает «веселый, радостный благовест о человеке, побеждающем природу, о человеке-творце, о свободном и прекрасном человеке. Этот звон поднимать человека будет из пыли, из грязи житейской» (С. 409). Подобные ожидания резко контрастируют с восприятием звона, например, звонарем Иваном Филимоновичем: «От Голодаевой (*имя одного из колоколов – И.М.*) мути у него на душе было слезно и тихо» (С. 220). Из утверждаемой новой картины мира, как видим, удален Бог, она становится сугубо материалистической и прагматической: все только о человеке, для него и при его помощи. Так в дурылинской хронике показана духовная суть исторического поворота, осмысленного в марксизме.

Подведу итоги. В прозе Дурылина проявились его платоновские симпатии. Художественная форма исторической рефлексии оказалась более удобной для него, поскольку разработанная символистами поэтика предоставляла возможность метафизического осмысления и отражения жизни. В соответствии с христианскими эсхатологическими представлениями движение исторического времени позволяет увидеть, как определенные моменты земной жизни людей иногда становятся прямым выражением метафизических конфликтов; становясь сюжетом, история рассказывает о проявлениях борьбы метафизических сил в человеческом бытии.

Л.И. Щелокова (Москва)

О художественной образности в публицистике Л.М. Леонова (1941-1945 гг.)

Леонид Леонов владел уникальным способом уплотнения действительности – «логарифмированием» (слово писателя), достигая емкого философского взгляда на мир. Его художественная проза изучена намного глубже, чем публицистика. Однако и его статьи передают драму мировоззрений, столь характерную для всей литературы периода Великой Отечественной войны. Он широко использует мифологические образы, к примеру, статья «Нюрнбергский змий» основана на доминирующем образе змея, его сложной философской трансформации. В публицистике писателя обнаруживаются распространенные в то время именованного врага с ярко выраженной негативной коннотацией: *гад, зверь, волк, идолище поганое, поганый* и др. Метафорическую картину всей войны создают образы *черной птицы, бездны*, эмоционально-этическая категория *безмолвия* и др. Благодаря данной символике Россия – сакральный духовный центр, ее культура и история противостоит врагу, не имеющему имени и культуры. Его действия не вписываются в гуманистическую традицию человечества, поэтому защитники Отечества причислены к силам *Света, Добра*.

Писатель не только призывает к сохранению общечеловеческих ценностей, но и воздействует на подсознание современника, образуя онтологический философский подтекст в художественной публицистике. Образный ряд его художественного мира включает и библейский уровень. Продемонстрировать это можно на материале многих публикаций прозаика военного времени, но остановимся лишь на некоторых из них.

Контрнаступление советской армии Л.М. Леонов называет «поступью гнева». В одноименной статье (24 августа 1943) боевые успехи красноармейцев при взятии Харькова переданы с восторгом: «Харьков взят! Еще один шаг к победе»¹. Казалось бы, радость обретает вселенские размеры, она обращена в небо, разделяющее ее с людьми: «<...> вечерние созвездия погасли вдруг» (С. 126). Но на-

¹ *Леонов Л.М.* Собрание сочинений. В 10 т. Т. 10. Публицистика; Фрагменты из романа / примеч. О. Михайлова. М.: Худож. лит., 1984. С. 126. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц.

стораживает, что созвездия уступают «небо *слепительному* человеческому ликованию» (одно из ключевых в словаре писателя, курсив мой – Л.Щ.). И в этом нет безоговорочного оптимизма, хотя «наши люди испытали чувство, которое почти не в состоянии выдержать сердце» (С. 126). Мажорный зачин с центральной идеей *слепительного ликования* (можно определить как *незрячее ликование*) проецируется на осознание трагизма победы. Не случайно автор не находит возможности выразить отношение к подвигу, так как «нет пока слов в самой взволнованной человеческой речи» (С. 126). Подтверждение этому видим в ряде трагических образов. Враг поверг славный город в «огненную купель» (С. 126), превратил молодых матерей в старух «за время немецкого полона» (С. 127), оплакивающих своих «младенцев, растоптанные мечтания и родные пепелища» (С. 127), оставил после себя «искусственную пустыню» (С. 127).

В отповеди сочетаются два уровня: сакральный и профанный (или духовный / телесный). «Опытную руку гитлеровского громилы различали <...> в каждой мелочи <...> дьявольского шабаша гибели и разрушенья. Воистину злодейские дела!» (С. 127). Агрессия противника направлена на разрушение сакральной основы народа, символом которой служат старинные города, «краше которых нет нам на свете, древние святыни, которые возлюбили мы из детской сказки и со школьной скамьи» (С. 127). К категории *сакрального* примыкают и современные «могучие индустриальные сооружения, наше наследство будущим векам» (С. 127). Вершиной *сакральных ценностей* писатель определяет детей «и самые детки наши – все было свалено врагом в кромешные груды, присыпанные сверху мелкой кирпичной щебенкой...» (С. 127). Таким образом, движение от «*слепительного ликования*» к «*кромешным грудам*» завершено. Но Л.М. Леонов не останавливается на символических константах (древность – современность – дети / будущее).

Отповедь насыщена высокими онтологическими символами, к примеру, традиционным сопоставлением Родины и матери: «Нет, человека, который видел чрево матери, испластанное ножом убийцы, нельзя остановить уже ничем. Да, это будет пострашнее железных “тигров” и долгоносых немецких “фердинантов” – мерная, величавая, молчаливая поступь *Великого Гнева*» (курсив мой – Л.Щ.) (С. 127). Примечательно, что прописные буквы в словосочетании *Великого Гнева* включаются в семантический ряд (огненная купель, немецкий полон, мать, пепелища, искусственная пустыня, воистину, возлюбили, святыни, детки), используемый автором. Образы-символы приводят

к проявлению Великого Гнева. *Огненная купель* в данном случае выступает символом перерождения, Преображения, выражая новое качество народа, прошедшего испытание войной. Эмоциональная доминанта *Великого Гнева* персонифицирована в образе защитников, поэтому закономерным выглядит сложный процесс подбора высоких (великих и сакральных) сравнений для освободителей города. «Что же сказать вам, освободители Харькова? Дрались, как львы? Мало! Как орлы, когтили вы вражескую нечисть на поле боя? Мало!.. Вы бились, как деды ваши, прославленные герои былин и песен, которые поете вы сами. Вы сравнились с ними в доблести и преданности родине. Сам Александр Васильевич Суворов хвалился бы такими храбрецами...» (С. 127). Автор намечает многоступенчатое *движение* современников к своим духовным корням, к сакральному центру. В данном контексте *культ предков*, их слава, разделенная с сегодняшними героями недавней битвы¹, приближает современных бойцов к *духовному героическому достоянию* (определение И.А. Ильина²), чьими защитниками они и выступают. Логическим завершением восхваления освободителей города служит восклицательный *комплекс заклинаний*: «Пусть же еще и еще, стыдясь за медлительность свою, дивится вам мир и на высоком вашем примере учится верности священным идеалам истинного гуманизма. И пусть умрут те, кто воровски ступил на наш порог. И пусть пожрет их тухлый прах, их завидущие глаза, их загребушие руки земля наша, как перемолола она падаль и прежних трехнедельных удалцов!» (С. 127). Троекратный повтор *пусть* нагнетает действия: первое *удивление / восхищение* героями сменяется пожеланием смерти врагам и *пожиранием* их праха *нашей землей*. Полное уничтожение врага вписано в контекст *сакральной этики*, когда родная земля поглощает целиком и полностью враждебную силу с ее *тухлым прахом*. Укрепляет веру в окончательную победу метафорическая картина: убийство волка, которого «надо долго бить колом <...> пока не хлынет сок смерти из вонючих ноздрей» (С. 128).

Писатель заканчивает восхваление героев призывом: «Вперед, птенцы орлиной славы нашей! Родина заплатит бессмертием тем, кто отдаст ей жизнь на поле боя» (С. 128). Уподобление воинов *птенцам* в финальной части статьи возвращает читателя к онтологической

¹ Ср. использование этой терминологии: Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л.: Худож. лит., 1978.

² См.: Ильин И.А. Духовный смысл войны // Ильин И.А. О сопротивлении злу силой / И.А. Ильин; сост., предисловие и комментарий Ю.Т. Лисицы – М.: Айрис-пресс, 2005.

сущности ребенка – символу будущей жизни и залогом бессмертия. Ребенок символизирует еще и *духовный оберег нации*, исключительным образом хранимый в душе народа.

В связи с этим уместно говорить об осознании духовных корней. Л.М. Леонов опирается не только на ключевые образы-символы героического содержания, но и показывает культурную традицию нации в развитии. Он обращается к именам писателей, творчество которых знакомо всему передовому человечеству, но ненавистно фашизму.

