

# Тыняновский сборник

Десятые  
Одиннадцатые  
Двенадцатые  
Тыняновские чтения



# ТЫНЯНОВСКИЕ СБОРНИКИ

Издаются с 1984 года

# ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

выпуск 12

- ДЕСЯТЫЕ – ОДИННАДЦАТЫЕ – ДВЕНАДЦАТЫЕ  
ТЫНЯНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
  - ИССЛЕДОВАНИЯ
  - МАТЕРИАЛЫ

ВОДОЛЕЙ PUBLISHERS

УДК 82.09  
ББК 83.3 (2Рос=Рус)  
Т93

**Издание осуществлено при поддержке некоммерческого фонда  
«Еврорегион Ливония»**

Редколлегия:  
*М.О. Чудакова (отв. ред.), Е.А. Тоддес, Ю.Г. Цивьян*

Редактор выпуска:  
*Е.А. Тоддес*

Т93 Тыняновский сборник. Выпуск 12: X–XI–XII Тыняновские чтения.  
Исследования. Материалы – М.: Водолей Publishers, 2006. – 584 с.

ISBN 5 – 902312 – 86 – 8

Сборник содержит работы по истории и теории литературы и кино, материалы к истории советского общества, публикации архивных документов.

УДК 82.09  
ББК 83.3 (2Рос=Рус)

Технический редактор *А. Шадилов*  
Корректор *А. Ильина*

Подписано в печать 27.07.06. Формат 60х90/16 Бумага офсетная. Гарнитура Таймс  
Печать офсетная. Печ. л. 36,5. Тираж 500 экз. Заказ № 420.

Издательство «Водолей Publishers»  
119330, г. Москва, ул. Мосфильмовская, 17-Б  
Отдел реализации: (495) 786-36-35

Отпечатано в ИПП «Гриф и К»,  
г. Тула, ул. Октябрьская, 81-а.

ISBN 5–902312–86–8

© Авторы статей, 2006  
© «Водолей Publishers», 2006

## *ОТ РЕДАКТОРА ВЫПУСКА*

Настоящий, 12-й выпуск сборника отражает (силою обстоятельств – лишь в некоторой степени) материалы сразу трех конференций, проходивших по традиции в Резекне (Латвия): Десятых Тыняновских чтений (8-11 августа 2000 г.), Одиннадцатых (11-14 августа 2002 г.) и Двенадцатых (18-21 августа 2004 г.). Печатание материалов этой последней конференции будет продолжено в следующем, 13-м выпуске. Как обычно, в сборнике помещен и ряд других материалов.

В черную для русской филологии осень 2005 года не стало А.П. Чудакова. Вклад его в культуру очевиден, востребован, будет осознан и впоследствии. В культурной памяти останется и личность, столь выделявшаяся на советском, а затем и постсоветском академическом фоне своим умонастроением и поведением, остраивающим и глубоко индивидуальным. В устрашающе далекие уже 80-е, через несколько лет после ПИЛКа и комментированных А.П. виноградовских томов, он был среди инициаторов Тыняновских чтений и сборников и с тех пор оставался неизменно верен сложившемуся вокруг них сообществу. Коллеги отвечали ему признанием и симпатией.

Этот сборник посвящается памяти Александра Павловича Чудакова.

*Е.Т.*

## **СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ**

**ПИЛК** - Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

**ПТЧ** - Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984.

**ТТЧ** - Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988.

**ЧТЧ** - Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990.

**ТСб 10** - Тыняновский сборник. Шестые – Седьмые - Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998.

**ТСб 11** - Тыняновский сборник. Девятые Тыняновские чтения. М., 2002.

**ТМ-88** - Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988.

**ТМ-92** - Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига-М., 1992.

**М-95-96** - Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. Рига-М., 1995-1996.

---

---

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

---

I

---





*КИРИЛЛ РОГОВ*

## ТРИ ЭПОХИ РУССКОГО БАРОККО

Настоящий конспект написан в рамках проекта «Тыняновских чтений» под общим девизом заглавием «Как делать историю русской литературы» и имеет своей задачей предложить решение определенных методологических затруднений, возникающих при обращении заявленного вопроса на ранний период этой истории. Мы попытаемся представить здесь целостный взгляд на эволюцию русского барокко и обозначить место литературы в ней. Речь идет не о проспекте курса «История русской литературы конца XVII – первой половины XVIII века», но скорее о проспекте курса «Русское барокко в связи с историей раннего периода русской литературы нового времени». Форма конспекта предопределяет некоторую неравномерность распределения материала. Где-то мы ограничиваемся лишь указанием на общие проблемы и современное состояние изучения вопроса, где-то – в особенности там, где речь идет о типологии русского барокко петровского времени и ранней русской оде, – вынуждены предложить конкретные разборы, положенные в основу теоретических построений.