К категории *дорогих имен* писатель относит А.П. Чехова – в статье «Речь о Чехове» (16 июня 1944). Воспоминание о «старшем современнике» – Максиме Горьком, рукопожатие которого хранило тепло прикосновения Льва Толстого и Антона Чехова, позволяет автору передать атмосферу приобщения к великому Мастеру. Он сожалеет, что его поколение в силу возраста не испытало «счастья непосредственного, духовного и физического прикосновения к Антону Павловичу» (С. 151), однако возрастающая «Любовь к писателю и есть совершенное знание его искусства» (С. 151). Чеховская проза становится мерилем нравственности, очищающей силой, после прочтения его книг «люди на Руси всегда становились лучше и честнее» (С. 152). Скупая на признания любовь к родине Чехова угадывается Л.М. Леоновым в своих современниках: «Матросов и Гастелло также вряд ли много рассуждали на эту тему. И, может быть, сильнее всего выражена такая любовь в величавом молчании тех, которые бесстрашно и безжалобно полегли в нынешних боях за независимость нашей родной земли!..» (С. 153). Со временем имя Чехова как символ чести и порядочности не меркнет: «Сорок лет нет Чехова между нами, а чеховское имя все выше поднимается к звездам. И даже грохот этой страшной и исторически неизбежной войны не может заглушить ровного, явственно слышимого всеми нами сегодня, милого чеховского голоса» (С. 155). Чехов приравнен к священной русской культуре, его имя «поднимается к звездам» (С. 155), обретает черты духовного собеседника-наставника: «Он свой везде, желанный всюду: он запросто входит в дом стахановца, присаживается к столу академика, перед атакой беседует в землянке с офицером и бойцом, которым мы обязаны сегодня чудесной возможностью собраться здесь, под уверенным, бестревожным небом Москвы» (С. 155).

Л.М. Леонов говорит о процессе взаимовлияния: «Народ отразился в Чехове, и Чехов отразился в духовном облике своего народа. Героиня Зоя сделала тезисом своего житейского поведения слова его

героя Астрова: какая честь для литератора, даже для гения!..» (С. 155). Думаю, уместно говорить о совмещении сакральных уровней: прошлого и настоящего. В результате звучит вывод о *живом Чехове*, который «жив, он работает вместе с нами, и порою больше иных живых литераторов нашего времени» (С. 155). Сформирована непрерывность духовной традиции наравне с боевой славой: «Счастлива литература, имеющая таких предков» (С. 155).

Осмысление духовного достояния русского народа продолжено и в статье «Факел гения» (подзаголовок «Заметки к юбилею А.С. Грибоедова», 14 января 1945). Духовная составляющая национально-го характера образуется из множества звеньев единой цепи развития, преумноженной вкладом *духовных предшественников*. «Когда народ движется к своим историческим целям, его всегда больше, чем можно сосчитать глазом» (С. 160). Л.М. Леонов говорит о едином духовном пространстве: «Вместе с ним идут духовные предшественники его героев и гениев, создатели его славы и его прогрессивных качеств» (С. 160). Писатель наделяет их способностью действительно влиять на современность, потому что «весь народ во всех измерениях, включая время, осуществляет верховную идею своего бытия... Незримо, нога в ногу, они шагают с нами, и в шелесте знамен мы слышим их дыханье» (С. 160). Это свойство *взаимосвязи с прошлым страны*, по мысли прозаика, является истоком *чувства родины* (С. 160), на котором основаны современные победы на фронте и в тылу. Современник ощущает на себе взоры предшественников, формирующие *высоту созерцания*: «<...> над собой – и звонкую славу Суворова, и песенный ветер Пушкина, и громадную, как небо, беспамятную любовь к отечеству, которой проникнут творческий подвиг Грибоедова» (С. 160). Культура страны – ее родословная, поэтому: «Счастлив народ с такою родословной, и, значит, прочно стоит он на родной земле, если даже в решающие военные дни он находит время справить день рождения своего поэта» (С. 160).

Л.М. Леонов акцентирует внимание на *гражданском величии* Грибоедова, его близости к декабристским взглядам. Вспышка гения драматурга помогла соплеменникам «разглядеть и уязвимое место зла, и дорогу вперед, и собственные немочи, мешающие его движенью» (С. 161). Примечательно, что писатель использует слово «немочь», означающее физическую слабость, но в контексте военного времени оно может быть истолковано и как показатель слабости духа, нуждающуюся в преодолении. Главным помощником в этом и орудием против *нравственной нечистоты* прозаик считает *книгу*-

труженицу, она «в некотором смысле и воспитательница всех нас» (С. 164). Л.М. Леонов называет комедию «заветной шкатулкой», а её автора *колосом*, который «в свою очередь осеменял почву вокруг себя, с каждым годом расширяя площадь посева... Уже который урожай собираем мы сегодня!..» (С. 165). Из *полновесного зерна* «отцы наши в сложных примесях творили хлеб жизни» (С. 165). Буквальная цитата из Евангелия от Иоанна (Иоан.6:35) *хлеб жизни* придает этой фразе еще и религиозный подтекст, автор напоминает о *творимой молитве Богу* – духовном подвижничестве отцов.

Размышления о внутренних сокровищах народа легли в основу обширной статьи «Судьба поэта» (15 января 1945; посвящена А.С. Грибоедову), где формулируется понятие *культуры*, она «есть процесс живой, таинственный и хрупкий, она нуждается не только в поэтах и ученых, но и в солдатах, героях и мучениках» (С. 166). Мысль прозаика обращена к мировым шедеврам Данте, Дефо, «пропыленные страницы» которые нам дороги как «воспоминанья о юношеских днях человечества» (С. 166). Путь цивилизации «к своей мечте о справедливости» (С. 167) неотрывен от духовных достижений человечества, «на его горизонте позади вечно будет сиять, как снеговой хребет, гигантский мрамор И л и а д ы» (С. 167, разрядка автора). Таковую же роль Л.М. Леонов отводит и комедии А.С. Грибоедова, возводя ее в ранг книг, «что хранятся в сердце нации» (С. 167), тем самым придавая ей сакральное значение.

«Горе от ума» рассмотрено на широком фоне истории страны, в которой произведение играло значимую роль. Появление комедии, по мысли автора, способствовало пробуждению национального самосознания, воплощением этого прогрессивного явления стал Чацкий, он «был прежде всего русским человеком, осознавшим не только свою национальную самостоятельность, но и ее высокие нравственные задачи» (С. 171). Образ главного героя – часть *корневой системы* (Л.М. Леонов), которая «проверяется годами <...> в родной почве» (С. 167), книга с момента создания «впитывалась в кровь и разум воспитанных ею поколений» (С. 168). Главным достижением воспитания стал патриотизм, «что ведет нацию вперед» (С. 173).

Л.М. Леонов обращается к метафоре *горы*: «Г о р е о т у м а, как гора, возвышается над остальным наследием Грибоедова» (С. 174, разрядка Л.М. Леонова). Подобное сравнение по аналогии с географической возвышенностью создает духовную вершину, в условном смысле *священную гору*. Конечно, произведение неотделимо от его создателя, судьба драматурга становится эталоном высокого граждан-

ского служения. «Все ищут своего счастья в мире. Грибоедов пренебрег им» (С. 178), потому что «в эпохи, когда открываются новые горизонты, ум и маленькое обывательское счастье несовместимы» (С. 178). Приводя в пример тот, как исполнил Грибоедов свой долг, Л.М. Леонов взывает к современникам об одновременном выполнении долга всем народом, при условии, что «нет в его организме ни одной ненапряженной мышцы, как в разуме – праздной мысли, тогда иное, великанское, коллективное счастье нисходит в эту благословленную страну» (С. 178).

Таким образом, наши наблюдения позволяют говорить о том, что художественная образность способствует пониманию читателями глубокого философского подтекста, заключенного в публицистике писателя.

И.А. Каргашин (Калуга)

**«Прошлое» как сюжетообразующее начало
в лирической прозе Юрия Казакова**

*Фабульность, занимательность,
по-моему, чужда русскому рассказу...
Ну а сюжет – как же без сюжета!*

Ю. Казаков

Запечатление «прошлого», как известно, выступает в качестве родовой черты (конститутивного признака) эпоса. Повествовать – значит воссоздавать (посредством рассказа) уже свершившееся, отстоящее во времени от самого процесса повествования. И в этом смысле «прошлое» всегда оказывается сюжетом эпического произведения...

Как собственно родовой признак, «эпическая дистанция», разумеется, свойственна и повествованию в произведениях Ю. Казакова. В его рассказах нередко именно первая фраза, зачин обнаруживают собственно эпическое освоение событий, подчеркивая их удаленность от настоящего. Например: «История появления его в городе осталась неизвестной. Он пришел весной откуда-то и стал жить» («Арктур – гончий пёс»)¹. «Я взял ведро, чтобы набрать в роднике воды. Я был счастлив в ту ночь, потому что ночным катером приезжала она. Но я знал, что такое счастье, знал его переменчивость и поэтому нарочно взял ведро, будто я вовсе не надеюсь на ее приезд, а иду просто за водой. Что-то слишком уж хорошо складывалось все у меня в ту осень» («Осень в дубовых лесах»; С. 238). «Был один из тех летних теплых дней...» («Во сне ты горько плакал...»; С. 348). Обратим внимание – в последнем примере «сильная позиция» текста маркирована и графически: первая фраза, состоящая из короткого предложения, оформлена как самостоятельный абзац, отделенный от последующего изложения пробелом.

Однако в отношении произведений этого писателя приходится говорить о «прошлом» и в другом значении. В художественном мире его лирической прозы читатель непременно оказывается в прошлых

¹ Казаков Ю.П. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., 2008. С. 123. Далее все цитаты из рассказов Казакова даются по этому изданию, в скобках указаны страницы.

(по сравнению с хронотопом основного – фабульного события) пространственно-временных ситуациях. Здесь «прошлое» означает постоянное обращение героя-повествователя к минувшим событиям своей жизни – к воспоминаниям о прошлом.

Конечно, ретроспективное повествование является обычным приемом для эпической прозы, но у Казакова обнаруживается нечто принципиально иное, чем просто единичные обращения к предшествующим эпизодам. Сюжет его лирической прозы выстраивается как цепь, нанизывание различных, нередко значительно отстоящих друг от друга хронотопов – и это, как правило, при относительно простой, отчетливо выраженной фабуле и небольшой протяженности текста. Именно «каскад погружений» в прошлые ситуации формирует поэтику лирического эпоса Юрия Казакова.

Так, в основе фабулы рассказа «Проклятый Север» – отдых в Ялте двух моряков, которые «бездельничали после девяти месяцев отчаянной трепки в зимнем океане». Однако повествование о весенней Ялте постоянно прерывается «внефабульными отступлениями» о разных происшествиях во время работы героев на Севере. Иногда это краткое упоминание каких-то деталей или случаев («Мы вспоминали, как кривоного, беспомощно и упорно пляшем мы в полярном мраке, среди воя и свиста, среди гулких ударов, скрипа и треска – на палубах, резко освещенных рабочими лампами»), но чаще – самостоятельные эпизоды, представляющие значительные фрагменты текста (например, о концерте в полярном поселке, о шторме в Норвежском море, о зимнем Ленинграде и знакомстве героев).

Всего на протяжении 16 страниц текста насчитывается 10 таких «отступлений»: 1. и 2. Осень и зима в Баренцевом море; 3. Возвращение в Мурманск; 4. Шторм в Норвежском море; 5. Ленинград в декабре; 6. Гибель Мишки в проливе Вилькицкого; 7. Воспоминание «о диких северных факториях»; 8. Концерт в полярном поселке; 9. Воспоминание о бессонных вахтах; 10. Рассказ «о своей тогдашней жизни».

Воспоминания о жизни в далеком северном рыбацком поселке выстраивают и сюжет рассказа «Осень в дубовых лесах». Здесь фабульная канва (герой ожидает любимую на берегу Оки и несколько дней они проводят в ту осень вместе) дополняется включением 8 эпизодов из их прошлого: 1. Длинный путь героини из Архангельска; 2. Дни героя на северной рыбацкой тоне; 3. Отъезд героя с Севера; 4. Зима на Двине; 5. Её жизнь в рыбацком поселке; 6. Воспоминания героев «о разных разностях»; 7. Московская ночь; 8. Упоминание о Белом море.

Подобный же принцип сюжетостроения (цепь пространственно-временных ситуаций) характерен для текстов рассказов «Манька» и особенно – «Свечечка» и «Во сне ты горько плакал...». Любопытно отметить, что такого рода обращения к прошлому (постоянные возвращения к предшествующим событиям и эпизодам) отличают и сюжеты документальных жанров Юрия Казакова (путевые заметки, публицистические выступления, даже дневниковые записи, которые как будто бы предполагают «линейное» повествование) – например, «Мне всё помнится...», «Ода Архангельску», «Северный дневник». Кстати, та же модель оказывается текстопорождающей и для многих писательских замыслов, обнаруживается в его незавершенных произведениях – см., например, «Пропасть», «Смерть, где жало твое?», «Зависть».

Очевидно, что такая поэтика сюжетостроения глубоко содержательна в художественном мире его лирической прозы. Показательно, что в традиционной – «нелирической прозе» (произведениях собственно эпических) у Юрия Казакова нет этого «каскада», или цепи разных хронотопов – например, в рассказах «На полустанке», «По дороге», «Некрасивая» и т.п. Ясно, что необходимо говорить о художественном задании принципа сюжетостроения в казаковском лирическом эпосе. Каким задачам отвечает подобная композиция сюжета? Обратимся к анализу рассказа «Во сне ты горько плакал...».

Фабула рассказа, как почти всегда у Казакова, предельно проста и отчетлива и имеет автобиографический характер. В повествовании от первого лица герой-повествователь вспоминает о лесной прогулке с маленьким сыном в далеком уже прошлом. Предметом непосредственного изображения становится «один из тех летних теплых дней» в детстве сына («А было тебе в то лето полтора года», – узнает читатель в самом конце рассказа). В самый же ход повествования вторгаются воспоминания и размышления, касающиеся самых разных эпизодов из жизни героев (сына, отца и его друга). Всего, таким образом, в рассказе осваивается 15 пространственно-временных ситуаций: хронотопы фабульного события (летний день) и повествования о нем спустя много лет (эпическая дистанция между «тогда» и «теперь») и хронотопы 13 «отступлений» от фабульной нити (других прошлых событий, вспоминаемых повествователем). А именно: 1. Первое упоминание о самоубийстве друга; 2. Размышления о его причинах («А были у него ночи страшные...»); 3. Рассказ о друге («А какой работник он был...»); 4. Воспоминание об их последней встрече; 5. Три недели спустя – известие о смерти друга; 6. Возврат к упоминанию о «дробовом заряде» и воображаемое появление перед домом друга;

7. Возможные «версии» самоубийства; 8. Воспоминание о разных предыдущих прогулках с сыном; 9. «Картинка» из детства повествователя («поле под Москвой»); 10. Воспоминание о первых днях сына («когда я приехал за тобой в родильный дом»); 11. Первая зима сына; 12. Память о «земле радонежской»; 13. Косвенное упоминание о днях войны.

При этом повествование в целом организовано так, что только некоторые эпизоды «погружений в прошлое» могут быть определенно локализованы во времени и пространстве и предполагают установление отношений «раньше – позже» во взаимосвязи друг с другом. Например, за рассказом о последней встрече с другом («Последний раз видел я его в середине октября») следует воспоминание о получении известия о самоубийстве: «А три недели спустя, в Гагре – будто гром грянул для меня!». В других же случаях либо не обозначена последовательность воскрешаемых в памяти эпизодов, либо вовсе не предполагается их пространственно-временная локализация («А были у него ночи страшные, когда не спалось, и все казалось: лезет кто-то в дом, дышит холодом, заворачивает...»); «но разве одно время похоже на другое время, хотя бы даже и один час на другой? То бывало пасмурно, когда мы шли, то солнечно, то росисто, то небо было сплошь заволожено тучами...» и т.п.). Кроме того, воскрешаемые в памяти повествователя сцены и картины, как это и свойственно ассоциативному мышлению, представляют собой не дискретное рядоположение в пространстве текста, но пронизывают друг друга, когда одно воспоминание или размышление возвращается к предыдущему, налагается на последующие или перебивает их и т.п.

Например, в эпизоде, когда после получения страшной вести о смерти друга повествователь мысленно идет к его дому:

«И пропало для меня море, пропали ночные горы, угадываемые только по высоко светящимся огонькам редкие домики, – я шел по булыжной, покрытой первым снегом дороге, и когда оглядывался, то на пепельно-светлом снегу видел свои отчетливые черные следы. Я свернул налево, прошел мимо черного пруда в светлеющих берегах, вошел в темноту елей, повернул направо... Я взглянул прямо перед собой и в тупике улочки увидел его дачу, осененную елями, с полыхающими окнами.

Когда же все-таки это случилось? Вечером? Ночью?

Мне почему-то хотелось, чтобы настал уже неуверенный расцвет в начале ноября, та пора его, когда только по посветлевшему снегу да по проявившимся, выступившим из общей темной массы деревьям догадываешься о близящемся дне.

Вот я подхожу к его дому, отворяю калитку, поднимаюсь по ступеням веранды и вижу...

“Слушай, – спросил он как-то меня, – а дробовой заряд – это сильный заряд? Если стрелять с близкого расстояния?” – “Еще бы! – отвечал я. – Если выстрелить с полуметра по осине, ну, скажем, в руку толщиной, осинку эту как бритвой срежет!”

До сих пор мучит меня мысль – что бы я сделал, увидь я его сидящим на веранде с ружьем со взведенным курком...» (С. 351).