### 1. ПРОБЛЕМА РУССКОГО БАРОККО

#### 1.1. Доктрина «переходности»

Начало XVIII века, культовая для всей русской исторической мысли эпоха «петровских преобразований», все еще остается камнем преткновения любых попыток представить целостное изложение истории русской культуры вообще и литературы в частности. Традиция разделения этой истории на два разных курса – древней и новой культуры / литературы – восходит к позапрошлому веку и опирается на глубоко отрефлектированное различие природы двух этих феноменов и языков их описания. Первый, т.е. древнерусский цикл, описывается как история традиционалист-

ской средневековой культуры, второй, русская культура XVIII-XIX вв., – как история оригинальной рецепции общеевропейской эволюции стилей и культурных парадигм нового времени в России. Период же с конца XVII и до 30 – 40-х гг. XVIII в. воспринимается в качестве своеобразного промежутка и неизменно трактуется как эпоха *переходная*, как «введение» в курс новой русской литературы – и интерпретируется преимущественно в перспективе этого своего телеологического содержания. Согласно такому воззрению за текстами и явлениями «переходной» эпохи не стоит никакой целостной системы культурных представлений, художественных норм и запретов, но лишь амальгама традиций и влияний, связывающих эти тексты и явления с прошлым или будущим. В результате эпоха предстает как бы лишенной собственного культурного языка и внутренней эволюции, описывается в отношении к двум противопоставленным системам – «старой» (предшествующей) и «новой» (последующей) – и выглядит фрагментарной и неполноценной с обеих точек зрения.

Все это согласуется с фундаментальной для русской историографии концепцией «разрыва», «перелома» русской истории при Петре I. Соответственно культура эпохи «перелома» рассматривается и описывается не столько как совокупность конкретных соположенных во времени текстов и художественных феноменов, подлежащих интерпретации и обобщению, чего требовали бы принципы синхронного описания, но более как история *res gestae*, царских деяний в области культуры и искусств. Введение немецкого платья, нового календаря, корректировка азбуки в связи с кодификацией гражданского шрифта, введение новой манеры «грыдарования» и строительство Петербурга – все эти хрестоматийные элементы петровской культурполитики становятся неизменной канвой повествования и комментируются в рамках общей интерпретационной модели – конфликта «старой» и «новой» парадигм на фоне петровского преобразовательского мифа, а конкретные тексты понимаются и толкуются почти исключительно в качестве проекций и отражений этого мифа. Перефразируя заглавие известной статьи Б.А. Успенского (посвященной одному из аспектов петровской мифологии) [*Успенский*], можно, кажется, говорить, что история русской культуры этого времени до сих пор предстает нам преимущественно *sub specie historiae*, т.е. в качестве одного из элементов глобального реформаторского проекта Петра, его, так сказать, особым направлением наряду со строительством регулярной армии и флота. То есть не как совокупность текстов, но как совокупность прагматических намерений и интенций, нашедших свое отражение в этих текстах.

## 1.2. Классицизм vs. барокко

Традиция русского и советского литературоведения мыслит преимущественно историю русской литературы XVIII века как историю русского классицизма – первого общеевропейского литературного стиля, полноценно представленного в России. При этом, что уже не раз отмечалось, *история классицизма* понимается и описывается в соответствии с тем «нормативным» представлением об эволюции, которое присуще самому классицизму. В результате она выглядит совокупностью историй классицистических жанров, проходящих стадии от неразвитой формы («предклассицизм») к точке наиболее полного развития (нормы) и затем переживающих период разрушения. Так, к примеру, сатира – один из канонических жанров классицизма, Антиох Кантемир писал сатиры; следовательно, Кантемир оказывается в орбите явлений русского предклассицизма и характеризуется в отношении его художественной системы как некий «недоразвитый» классицизм.