Именно здесь (во всех подобных фрагментах текста) обнаруживается способ освоения художественного мира, присущий собственно лирической прозе (в отличие от чистого эпоса), и соответственно – оправданность и необходимость подобной модели сюжетостроения у Юрия Казакова. «Чистый эпос», или традиционный нарратив, предполагает «безличное» повествование – направлен на создание иллюзии объективного освоения мира беспристрастным повествователем. Лирика как таковая, напротив, субъективна и субъектно ограничена, требует «замыкания» изображаемого (точнее – выражаемого) на самом субъекте выражения.

«К эпической поэзии, – подчеркивал Гегель, – приводит потребность в слышании тех вещей, которые сами по себе развертываются перед субъектом как объективно замкнутая в себя целостность. В лирике же удовлетворяется противоположная потребность – высказать себя и воспринять душу в этом ее самовыражении <...>. Содержанием лирического произведения не может быть развитие объективного действия в его взаимосвязях, расширяющихся до полноты мира. Содержанием является здесь отдельный субъект и тем самым обособленность ситуации и предметов...»¹

Лирический же эпос, как двуродовое образование, позволяет вмещать воссоздание «объективного действия» (развитого самостоятельного события во всей его полноте) с субъективным – личностным видением и оценкой его героем-повествователем (близким к авторскому видению). Точнее говоря, в тексте лирического эпоса «эпическое» и «лирическое», как составляющие двуродового образования, соотносятся по принципу сообщающихся сосудов. При доминировании эпического начала главным предметом изображения оказываются события во всей их полноте и проявляющиеся в их развитии характеры героев. При доминировании лирического главным становится выявление внутреннего мира субъекта изображения и господствующий в произведении «эмоциональный тон». Образцы того и другого дают

¹ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т. II. СПб., 1999. С. 428 – 429.

«стихотворения в прозе» Тургенева (ср., например, «Щи», «Эгоист» и – «Русский язык», «Мне жаль...»).

Но в лирической прозе Ю. Казакова в равной степени необходимы начала и эпика, и лирики! С одной стороны, это собственно фабульная линия рассказа, которая реализуется, прежде всего, собственно эпическим способом – посредством повествования и описания. Например, в рассказе «Во сне ты горько плакал...»: «Почти отвесными столпами прорывалось к нам солнце, в его свете медово горели волнистые потеки смолы, кровяными каплями вспыхивала там и сям земляника, невесомыми табунками толклась мошкара, невидимые в густоте листвы, перекликались птицы, мелькнув в солнечном луче, переметнулась с дерева на дерева белка, и ветка, мгновение назад оставленная ею, закачалась, мир благоухал...» (С. 356). Рассказ Казакова насыщен подобными описаниями, ёмкими и выразительными деталями, удивительно точными психологическими наблюдениями:

«Набегавшись среди кустов орешника, подходил к нам иногда спаниель Чиф. Он останавливался несколько боком к тебе и, поволчьи выставив плечо, туго повернув шею, скашивал в твою сторону свои кофейные глаза и молил тебя, ждал, чтобы ты ласково взглянул на него» (С. 348);

«– Але-ши-ны но-жки... – нараспев, машинально начал я.

– Бегут по до‘ожке... – тотчас послушно откликнулся ты, и по дрогнувшим твоим прозрачным ушкам я понял, что ты улыбнулся» (С. 354); «Ты посмотрел вверх, увидел белку и выронил палку. Ты всегда ее ронял, если тебя вдруг занимало что-то другое» (С. 356).

Если бы текст Казакова строился только на этой фабульной основе, это и был бы рассказ о прогулке с ребенком летним солнечным днем – именно и только об этом событии во всей его полноте и насыщенности психологическими и природными подробностями. Таковы, кстати, рассказы Казакова для детей («Никишкины тайны», «Тихое утро», «На Еловом ручье»).

Однако, с другой стороны, художественный мир рассказа «Во сне ты горько плакал...» вмещает в себя не только эту «чистую образность». Ведь не бесстрастное описание явлений и предметов рождает мир казаковской прозы, а субъективное видение и постижение этих предметов – живое, личностное созерцание и осмысление. Собственно лирическое начало делает самостоятельным предметом изображения мир сознания героя-субъекта, а сами фабульные события постоянно «провоцируют» возникновение все новых и новых воспоминаний, размышлений и представлений, далеко уводящих от прогулки в «тот летний день».

Благодаря этим «внефабульным» вмещениям рождаются и затем развиваются экзистенциальные мотивы, «переключающие» произведение из тематики бытовой в бытийственную, сообщающие ему онтологическое звучание. Так, летний день воскрешает в памяти образ друга и вызывает далее рассказ и размышления о его смерти; глядя на бегущего сына, герой-повествователь вдруг вспоминает поле под Москвой и отца в шеренге арестантов; отсюда возникает и развивается далее мотив памяти, а улыбка ребенка при упоминании о зиме влечет за собой воспоминание о загадочной детской улыбке во сне («я, затаив дыхание, думал, что же с тобой происходит») и, наконец, размышления о плаче во сне и о душе человеческой, о смерти и неизбежности страданий. Именно в этом сложном контексте взаимопронизывающих экзистенциальных мотивов реализуются важнейшие темы рассказа – тема памяти и становления, формирования человеческой личности: «Я чувствовал, как ты уходишь от меня, душа твоя, слитая до сих пор с моей, – теперь далеко и с каждым годом будет все отдаляться, отдаляться, что ты уже не я...» (С. 365). И именно в таком контексте «чистая образность» рассказа неизбежно оказывается «чреватой символом» (по известной формулировке А.Ф. Лосева о сущности символического изображения). В частности, отдельной статьи потребовал бы анализ символики света и тьмы, сна в этом рассказе.

Конечно же, как это и свойственно хронотопам, сопоставление разных пространственно-временных ситуаций воплощает ценностное сопряжение образов. Например, в упоминавшемся рассказе «Проклятый Север» оппозиция «здесь/там» направлена на безоговорочное утверждение подлинности далекой северной жизни героев. В рассказе «Осень в дубовых лесах» природа русского Севера и верхнего Поочья дополняют друг друга, в этом случае утверждая единение и согласие в душе героев. В рассказе же «Во сне ты горько плакал...» эта же оппозиция («тогда и там» и «теперь и здесь»), как будто первоначально заявленная автором, затем развитием сюжета скорее снимается, поскольку не существует отдельно света и тьмы, «тогда» и «теперь», «там» и «здесь» – всё уже пребывает, а не появляется вдруг. Поэтому и «ты» уже есть, уже личность (вмещающая в себе все радости и горести мира). «Во сне ты горько плакал», а сон и есть то состояние, в котором все сосуществует нераздельно – отсюда и значимость мотива сна в рассказе.

Еще в 1959 году молодой писатель Казаков записал в дневнике: «Жить – значит вспоминать, жизнь – воспоминание. У нас впереди пустота, мы будто спиной туда идем, оборотив лицо назад, и всё ви-

дим, вспоминая себя в прошлом»¹. Обращение к прошлому и высвечивает глубину и перспективу становящегося сюжета лирической прозы Юрия Казакова.

¹ *Казаков Ю.П.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 2011. С. 308.

Д.Х. Хамраев (Самарканд, Узбекистан)

Прошлое, обращенное к будущему

Заметное место в литературах национальных республик нашей бывшей страны занимало и занимает ныне так называемое двуязычие, билингвизм. Словесники, пишущие как на родном, так и на русском языках, находятся в привилегированном положении, имея возможность получить известность не только у себя на родине, но и в огромном русскоязычном мире, а через него выйти и на общемировую арену. Сочинениям этих прозаиков и поэтов русскоязычная история литературы и критика некогда уделяла достойное внимание. Однако после развала СССР и разрыва литературных связей внимание это явно ослабло. К примеру, русскоязычная литература Таджикистана до сих пор еще недостаточно известна даже специалистам. Но все же отрадно, что в деле исследования теоретических проблем литературы, создаваемой на русском языке, проблем творчества двуязычных писателей в литературоведении предпринимаются первые шаги. Между тем, именно сейчас русскоязычная литература Таджикистана располагает достойными внимания именами и творческими личностями, которых отличают новые подходы в обогащении жанров и стилей.

Один из них – Мансур Суруш, идущий своей дорогой в мир большой литературы. Его жанровые поиски, стилевая манера привлекают внимание новыми подходами в использовании возможностей художественных форм и жанров. Его очерки и рассказы стали заметным явлением в литературе республики, явно отличаясь не только по форме, но и по манере изложения материала от предшественников и современников. Мансур Сайфиддинов, пишущий на таджикском и русском языках под псевдонимом «Суруш», стал заметной фигурой в национальной литературе. Слово «суруш» в переводе с таджикского означает «вестник». Сам прозаик считает себя «вестником добра, света и истины», видя именно в этом «главное предназначение каждого настоящего художника». Отдельными изданиями произведения Мансура Суруша начали выходить с 1993 года. Первый сборник его рассказов и очерков – «Изгнание» – был издан в самые тяжелые годы для молодой Республики Таджикистан. Сразу же после выхода книга привлекла внимание читательской общественности и литературной критики. Шестнадцать небольших по объему, но емких по содержа-

нию произведений дали основание сказать, что в мир литературы вошел писатель со своим взглядом на окружающую действительность, с собственным пониманием истории и человека в ней.

Внимание критики привлекло прежде всего то, что Суруш открыл свое «окно» в жизнь, что почти все рассказы, собранные в этой книжке, написаны на лично им самим пережитом и выстраданном материале. Тем, что молодой таджикский литератор в наше беспокойное время сепаратизма и национальной замкнутости, ищет выход к более широкой читательской аудитории. И это было правильной позицией, ибо литературу и искусство нельзя ограничить национальными рамками. Мнение критики о поисках писателями более широкой читательской аудитории, не ограниченной рамками национального языка, имело актуальное и принципиальное значение, ибо в республике существовало предвзятое отношение к национальным писателям, пишущим на русском языке. Однако, несмотря на это, в Таджикистане в последние годы появилась целая плеяда литераторов, пишущих на русском языке. В их числе, прежде всего, можно назвать Тимура Зульфикарова и Анвара Тавобова, Нисо и Алишера Киямова.

По признанию М. Суруша, его двуязычие имеет некоторые особенности. Ему даже сны, оказывается, снятся на разных языках, и во сне «две великие стихии», какими являются его родной таджикский и русский языки, живут в нем, вернее, «объясв его с детства, мирно уживаются в нем, чередуясь и дополняя друг друга». Словом, таджикский и русский языки для Мансура Суруша – это «как два чистых и звонких ручья, стекающие с гор, чтобы затем слиться в едином потоке». В художественном мире М. Суруша замечен необычный сплав языковых особенностей двух народов. Сам писатель признавался в своей автобиографической повести «Начало начал»: «Когда я сажусь за письменный стол, то не всегда ещё знаю, на каком языке – таджикском или русском – мои мысли будут перекладываться на бумагу. Мне кажется, что нужные слова, словно птицы, вылетают из двух гнезд и, догоняя друг друга, начинают кружить надо мной. Когда я пишу на родном языке, мне кажется, что русский в этот час опускается на его могучую спину и во время передышки продолжает полет. И наоборот, когда языком творчества становится русский, таджикский язык также получает отдохновение на богатырских плечах своего брата, находясь с ним вплотную на дальнем пути».

В том же автобиографическом повествовании мы узнаем и другое мнение. М. Суруш пишет: «Безусловно, настоящей биографией писателя, художника является его внутренняя жизнь, история его ду-

ховного роста и поисков истины, что затем отображается в его творчестве. Но разве можно отделить внутреннюю биографию писателя от внешней, от среды, где формировался его характер и мужал талант, от истоков, питающих воображение, от памяти, которая преломляется и синтезируется в продукт творчества. Это как две струны одного дутара, в совокупном звучании которых рождается музыка, песня».

Уже в первом сборнике своих рассказов он свободно размышлял о том, о чем в былые годы в нашей литературе, если и писали, то, как говорится, «вполголоса». Первая книжка М. Суруша явно состоялась, и именно она открыла окно в сад творчества писателя. Осталось только широко распахнуть это окно в большой мир литературы, чем и занимался, вдохновленный успехом, все последующие годы талантливый автор. Первым откликом на увидевший свет сборник «Изгнание» была статья – рецензия поэта Сергея Сухояна «На свою орбиту (раздумья над рассказами Мансура Суруша)», опубликованная в журнале «Памир» в 1995 году. В своих «раздумьях» автор ее обратил внимание на особенности творческой индивидуальности прозаика, на многогранность и полифоничность поднятых проблем, яркий, сочный национальный колорит как важнейшую черту художественного своеобразия его произведений, присущие многим из них символичность образов и аллегоричность ситуаций. По его мнению, было очевидно, что становление М. Суруша как писателя идет своим путем и что его лице русскоязычная литература страны находится на пути обогащения формы и стиля новыми открытиями.

Не подлежит, однако, сомнению, что самым значительным событием в творческой жизни М. Суруша стал роман «Чала», опубликованный на страницах журнала «Памир» в 1995-1996 годах. Это была книга об исторических судьбах диаспоры бухарских евреев в Центрально-азиатском регионе. Внимание М. Суруша в романе привлекает не столько сама диаспора, ущемленная в правах на почве национальных и религиозных притеснений в мусульманской среде, сколько приниженная, низведенная до положения изгоев, категория людей с обидным прозвищем «чала».

В современной литературе существуют три типа писателей. Одни упорно отгораживаются от современной действительности, предпочитая описывать историческое прошлое по издавна установленным канонам. Другие же, напротив, ультрасовременны, политически конъюнктурны и готовы творить лишь в угоду моде. Третьи, обращаясь и к истории, и к современности, пишут без оглядки на общественно-вкусовую и социально-тематическую диету. И если произведения

первых двух типов воспринимаются относительно спокойно, то сочинения третьих вызывают бурную реакцию необычностью выбора объекта отображения и непривычностью нравственной интерпретации отображаемого. Причем мнения в этом случае неизбежно поляризуются.

Судя по тому, как реагируют читатели и критики на роман «Чала», его автора Мансура Суруша следует отнести к третьему типу. Роман посвящен историческим судьбам той диаспоры в Центрально-азиатском регионе, за которой закрепилось название, отражающее ее этническое своеобразие: «бухарские евреи». Причем автор показывает, что внутри самой этой диаспоры, значительно ущемлявшейся в правах на почве национально-экстремистских и религиозно-фанатических притеснений, существовала еще более приниженная, низведенная до положения изгоев категория людей с обидным прозвищем «чала», что в переводе означает «ни то, ни сё». Те, кто по принуждению или в силу обстоятельств «изменил» иудейской вере, приняв мусульманство и став отверженными в собственной религиозной общине, продолжая вместе с тем оставаться чужаками и в традиционной мусульманской среде.

Чтобы понять особую значимость романа, следует иметь в виду, что Мансур Суруш первым в художественной литературе обратился к этой щекотливой теме и первым обнажил связанные с ней проблемы, упорно замалчивавшиеся во все времена. Никто до него не проникал писательским взором в этот социологический аспект, остававшийся под негласным запретом как в дореволюционный период, так и в XX веке. Более того, затрагивать её считалось даже как бы неприличным. Посягательство на нее требовало от автора известного гражданского мужества. И, несомненно, этим, как и самой новизной темы, он завоевал симпатии немалого числа читателей.

Несмотря на драматизм положения диаспоры в целом и трагедию конкретной личности, роман звучит оптимистически. Оптимизм этот внушает необыкновенная жизнестойкость представителей еврейской диаспоры, несмотря на все выпавшие на их долю испытания. Они не только выжили этнически, но и сохранили свою культурную самобытность. Оптимизм вызывает и то, что люди с клеймом «чала» не утратили своего человеческого достоинства и не деградировали морально. Все это очень убедительно показано в романе, что также должно быть поставлено в несомненную заслугу автору.

Весьма своеобразно вкраплены в эпическое полотно романа лирические эпизоды. Вот, например, Мордехай, выручающий из беды своими трудовыми сбережениями бездельника в надежде на то, что тот исправится. Вот Або, увлеченно приобщающий сынишку Зеэва к

ивриту и премудростям Торы. Вот Йосеф, в упоении прекрасным слушающий игру Бурхо... И разве не подтверждение тому же, о чем говорилось выше, чистота семейных устоев и профессиональная порядочность, присущие персонажам романа... Стоит отметить и психологическую роль удачно выписанных массовых сцен: таких, как расправа над Мордехаем, потасовка между экстремистски настроенными шиитами и суннитами, не только усиливающая драматизм произведения, но и помогающая нам извлечь для себя кое-какие уроки на будущее.

Читая роман «Чала», нельзя не почувствовать неординарность авторского подхода к теме. Мансур Суруш исторически беспристрастно представляет события и поступки. Но беспристрастность эта вовсе не бесстрастна – автор романа по-человечески сочувственно описывает мытарства героев. Однако сочувствовать не означает для него идеализировать их. Без всяких прикрас, с присущими каждому индивиду положительными и отрицательными качествами, показаны в романе и «чала», и сохранившие иудаистскую обрядность их соплеменники, и стойкие мусульмане коренных национальностей. Но при этом основные образы романа не статичны, мы видим их в диалектическом развитии.

Роман «Чала» и в нынешнем своем виде произведение законченное, имеющее самостоятельное значение. Но вместе с тем в нем заложены потенциальные возможности дальнейшего развития творческого замысла автора, совершенствования уже имеющегося текста. Это естественно, ведь журнальная публикация явилась лишь первым выходом писателя с этим романом к читателям, а в классике немало примеров, когда авторы после первых публикаций к последующим изданиям перерабатывали свои произведения и даже дополняли новыми главами или частями в соответствии с переосмыслением написанного и более ясным видением перспективы.