В «Истории русской литературы» под редакцией Д.Д. Благого (1958), в разделе, написанном П.Н. Берковым и К.В. Пигаревым, отраженное в названиях глав литературное движение на протяжении XVIII в. выглядит следующим образом: предпосылки классицизма (1690-1720), формирование классицизма (1720-1750), начало просвещения (1760-70-е), развитие просвещения и кризис классицизма (1770-1780-е) [ИРЛ. 1958. Т. 1]. Существенно более осторожного подхода придерживался, как известно, Г.А. Гуковский, ассоциировавший термин «классицизм» с литературной школой Сумарокова и избегавший употребления его при описании литературных процессов первой половины века. В своей «Истории русской литературы XVIII в.» он, напомним, оставляет всю первую половину века *не названной* и делит изложение так: «Время Петра I», «Кантемир. Третьяковский», «Ломоносов» и лишь глава IV называется – «Классицизм. Сумароков. Театр в середине XVIII в.» [Гуковский. 1939]. Значимым подтекстом и той, и другой номенклатуры рубрикаторов является отсутствие термина «барокко». В 1960-е гг. в связи с экспансией его в славистике представители панклассицистской традиции выступают с рядом статей, резко полемичных в отношении этой новации (см. [Кузьмина], [Державина]). Представление о веке классицизма *par excellence* глубоко связано с представлением о нем как веке «русского просвещения», под каковым термином могут равно пониматься и петровские реформы, и усвоение рационалистических доктрин (картезианство, вольфианство) русской мыслью середины века, и влияние собственно Вольтера и энциклопедистов в 1770 – 1790-х гг. Классицизм и просветительство – два понятия, описывающих здесь рационалистический мейнстрим столетия.

Альтернативная господствовавшей в советском литературоведении точка зрения была последовательно изложена Д. Чижевским в его «Истории русской литературы с XI века до конца эпохи барокко» (1960). По мнению Чижевского, эпоха барокко в русской литературе – это целое столетие (1650 – 1750-е гг.), «разрезанное» пополам языковым переворотом петровского времени (около 1715). В литературе русского барокко выделяются несколько потоков: 1) литература "высокого содержания" (Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович), 2) литература церковной оппозиции (братья Денисовы), 3) новеллистика (переводная и оригинальная повесть), 4) высокая литература светского характера: Кантемир, Тредиаковский ("Аргенида" Баркляя, "Езда в остров любви"), а также Ломоносов «с его ориентацией на Гюнтера» (см. [Чижевский. 1960]; краткое изложение – [Чижевский. 1968]).

Отметим, что столетие, обозначенное Чижевским как век русского барокко, хронологически вполне точно совпадает с тем, что в традиции российского и советского литературоведения принято называть «переходным периодом» – от «зарождения новых черт» в древнерусской литературе до явлений «предклассицизма» и раннего классицизма в XVIII веке (ср. во «Введении» к соответствующему тому большой «Истории русской литературы»: «Может быть, правильнее установить "переходный" период от древней к новой литературе, обнимающий без малого сто лет, от половины XVII в. до Ломоносова» [ИРЛ. 1940. Т. 3. Ч. 1. С. 3]). Различие заключается в том, что советская традиция не признавала существования того общего концепта, который обозначался для Чижевского термином «барокко» и который позволял ему видеть в достаточно разнородных литературных подсистемах «переходного периода» черты типологической общности и соотносительности с общеевропейским контекстом.

### 1.3. Два барокко: силлабики и архитекторы

Между тем термин «барокко» в советском литературоведении все же был поддержан и легализован исследователями виршевой поэзии конца XVII века – прежде всего в классических работах И.П. Еремина, описавшего поэтический стиль Симеона Полоцкого как русскую рецепцию киево-могилянской барочной традиции ([Еремин. 1948; 1953]). Вслед за ним А.М. Панченко, существенно расширив корпус текстов русской силлабики, представил ее значимой и разветвленной системой, а также проследил и описал формирование и эволюцию профессиональной литературной школы московского силлабического барокко на протяжении 1670 – 1700-х гг. ([Панченко. 1969; 1970; 1973; 1984] и др.). Этот взгляд, позволивший оха-

характеризовать деятельность московских силлабиков как первое течение в русской литературе и достаточно детально проследить его связи и отношения с восточноевропейской и польской барочной поэзией, стал абсолютно доминирующим и общепризнанным в исследованиях новейшего времени (ср. [Hippisley. 1985], [Сазонова. 1991] и др.). Московское литературное барокко, во-первых, предстает теперь как вариант более широкого культурного явления – восточноевропейского славянского барокко XVII в. (см., например, [Angyal], [Slavische Barockliteratur], [Славянское барокко. 1979; 1982]). Во-вторых, речь идет уже не только о становлении отдельной поэтической школы, но о гораздо более многогранном влиянии: проникновении в Россию классических барочных риторик и их переложений, сложных жанров гравюры на меди (конклюзия), школьной драмы и, наконец, становление традиции барочного панегирика ([Алексеева. 1977], [Ляхманн], [Богданов. 1982; 1983] и др.). Московское литературное барокко в сегодняшнем представлении – это, таким образом, не только «школа» Симеона Полоцкого, но и связанная с ней гуманитарная книжная культура, принесенная в Россию из Киево-могилянской духовной академии.