Ярко и оригинально заявив о себе в литературе сборником рассказов и пьесами, Мансур Суруш созданием романа окончательно утвердил за собой имидж разнопланового писателя. Оценить нестандартность «Чалы» не каждому под силу. Подобные произведения как раз и становятся пробным камнем литературной компетентности и нравственного настроения того или иного читателя. Объективно, без ссылки на то, нравится роман кому-то или не нравится, нельзя не признать его позитивной нацеленности. Он побуждает нас к самоочищению от скверны предрассудков и в этом смысле для не-евреев не менее важен, чем для евреев. Это воистину память, обращенная к будущему...

Легенды о тверских привидениях

Как известно, легенда — один из самых древних фольклорных эпических жанров, представляющая собой чудесный или фантастический рассказ о событиях и лицах. Как правило, их рассказывают для того, чтобы растолковать непонятное, объяснить предрассудки с точки зрения коллективного обыденного сознания. В легендах отражаются нравственные нормы народа, а сам сценарий, как правило, приводит некий план действий, который должен помочь избежать опасности при возникновении подобной ситуации в жизни конкретного человека, и на примерах показывает, что случается с теми, кто нарушает запреты. Отсюда, видимо, ее вечная актуальность.

Событиям, о которых повествуется в легендах, приписывается достоверность. Это отличительная черта жанра. Рассказчик обычно старается подчеркнуть свою правдивость. Он или сам был участником событий, или ему рассказывали о них надежные люди, на слова которых вполне можно положиться. Чтобы придать легенде достоверности, в рассказе часто приводятся конкретные даты, даются привязки к определенным топонимам. Понятно, что одного только вымысла для создания устойчивой легенды мало, поэтому хорошая легенда достаточно часто содержит в своей основе какой-то вполне реальный факт, некую неразгаданную тайну.

В настоящее время традиционная легенда трансформируется, как и остальные фольклорные жанры. Прежде всего меняется сюжетная основа. Современные легенды выражают современные страхи, желания, фантазии, связанные с обычной средой обитания обывателей.

Несмотря на то, что в Твери рассказываются самые разнообразные по сюжетам легенды, в своем сообщении я ограничусь только легендами о привидениях. Тема вполне классическая для городского фольклора. И это естественно и понятно: живым всегда интересно мертвое, тем более неуспокоенное.

Наверное, самый известный тверской призрак — Белая Дама. Легенда о Белой Даме — несомненный пример транслокального мифа. Как известно, подобные призраки бродят по всему свету, а упоминания о них встречаются практически в каждом населенном

пункте. Традиционно считается, что привидение — это человек, душа которого после смерти сохраняет связь с материальным миром и держится поблизости от него. Рассказывают, что иногда умерший не может свыкнуться с мыслью о расставании с предметами, событиями или привычками, сопровождавшими его при жизни. Что-то подобное произошло и с тверской Белой Дамой – Екатериной Павловной, герцогиней Ольденбургской, сестрой императора Александра I, женой принца Георга Гольштейн-Ольденбургского. После свадьбы молодые поселились в Твери, в Императорском (Путевом) дворце, который перестроил для них архитектор Карл Росси. Современники отмечали, что вслед за дворцом преобразилась и сама Тверь. Всего за три года, с 1809 по 1812, Екатерина Павловна фактически сделала наш город культурной столицей России, всколыхнув размеренное течение провинциальной жизни. Она искренне полюбила и Тверь, и Путевой дворец, где прожила счастливые годы, пользуясь всеобщей любовью. После смерти своего первого супруга в декабре 1812 года, Екатерина Павловна покинула наш город и больше его не посещала. Она внезапно умерла всего в 31 год от рожистого воспаления мозга в Штутгарде¹. И, тем не менее, считается, что Екатерина Павловна так привязалась к Тверскому Императорскому дворцу, что не захотела расстаться с ним даже после смерти. Ее портрет кисти Анри-Франсуа Ризнера, написанный в 1810 году, находится в Тверской областной картинной галерее, которая сейчас располагается именно в Императорском дворце. Этот широко известный в начале девятнадцатого века художник, мастер парадного светского портрета, по преданию, был безнадежно влюблен в герцогиню. На его картине молодая красивая женщина порывисто оборачивается, а ее внимательный взгляд неотрывно устремлен в глаза созерцающего. Говорят, призрак Екатерины Павловны выходит именно из этой картины и бродит по залам дворца. Иногда слышат шелест ее платья или шорох шагов. Некоторые сотрудники галереи видели ее, проходящей сквозь стену, или слышали ее голос. Таких легенд очень много. Говорят также, что в конце XX века воры, проникшие в галерею, сняли портрет, но не смогли его вынести, и в страхе бежали вон. Известно, что привидений лучше не сердить, они могут быть довольно мстительными. Случается, что и призрак Белой Дамы обижается. Сотрудники Тверской областной галерея рассказывают, что как-то в ночь под Международный женский день во дворце три

¹ *Макаренко С.* Екатерина Романова // [Электронный ресурс] <http://www.peoples.ru/family/children/romanova1/>

раза подряд срабатывала сигнализация. Всякий раз приезжала милиция – никого. Посчитали, что это Екатерина Павловна обиделась на то, что ее забыли поздравить.

Вот и тверской призрак Петра I тоже довольно обидчив. Известно, что царь в 1700 году был в Твери. И о его пребывании сохранилось несколько легенд¹. Мы коснемся только одной, связанной с его призраком. В 1763 году деревянный дом купца Алексея Григорьевича Арефьева, в котором останавливался Петр I, ел утку с солеными лимонами и пил взвар, сторел. В 1768 году на этом месте построили новый каменный дом. Однако Петру I он, по-видимому, не понравился, поэтому, рассказывают, что в доме, построенном на месте старого, там, где сейчас располагается Музей тверского быта, иногда появляется призрак разгневанного царя. Он ищет старый деревянный дом и не может его найти.

Есть у нас и другие призраки. Традиционно считается, что привидения встречаются в местах, связанных с какими-то страшными историями, например, возникают на местах сражений. Так, рассказывают, что в годы Великой Отечественной войны, когда немцы рвались к Москве, пространство между Старицей и Тверью было ареной кровопролитных боев. В 1941 году у одной жительницы деревни Сеславие Калининского района осколком убило маленького ребенка. Его похоронили около Колталовской дороги. Безутешная мать долго рыдала на могиле. Ее пытались увести домой, успокоить и вернуть к нормальной жизни, но она перестала есть и пить, и все время проводила около могилы. Там однажды утром и нашли ее односельчане мертвой. Невдалеке ее и похоронили. Долгое время все было тихо, и эту историю практически забыли. Однако в 1990-х годах XX века на дороге между деревнями Сеславие и Колталово стали глохнуть моторы у машин и мотоциклов, проезжавших напротив этих могил. А когда водители пытались их завести, из леса появлялась женщина в белом. Призрак громко рыдал и стонал, будто бы прося людей о помощи. Случалось, что, благополучно миновав могилы, чуть подальше водитель попадал в аварию. Никто точно и не помнит, сколько аварий здесь произошло.

И если мы уж заговорили о военном времени, есть еще одна легенда. Несмотря на то, что бытует она не так широко, мне кажется, что она очень интересна и показательна. В 1990-х гг. ее рассказывал председатель «Общества Михаила Ярославича Тверского» Заслужен-

¹ *Виноградов А.Д., Виноградова Е.А. Легенды о Петре I // Виноградов А.Д., Виноградова Е.А. Тверь. Легенды и были. Тверь: [б.и.], 1992. С. 52 – 56.*

ный артист Российской Федерации, актер Тверского академического театра драмы Георгий Николаевич Пономарёв. Говорят, что в начале октября 1941 года город Калинин практически не бомбили. Объяснялось это, по мнению горожан, тем, что небесный защитник города – святой благоверный Михаил Тверской охранял Тверь. Его, якобы, видел некий милиционер на Старом волжском мосту. Всадник в белой одежде на белом коне на вопрос о том, кто он такой, глухим голосом отвечал: «Я князь Михаил Тверской! Охраняю Тверь». И тем не менее после этого случая бомбардировки вскоре начались, а 14 октября 1941 года в город, как известно, вошли немцы. С одной стороны, это можно расценивать, как легенду о святом – покровителе города. Именно так и рассказывал ее Г.Н. Пономарев. Подобные легенды – это уже другая тематическая группа. Однако существуют и другие варианты, где фигурирует уже призрак князя. Как известно, для жанра легенды характерна неустойчивость текста, обуславливающая значительную импровизацию. И вариант легенды о призраке князя вполне логичен: несмотря на то, что сейчас много говорят о том, что воцерковленных православных и в годы советской власти было много, атеистов все-таки тоже было достаточно. Да и далеко не каждый православный открыто признавался в том, что он верует. Возможно, именно поэтому возникла другая версия легенды, в которой и говорится о призраке. Конечно, святой покровитель города не мог допустить его захвата врагами, даже несмотря на то, что Спасо-Преображенский собор (который, собственно, Михаил Тверской и начал строить в 1285 году и в котором с 1320 года хранились мощи князя) был взорван весной 1935, а сами мощи были вскрыты еще в 1919 году и позже пропали¹. Считается, что в XVII веке святой многократно спасал город. Сохранилось множество свидетельств, что во времена польско-литовского нашествия, несколько раз появлялся грозный всадник на белом коне, и враги в страхе разбегались. Известно, что каждый июнь, с 1831 по 1917 годы, мощи князя Михаила носили крестным ходом по Твери в память об избавлении города от холеры². А в вот в 1941 году князь город не уберег. Для объяснения этого факта, по-видимому, и появился второй вариант легенды, где главным действующим лицом выступает не свя-

¹ Салимов А.М. Тверской Спасо-Преображенский собор. История и проблемы изучения. Тверь: Тверское княжество, 2008. С. 16-19.