Примечательно, что наряду с дискуссией о барокко в литературе на протяжении всего прошлого века тянулась дискуссия о границах применения термина в истории русской архитектуры. Еще в начале века проблема «московского барокко» была сформулирована Ф.Ф. Горностаевым в издании И.Э. Грабаря. Русское архитектурное барокко предстало здесь в трех последовательных стадиях – московское конца XVII в., петербургское петровского времени и аннинско-елизаветинское барокко [Грабарь]. Эта точка зрения, трактующая т.н. «нарышкинский стиль» как специфический вариант русского барокко, была подробно обоснована в работах В.В. Згуры [Згура], однако впоследствии подвергнута многоаспектной критике (Ф.И. Шмидт, М.А. Ильин, Б.Р. Виппер), суть которой можно свести к следующему положению: в русском зодчестве конца XVII в. действительно обнаруживается новое стилистическое явление – «нарышкинская архитектура», однако, несмотря на отчетливые черты «барочности» в декоре, памятники этого типа не имеют ничего общего с пространственными решениями, характерными для европейского архитектурного барокко. Напротив, термин барокко стал общепринятым в применении к ранней петербургской архитектуре от Доминико Трезини и Андреаса Шлютера до Ф.-Б. Растрелли и С. Чевакинского – которая и рассматривается как рефлексия европейского барокко в России (см., например, [Виппер] и обзор этой полемики [Иоаннисян]); именно постройки Растрелли упоминаются, как правило, в обзорах европейского архитектурного барокко в качестве немногих русских образчиков стиля.

Ситуация здесь оказывается зеркальной той, что имеет место при описании литературного процесса, где ареал термина, напротив, настойчиво

пытаются ограничить лишь фактами влияния южно-русской книжности конца XVII века. В обоих случаях речь идет о непосредственном влиянии и даже о перенесении на русскую почву определенной барочной стилистики: клерикальной традиции католического барокко, адаптированной западно-славянской и южно-русской книжностью, в первом случае, и традиции преимущественно светской дворцовой и городской архитектуры северо-европейского барокко – во втором. Иными словами, дело выглядит так, что русская культура усваивает достаточно разнородные барочные традиции (принадлежащие не только различным родам искусства, но и различным ареалам европейского барокко), однако эти заимствования не дают основания говорить собственно об *эпохе барокко* в истории русской культуры, о его типологии и рассматриваются как составляющие эклектики «переходного периода», встроенные в ее сверхзадачу – стать мостом между культурой русского средневековья и нового времени (этот теоретический взгляд подробно развивал академик Д.С. Лихачев; см., например [Лихачев. С. 165-215]).

#### 1.4. Эмблематическое барокко петровского времени

Пионерскими и без преувеличения этапными в понимании самой феноменологии русской культуры первой четверти XVIII века стали работы А.А.Морозова, показавшего в ряде статей конца 1960 – 1970 годов принципиальное значение европейской эмблематической традиции для культурных практик петровского времени. «В истории русской эмблематики раскрывается историческое своеобразие русского национального варианта барокко. <...> Мы с полным правом можем говорить о единстве художественной культуры Петербурга, охватывающем ее различные виды и проявления, – в архитектуре дворцов и церквей, их внутреннем убранстве, корабельном декоре, фейерверках и иллюминациях, книжной графике, школьном театре, панегирической поэзии или церковной проповеди». За всем этим – прямая ориентация на репертуар популярных европейских сборников эмблем XVII века. Даже список названий кораблей Азовского флота и их девизов есть выборка из эмблематического сборника де ла Фейя ([Морозов. 1974а. С. 226 и др.], [ПБПВ. I. С. 323-324]).

На протяжении последней четверти XX века такой взгляд был де-факто поддержан и получил практическое развитие в частных исследованиях различных сфер художественной культуры начала XVIII века (травюры, декора, росписей, фейерверков и пр.), а сам термин «петровское барокко» стал в искусствоведении общеупотребимым.

См. прежде всего сборники под редакцией Т.В. Алексеевой: Русское искусство первой четверти XVIII в. М., 1974; Русское искусство барокко. Мат. и иссл. М., 1977; Культура и искусство России XVIII века. Нов. мат. и иссл. Л., 1981; От средневековья к Новому времени. Мат. и иссл. по русскому искусству XVIII – перв. половины XIX века. М., 1984, а также сб. под редакцией Г.Н. Комеловой: Культура и искусство петровского времени. Л., 1977 и монографии, посвященные отдельным видам искусства, – [Борзин]: [Алексеева. 1990]); каталог выставки в Эрмитаже: Русское искусство барокко. Конец XVII – первая половина XVIII века. Л., 1984 – и сборник, представляющий материалы приуроченной к выставке конференции: Русское искусство эпохи барокко. Нов. мат. и иссл. СПб., 1998.