² Соколов А.В. Святой благоверный Великий князь Михаил Ярославич Тверской // Михаил Ярославич Великий князь Тверской и Владимирский / Сост. Б.А. Николаев. Тверь: Леан, 1995. С. 74 – 85.

той, а призрак. Призраку позволено быть мстительным, святому – конечно, нет.

Так же, как и везде, есть в Твери и кладбищенские привидения. Особенно часто призраки появляются из разоренных могил. Прежде всего, всем знакомым с тверскими реалиями приходит на ум Смоленское кладбище. После пожара 1763 года при распланировке города главным городским кладбищем называлось Смоленское¹. Понятно, что свое существование оно начало значительно раньше: по-видимому, где-то в начале XVIII века. В 1931 году решением горсовета кладбище было закрыто, «в целях оздоровления и санитарного благоустройства города, ввиду переуплотнения и многолетнего использования». В том же документе говорилось, что «зарегистрированные надгробия в течение одного года (с момента закрытия кладбищ) могут быть изъяты родственниками и близкими умерших по предъявлении соответствующих доказательств о том, что лица, претендующие на изъятие надгробий, фактически несли расходы на оборудование или являются наследниками погребенных»². Однако немногие горожане рискнули воспользоваться этим правом. Понятно, что в 1930-е годы открыто заявить о своей принадлежности к «классу эксплуататоров» было чревато неприятностями. Поэтому через год многие надгробия были распилены на поребрики, применяемые затем при асфальтировании центральных улиц города. С 1952 года началась застройка кладбища³. Территорию разровняли. На фундаменте кладбищенской церкви иконы Смоленской Божией Матери были построены жилые здания, средняя школа № 22 со спортивной площадкой, на которой, как считается, не растет живая трава, поэтому покрытие там искусственное; рядом проложена дорога. Ученики 22 средней школы и жители окрестных домов рассказывают, что в здании школы по ночам бродят, стонут и вздыхают привидения из потревоженных и разоренных могил. Рассказывают также, что в то время, когда строили школьное здание, один рабочий вдруг разбогател и скоропостижно скончался – не то трупным ядом отравился, не то был наказан высшими силами за разграбление могил.

Водятся привидения и на других тверских кладбищах: на старом Волынском, на старом кладбище при храме Иоанна Предтечи в

¹ *Ротермель Б.Н.* Некрополь Смоленского кладбища г. Твери. Тверь: Научная книга, 2007. С. 3.

² *Ротермель Б.* Тверское Смоленское кладбище [1760-1952] // Тверская жизнь. 2001. 17 марта. С. 6.

³ *Ротермель Б.Н.* Некрополь Смоленского кладбища г. Твери. С. 4.

Беляковском переулке, на месте бывшего мигаловского кладбища. Несколько слов о мигаловских привидениях. Сейчас этот район – окраина Твери, однако до конца 1980-х годов Мигалово было закрытым военным городком. Вообще поселение на берегу Волги в районе Мигалова возникло не позднее XV века, так как в XVI веке, судя по документам, здесь было уже большое село. И конечно, вокруг церкви Рождества Христова существовало кладбище. После Великой Отечественной войны гарнизон активно застраивался и благоустраивался. Церковь снесли только к 1970-м годам, а на месте кладбища еще раньше были разбиты огороды и построено несколько многоэтажек. Понятно, что офицеры чаще всего люди приезжие, они служат там, где прикажут, переезжают часто и далеко не всегда имеют возможность познакомиться с историей нового места службы, поэтому ясно, как их жены были удивлены и напуганы, когда стали обрабатывать землю на своих огородах. Позже к черепам привыкли, дети даже играли ими в футбол... И, конечно, в гарнизоне стали появились истории о привидениях из потревоженных могил, которые ищут свои кости.

Еще одна традиционная для всех, наверное, населенных пунктов легенда о призраке в заброшенном доме. Для Твери – это легенда о призраке в доме Миролюбова (Затверечье, Набережная реки Волги, д. 23). Это двухэтажное кирпичное здание является памятником архитектуры¹. Его постройка относится к первой половине XIX века. Говорят, что в 1970-е годы там произошло жестокое убийство, которое до сих пор не раскрыто. С этого времени дом стоит пустым. Все попытки его отремонтировать заканчиваются тем, что кто-то из ремонтников погибает или калечится. Некто уже в середине 2000-х годов пытался перестроить этот дом. Его надстроили, возвели новую крышу, однако на этом всё и закончилось. Непонятно, в чём дело, однако дом по-прежнему пустует. Считается, что призрак не пускает туда никого и охраняет еще не исчезнувшие следы, по которым преступление можно раскрыть.

Бытуют также легенды о призраках в бывшей Аваевской богадельне (Ласточкино гнездо) на ул. Крылова, в Доме офицеров, в заброшенной инфекционной больнице за мечетью.

В заключении, я хочу отметить, что легенды о привидениях активно бытуют в современном тверском фольклоре. Их рассказывают как дети, так и взрослые. По форме они вполне традиционны. Исполни-

¹ Памятники архитектуры Тверской области. Каталог: в 5 кн. Кн 1: Тверь / ред. А.Б. Стерлигов. Тверь: Литера-М, 2000. С. 204.

зуются как классические, так и современные сюжеты, связанные с реалиями нашей жизни.

Подобные локальные легенды – настоящее раздолье для краеведов. Они не только придают местности особый колорит, но и повышают значимость топонима. Действительно, если Екатерина Павловна Романова или Петр I даже после смерти не могут расстаться с нашим городом, значит это интересный, значительный и значимый географический объект.

**«Раньше были времена, а теперь мгновения...»:
прошлое и настоящее в частушке**

В статье «Рассказы современных крестьян о прошлом и настоящем» В.В. Баранова пишет о том, что «практически каждый, кто был в фольклорной экспедиции, сталкивался с жалобами пожилых крестьян на современную жизнь, которая противопоставляется “прежней жизни”»¹. Автор приходит к выводу, что эти рассказы стереотипны по форме и устойчивы по тематике. С.М. Белякова в статье «Образ времени в русской частушке» указывает, что «в диалектной речи, а также в языке частушек чаще всего настоящее время имеет смысл лишь на фоне прошедшего»². Таким образом, осмысление настоящего происходит в сравнении с прошлым, зависит от него.

Цель данной статьи — выявить тематику частушек, в которых встречается оппозиция раньше/теперь. Материалам для анализа служат тексты, записанные на территории Тверской (Калининской) области в 1970—2000-х гг., из архива кафедры истории русской литературы филологического факультета ТвГУ.

Первая группа выявленных текстов — это частушки с любовной тематикой. В них идет характерное для поэтики данного жанра стремление осмеять кого-либо (например, парня, девушку)³:

Раньше были рюмочки,
А теперь бокалы.
Раньше были мальчики,
А теперь нахалы¹.

¹ Баранова В.В. Рассказы современных крестьян о прошлом и настоящем // Традиция в фольклоре и литературе: Статьи, публикации, методические разработки преподавателей и учеников Академической гимназии Санкт-Петербургского государственного университета / Ред. М.Л. Лурье. СПб.: Лада, 2000. С. 66—76.

² Белякова С.М. Образ времени в русской частушке // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сборник докладов. Т. III. М.: ГРЦРФ, 2006. С. 204.

³ Кулагина А.В. Поэтика комического в частушках молодежных гуляний и посиделок // Славянская традиционная культура и современный мир: Сб. материалов научно-практической конференции. Вып. 4. М.: ГРЦРФ, 2002. С. 136—147; Симакова М.С. «Ягодка задается, говорит, что “я” да “я”...» (частушка как форма игрового общения молодежи) // Славянская традиционная культура и современный мир: Личность в фольклоре: исполнитель, мастер, собиратель, исследователь: Сб. научных статей. М.: ГРЦРФ, 2008. С. 126—133.

Раньше были мальчики —
Водили в ресторанчики,
А теперь такая шваль —
На билеты деньги жаль².

Раньше девочку свою
Мать милицией пугала,
Теперь выросла девица —
Вся милиция боится³.

В частушках указываются воспоминания о том, что было раньше, как стало теперь:

Раньше было у меня
Веселое гуляньице,
А теперь осталось
Одно воспоминаньице!⁴

Раньше было на гулянье
Ухажеров сколько хошь,
А теперь и ухажера
За бутылку не найдешь⁵.