Таким образом, в искусствоведческой практике в целом утвердилось представление о существовании единой стилистической эпохи в истории русского искусства, обнимающей период от последних десятилетий XVII в. до 1750х гг. и разделяемой обычно на три периода – допетровский, петровский и после-петровский.

С другой стороны, обширный материал по истории рецепции в России европейской эмблематики позволил А.А. Морозову наполнить схему Чижевского новым содержанием. По сути, эта история и есть для исследователя история барокко в русской литературе, в которой он выделяет два периода: первый, с конца XVII века, когда аллегорико-эмблематический материал транслируется и усваивается через посредство "славянского барокко", второй – когда культурно-языковой сдвиг петровской и послепетровской эпохи приводит к формированию литературы зрелого барокко в творчестве Ломоносова и Тредиаковского. Впрочем, исследователь распространяет историю русского литературного барокко вплоть до В.Н. Петрова и Г.Р. Державина [Морозов. 1974; 1987], т.е. по сути дела – выходит за рамки строгой историко-типологической трактовки термина.

## 1.5. Панегирическая культура и литературный процесс

Так или иначе именно Морозовым впервые был практически поставлен вопрос о непосредственной связи той совокупности литературных явлений после-петровской эпохи, которая, согласно Гуковскому, составляет «доклассицистский», досумароковский период новой русской литературы, – и нелитературной по своему господствующему духу, как подчеркивали многие исследователи, культуры петровского эмблематического барокко.

Действительно, как представляется, неудачи в описании первоначального периода истории русской литературы нового времени во многом связаны с попытками экстраполировать представления о литературном про-



цессе и литературной системе, складывавшихся в России с середины XVIII в., на более раннюю эпоху, что неизбежно приводит к восприятию ее как неполноценной, к своего рода фрагментации объекта. Проповеди Стефана Яворского и Феофана Прокоповича, панегирическая песня, пьесы школьного театра, переводная повесть и старообрядческая литература в гораздо большей степени выглядят элементами различных сосуществующих субкультур, нежели составляющими единой литературной системы.

И наоборот, наше понимание самой феноменологии русской культуры начала XVIII века решительно меняется, как только мы отказываемся от литературоцентрического подхода и обращаемся к той стратификации, которая характерна для самой эпохи и отражает ее иерархические представления. Так, в частности, в «высокой» сфере и проповеди Стефана Яворского и Феофана Прокоповича, и панегирические «песни», и школьная драма выступают элементами вполне состоявшегося и целостного явления – панегирической культуры петровского времени. Эту панегирическую культуру и весь принадлежащий ей союз «орнаментальных» искусств и ремесел (фейерверк, гравюру, декор, панегирическую проповедь и поэзию, архитектуру и пр.) имеет смысл рассматривать прежде всего как единый пласт текстов, объединенных не только функционально и сюжетно (описание царских деяний), но и общим аллегорико-эмблематическим языком, равно как и общими правилами его использования. С этой точки зрения, перед нами лишь разные техники представления одних и тех же общих идей и смыслов.

Было бы, разумеется, опрометчиво понимать эту культуру, всю совокупность этих текстов как непосредственное «отражение преобразовательской деятельности» Петра, т.е. вне проекции на европейскую панегирическую культуру второй половины XVII в., сформировавшуюся в наиболее ярких своих образцах при дворах Чарльза II и Вильгельма Оранского в Англии, Людовика XIV во Франции, Леопольда I в Австрии. Карла XI и Карла XII в Швеции, равно как в панегирической практике Голландских Штатов и многих немецких княжеств, с которой Петр вполне познакомился еще во время Великого посольства (прежде всего здесь надо отметить двор курфюрста Бранденбургского Фридриха-Вильгельма. см. *Богословский. Т. 2. С. 54-96*).

При таком подходе культура петровского времени перестает выглядеть лишь производной культурполитики царя-преобразователя и чем-то вроде пропагандистского сопровождения его политических замыслов, но предстает оригинальным вариантом европейского придворного панегирического барокко.