В текстах любовных частушек много мужских, но они исполняются женщинами:

Раньше я плясал чечетку,
Когда не было жены,
А теперь качаю люльку
И чиню себе штаны⁶.

¹ Зап. А. В. Василькова от Д.В. Мерзляковой, 77 лет, Бельский р-н, 1978 г. Все записи сделаны в Тверской (Калининской) области, что в дальнейшем не оговаривается.

² Зап. А.В. Василькова от Д.В. Мерзляковой, 77 лет, Бельский р-н, 1978 г.

³ Зап. Е.В. Федорченко от О.Б. Новоселовой, 19 лет, г. Тверь, 2001 г.

⁴ Зап. Л.А. Кукушкина от А.К. Серовой, 75 лет, д. Бекрени Краснохолмского р-на, 2003 г.

⁵ Зап. А.С. Новак, Ю.С. Новак от Н.М. Соловьёвой, 75 лет, г. Ржев, 2001 г.

⁶ Зап. О.Е. Букреева от Н.В. Букреевой, 69 лет, д. Залучье Осташковского р-на, 2000 г.

Вариант: «А теперь качаю люльку, / Ставлю в печку чугуны». Зап. Н. Еликова, Л. Егорова от Г.И. Егоровой, 1958 г. р., д. Терехово Бельского р-на, <1972 г.>

Ой, ты, милая моя,
Сорока белобокая,
Раньше я к тебе ходил,
Теперь гора высокая¹.

Раньше я курил махорку,
А теперь курю табак.
Раньше я любил девчонку,
А теперь старушке рад².

В ряде частушек сопоставляются бытовые реалии прошлой и сегодняшней жизни, так, указываются различия в средстве передвижения, о котором мечтала мужская молодежь:

Раньше мальчики мечтали
О велосипеде,
А теперь крутые стали —
Ездят на мопеде³.

Отразились в текстах и игровые отношения молодежи. Если раньше на супрядках, посиделках и т. д. парни угощали девушек сладостями⁴:

А как раньше кавалеры
Покупали карамели,
А теперь-то молодежь
Не купит семечек на грош⁵.

То с изменением женского поведения — стремлением уравнивать его с мужским — в молодежной среде появляются и новые угощения:

Раньше девок угощали
Сладкими конфетами,
А теперь их угощают
Только сигаретами¹.

¹ Зап. О.В. Королева от П.Ф. Меркуловой, 82 года, пос. Элеватор Калининского р-на, 1978 г.

² Зап. М.Г. Кислов от Л.С. Королевой, 81 год, д. Новорошино Краснохолмского р-на, 1996 г.

³ Зап. Н.В. Топоркова от Н.М. Егоровой, 55 лет, д. Ведное Рамешковского р-на, 2001 г.

⁴ *Симакова М.С.* Традиционная поэтическая образность (чай, сласти) в любовных частушках: Автореф. ... канд. филол. наук. Москва, 2006. 24 с.

⁵ Зап. И.А. Вильчинская от Л.В. Додиной, 43 года, г. Красный Холм, 2003 г.

Одной из актуальных тем в частушках этой группы — это брак и связанные с ним разводы и многоженство:

Раньше не было такого,
Что теперь творится,
Разрешают мужикам
По пять раз жениться².

Раньше спросишь, как жена,
Говорит, что хвора.
Теперь спросишь, как жена,
Говорит, — которая³.

Нелепость ситуации приводит к комичности⁴:

Раньше были времена,
А теперь моменты,
Теперь и кошка у кота
Просит алименты⁵.

В текстах упоминаются и имена политиков, которые выступают за многоженство:

Раньше не было того
Что сейчас творится,
Жириновский разрешает
Тысяч раз жениться!⁶

Вторая группа текстов анализируемого жанра — это политические частушки. Изменение государственного строя привело к введению в тексты новых понятий — перестройка, разборки:

Перестройка, перестройка,
Я и перестроилась:

¹ Зап. М.М. Соколова от Д.В. Бурмистровой, 11 лет, пос. Суховерково Калининского р-на, 2001 г.

² Зап. М.Ю. Янчевский от А.Е. Михайловой, 69 лет, г. Кашин, 1991 г.

³ Зап. Е.О. Феоктистова от М.Н. Турухиной, 67 лет, д. Фомиково Спировского р-на, 2004 г.

⁴ Кулагина А.В. «Смешной объект и смеющийся субъект» в частушках молодежных гуляний // Славянская традиционная культура: Сб. материалов научной конференции. Вып. 6. М.: ГРЦРФ, 2004. С. 170—184.

⁵ Зап. М.В. Купцова от Н.А. Щербаковой, 64 года, д. Коленово Калининского р-на, 2000 г.

⁶ Зап. Н.В. Кортикова от Р.Ф. Малышевой, 58 лет, с. Городня Конаковского р-на, 2001 г.

Раньше я спала с одним,
Теперь к троим пристроилась¹.

Муж находит оправданья,
Сочиняет: верь не верь.
Раньше был на партсобраньях,
На разборках он теперь².

Идет рефлексия по поводу обращений друг к другу — отмена формулы «товарищ», изменение семантики слова «господа»:

Раньше мясо клали в щи,
Были мы товарищи,
А как кончилась еда,
Все мы стали господа³.

В частушках упоминаются и политики, которые нередко осуждаются:

Раньше пели мы: «Борис!
За народ и власть борись».
А теперь поем: «Борис,
Не умешь — не берись!»⁴

Теперь водочки не пьем,
Колбасы не кушаем.
На диване мы лежим,
Горбачева слушаем⁵.

Раньше жили в темноте,
Детей была дюжина,
А теперь при демократов
И двоих не нужно⁶.

¹ Зап. Л.А. Борисова от Г.П. Корольковой, 45 лет, д. Аркатово Калининского р-на, 2001 г.

² Зап. О.С. Боровикова от О.А. Васильевой, 28 лет, г. Андреаполь, 2001 г.

³ Зап. Н.Ю. Королёва от Т.И. Добряковой, 39 лет, д. Еремеевка Спировского р-на, 2004 г.

⁴ Кулагина А.В. Частушка: традиционный жанр в контексте современности // В.И. Симаков и устное народное творчество: Материалы и исследования. Вып. 3 / Сост. О.Е. Лебедева, М.В. Строганов. Тверь: ТвГУ; Марина, 2006. С. 77.

⁵ Там же. С. 77.

⁶ Архив собирателя. Тетрадь А.П. Коротковой № 1. Л. 2. Текст № 12, д. Медвежье Калининского р-на, 2010 г.

Частушка — это жанр, который очень быстро откликается на происходящее. В них отражаются не только бытовые реалии¹, но и менталитет народа — отношение к тому или иному изменению в обществе, оценка этого явления. В текстах с оппозицией раньше/теперь, следуя поэтике частушек, идет высмеивание соперников — парней, девушек, а также происходит осмысление настоящего через прошлое.

Но не только в частушках встречается противопоставление того, что было раньше и как стало теперь. Это противопоставление встречается и в детском фольклоре — в садистских стишках:

Девочка Лена на кухне шалила,
Газовый краник она открутила,
Папа в соседней комнате спал,
Раньше храпел, а теперь перестал².

В жестоких романсах эта тема — настоящего и прошлого — также является актуальной, т. к. в текстах идет воспоминание о любовных отношениях до разрыва героев. Возвращение к былым временам происходит и в песнях-переделках, например «Располна моя коробочка...»:

Располна моя коробочка —
Есть рубли и трояки,
Расскажу, как самогоночку,
Раньше гнали старики,
Расскажу, как самогоночку,
Раньше гнали старики.
Потихоньку дверь затваривал,
Аппаратик приобрел,
Кадку новую запаривал,
Наливал барды в котел,
Кадку новую запаривал,
Наливал барды в котел.
Вот и пала ночь туманная
И закапала желанная
[...] режь, старуха, огурец.
Вот и пряности воспрянули

¹ Петров А.А. Музыкальная традиция в частушке (по материалам Тверской области) // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве: Сборник трудов международной научной конференции, Тверь, 2—3 ноября 2010 г. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2011. С. 146—154.

² Зап. Ю.О. Овсянникова от И.В. Ляшко, 19 лет, г. Тверь, 2001 г.

И от туда в окурат
Из милиции нагрянули,
Отобрали аппарат.
Из милиции нагрянули,
Отобрали аппарат.
Эх, пуста, пуста моя коробочка
Лишь остался пяточок
И уходит от зазнобушки
На три года старичок¹.

Таким образом, оппозиция раньше/теперь, характерна для ряда фольклорных жанров. Дальнейшее изучение данной проблематики даст более полное представление о соотношении настоящего и прошлого в традиционной народной культуре.

¹ Зап. В.Н. Максимова от А.И. Бычковой, 1928 г. р., д. Тимофеево Весьегонского р-на, 1983 г.