Именно этот корпус текстов, разворачивающий в актуальном культурном пространстве мифологию петровского царствования, вне всякого

сомнения, и является репрезентацией того, что может быть преимущественно и в первую очередь поименовано собственно «петровской культурой», определяющей художественный облик эпохи. А обнаруженная Морозовым прямая ориентация панегирической культуры на общий европейский аллегорико-эмблематический тезаурус позволяет отойти от традиционного толкования ее как прямого «отражения» преобразовательской деятельности Петра или средства «пропаганды» и рассмотреть в нагромождении эмблематических аппликаций, составляющих ее ткань, своеобразную художественную систему с присущими ей специфическими механизмами смысло- и текстопорождения, и в результате – поставить вопрос о типологии русского барокко и о месте петровского барокко в его истории.

## 2. «СЛОВО» / «ВЕЩЬ»: ДВА ЭТАПА РУССКОГО БАРОККО

### 2.1. Оппозиция «слово / вещь»

Анализируя причины разрыва Петра I с «латинствующими» в 1700-е гг. и глубинный смысл совершенного царем поворота от «московской» культуры к новой, петербургской, А.М. Панченко следующим образом сформулировал проблему: «Слово было знаменем московского периода русского барокко, вещь стала знаменем барокко петербургского. От словесного "музея раритетов" Симеона Полоцкого к петербургской Кунсткамере, реальному музею монстров и курьезных вещей – такова эволюция русской культуры. На первом этапе барокко динамизм трактовался как производство слов, на втором – как производство вещей» [Панченко. 1977. С. 105]. По сути, эта формулировка развивает метафоры статьи И.П. Еремина «Поэтический стиль Симеона Полоцкого»; ср. здесь:

«Оба сборника <...> производят впечатление своеобразного музея, на витринах которого расставлены в определенном порядке <...> самые разнообразные вещи...»; <это> «своеобразная поэтическая кунсткамера»; «От школьного ("киевско-могилянского") "барокко" Симеона Полоцкого к петербургскому "барокко" Феофана Прокоповича – именно таков был прямой путь русской поэзии на рубеже XVII-XVIII в.» [Еремин. 1948. С. 125-126, 145].

Оппозицию «слово / вещь» А.М. Панченко рассматривал в контексте интерпретации идеологических источников, «идейной подоплеки» петровского переворота – в контексте противопоставления «схоластической», клерикальной (киевско-могилянской) традиции конца XVII в. и утилитаристских установок петровской культуры, рефлектирующей североевропейские

философские и идеологические веяния (Г. Гроций, С. Пуффендорф, Дж. Локк и П. Бейль) [Панченко. 1989]. Противопоставление культуры, ориентированной на «слово», и культуры, ориентированной на «вещь», позволяет различить две идейные платформы в рамках, как подчеркивает исследователь, «одной стилистической формации». При этом, если для «первого» этапа русского барокко был найден репрезентативный корпус текстов, ставших в конце концов предметом описания и интерпретации, – силлабическая поэзия «школы» Симеона Полоцкого и более широкий пласт «книжности», отразивший влияние киево-могилянской учености, то для петровской эпохи такой корпус найден, в сущности, не был. Более того, рассуждение А.М. Панченко подразумевает, что он и не может существовать: Петр отрицает самостоятельное значение «слова», противопоставляя ему выражающую идею практицизма «вещь». Производство «новых вещей» концентрирует в себе культурный пафос эпохи, вытесняя собственно «тексты» на периферию интеллектуального процесса, что приводит, в частности, по мнению исследователя, к определенной стилистической деградации и упадку словесности [Панченко. 1977. С. 106].

Как представляется, однако, существует и несколько иная перспектива интерпретации этой безусловно плодотворной оппозиции. Примечательно, что противопоставление «слова» и «вещи» является не только исследовательским конструктом Еремина – Панченко, но и актуальным предметом рефлексии литературных деятелей петровского времени. Довольно часто встречается оно, в частности, в текстах Феофана Прокоповича, причем, как правило, в весьма специфическом контексте – в метаописании собственной риторской панегирической практики, где используется в традиционной фигуре риторического самоуничтожения и вместе с тем получает весьма оригинальное толкование, вводящее нас в эпицентр эстетической проблематики "петровского барокко".

## 2.2. «Вещь» Феофана Прокоповича

Противопоставление «слова» и «вещи» становится одной из важнейших тем уже в знаменитом «Слове похвальном о преславной над войсками свейскими победе» (1709), произнесенном Феофаном в присутствии Петра и давшем толчок его карьерному и творческому взлету. По Феофану, Бог «отложил» победу Петра до самого трудного момента войны (измена Мазепы, проникновение врага на русскую территорию), чтобы сделать ее более очевидной и значительной – «бесприкладной, неслыханной» (Бог Феофана пользуется риторическими приемами). Отсюда и сильное место всего «Слова», его тематическая кульминация – простреленная во время сраже-

ния пулей шляпа Петра: «...мню, яко не иной ради вины попусти Господь видимой смерти приблизится ко главе твоей, но не коснуться, разве дабы известно показал защищение свое, им же тебе и твое царство сохраняет. ... И *вещию* zde показася... Сие укрепи и на подвиг поостри воя твоя, сие устраши супостатские полки и отъять духи сильным; сие не требует *похвальных словес*: егда глаголитися токмо и слышится, всесовершенство похваляется» ([Феофан. 1961. С. 32]; курсив здесь и в нижеследующих цитатах наш). Противопоставленная «похвальным словесам» «вещь» – простреленная шляпа – предстает у Феофана «говорящим» свидетельством божьего смотра над Петром, так сказать – естественным панегириком, избавляющим риторика от необходимости доказывать то же самое своими «словами». Весьма примечательно, что помянутый «полтавский шлем» действительно становится впоследствии атрибутом полтавского культа и хранится в Кунсткамере именно в силу этого своего «панегирического» качества. Ср. у того же Феофана в «Слове похвальном о баталии полтавской» (1717): «Не дорога веществом <шляпа>, но вредом сим своим всех веществ, всех утварей царских дражайшая» [Феофан. 1961. С. 57]; и Гавриил Бужинский в том же 1717 г.: «Преславный в диадиме и престрашный в шлеме и брони, и торжественныя вещи носящи и пулею на тривенчанной главе его пробитою шляпою хвалящися» [Гавриил. 1901. С. 71]. Впрочем, впервые панегирическое сравнение полтавской шляпы с «диадимой», кажется, предложил Стефан Яворский в слове «Рука Христова, Петру простираемая», произнесенном в Москве 14 июля 1709 г.: «Шляпо, храбрости знамение, паче царския диадимы дражайшая! О главо, рукою Христовою осеняемая!» [Стефан. 1875. № 5. С. 492].

Рассказывая далее в полтавском «Слове» 1709 г. о бегстве шведов к Днепру, Феофан обнаруживает здесь практически ту же фигуру: «скоро устремися <шведы> ко брегам Днепровым, яко же сами помышляху, спасения ради своего, а яко же *вещию* показася, не иной ради вины, токмо дабы не единою сотрены были и дабы не едино место и о нашей победе, и о их побеждении засвидетельствовало» [Феофан. 1961. С. 33]. Вторичное поражение шведов при Переволочне толкуется как столкновение двух интенций (замыслов) – самих шведов («спасения ради») и провиденциальной, обнаруживающей себя «вещью», т.е. в реальном ходе событий. За термином «вещь» у Феофана стоит вполне определенный концепт. В противопоставлении «слову» «вещь» имеет онтологический статус, принадлежит реальности, однако так же, как и слово, и в соперничестве с ним, обладает, так сказать, *риторической потенцией*, оказывается носителем определенного смысла, разгадываемого и изъясняемого панегиристом. «Вещь» Феофана «знаменует», «показует». «Слово» от ратора выражает его скудное знание; «вещь» – несет в себе непосредственный след, оставленный провидением.

В предисловии к печатному изданию полтавского «Слова» Феофан вновь возвращается к противопоставлению «словес» и «вещи», подчеркивая, что его речь предназначена была только для единого произнесения и лишь по воле царя «происходит в свет народный, не стыдящийся нагоности и неукрашения своего, егда толикую в себе вещь носит, яже не от словес украшается, но словеса украшает» [Феофан. 1961. С. 459]. Эту формулу противопоставления риторства («словес») «вещам», т.е. самому предмету панегирика, Феофан повторит неоднократно (ср. в том же «Слове...» 1709 г.: «Не рех ли из начала, яко что либо от преславного дела сего *просто* изреку, изреку великую и неудоверительную *вещь!*» [Феофан. 1961. С. 33]; в «Слове похвальном о баталии полтавской...» 1717 г.: «Если се кто назовет *умствование* наше *риторское* и если то не в самой *вещи* было» [Феофан. 1760. I. С. 52]). Сквозь формулу риторического самоуничижения просвечивает вполне определенная и акцентированная стилистическая декларация. Многожды провозглашенная Феофаном «простота» и «неукрашение» отчетливо полемична по отношению к писательской традиции старшего поколения – традиции «нанизывания» слов и «прикладов» от Симеона Полоцкого до Стефана Яворского – и обретает здесь отчетливое идеологическое обоснование: события, «вещи» сами являются носителями смысла, и дело ротора – лишь вскрыть и изъяснить его.

Таким образом, если А.М. Панченко видел за оппозицией «слово / вещь» прежде всего различие «мировоззренческих установок» – поворот от клерикальной схоластики «латинствующих» к идеологии секулярного практицизма петровской эпохи, то для нас важно прослеживаемое в ее интерпретациях у Феофана указание на новый семиотический статус «вещи» в культуре. Феофан провозглашает новый тип текстов, так сказать, – «текстов-вещей». Собственные риторические экспликации он представляет лишь толкованиями этих «текстов-вещей», своеобразными комментариями, изъясняющими их внутреннюю форму и заключенный в ней смысл.

Источники подобной концепции ('вещи суть знаки, требующие толкования') и такой трактовки отношения «слово – вещь» представляются достаточно прозрачными в контексте теории барочной эмблематики, как она сложилась в европейской традиции XVI-XVII веков. Достаточно напомнить скорее всего знакомую Феофану классическую формулировку Андреа Альциата, получившую известность благодаря предисловию Клода Миньо к поздним изданиям *Emblematum Liber* и многократно повторенную на протяжении XVII в.: «Слова означают, вещи означаются <ими>. Однако вещи могут иногда означать, как иероглифика у Хоруса и Хасремона. На основании этой идеи мы написали книгу поэзии, называемую *Эмблемата*» (у Альциата эта ремарка в комментариях к 50-й книге «Дигест» Юстиниана служит пояснением, почему вместо традиционного «*De verborum*

*significatione*» он пишет «*De verborum et rerum significatione*»; см. [Drysdall]). В контексте эмблематической теории отношения «слова» и «вещи» имеют существенно иной вид, они оказываются не столько противопоставлены, сколько соотнесены и взаимозаменяемы, и за обнаруживающим себя в риторических антитезах Феофана представлением о двойственной – онтологической и знаковой – природе «вещи», за представлением о содержательности ее внутренней формы, по всей видимости, кроется именно этот ключевой концепт поэтики эмблематического барокко.

### 2.3. История одной вещи: «Ботик – дедушка русского флота»

Формула «апофеоз вещи», употребленная А.М.Панченко для характеристики культурной атмосферы петровской эпохи [Панченко. 1977. С. 106], подразумевает, что именно новые вещи оказываются в центре той поэтики практицизма, которой заражен Петр, и становятся объектом острого культурного переживания. Однако в применении к практике петровской панегирической культуры выражение это обретает часто вполне буквальный смысл. Еще более впечатляющим, нежели судьба «полтавского шлема», примером может служить масштабная программа торжеств – «триумф ботика», задуманная и осуществленная Петром в 1722-1723 гг. Еще в ходе празднования Ништадтского мира в январе 1722 г. в Москве ботик был выставлен перед Успенским собором; тогда же отданы распоряжения о сооружении для него специально украшенного постамента и о последующей транспортировке его в Шлиссельбург ([Веселаго. С. 25-27]; [Алексеева. 1990. С. 96]). 29-30 мая 1723 г. в рамках празднования рождения Петра устраивается помпезная встреча ботика, прибывающего из Шлиссельбурга в Александро-Невскую лавру, а в августе того же года ботик становится главным героем посвященных воспоминанию Ништадтского мира торжественных морских маневров вблизи острова Котлин (подробное описание этих событий см. [Веселаго. С. 29 и сл.]; [Берхгольц. <1> С. 76-80, 120-124] и др.). Панегирический «триумф ботика», утверждающий его в качестве одного из главных памятников счастливо завершившейся более чем двадцатилетней войны, может быть вполне понят лишь в контексте тех эмблематических переосмыслений, которые и создают здесь «текст вещи».

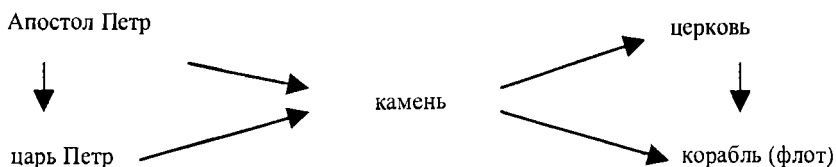
#### 2.3.1. Чудесная находка – «Божье предвидение»

Как известно из рассказа самого царя, ботик был случайно найден им в 1688 г. в амбарах Измайловского дворца. Изъясненная Петру Францем

Тиммерманом способность иноземного плавсредства лавировать «не только что по ветру, но и против ветра» воспринята будущим преобразователем России отчасти как чудо («меня в великое удивление привело и якобы неимоверно») и зародила в нем непреодолимую тягу к мореплаванию и кораблестроению. Именно поэтому 34 года спустя ботик обретает функцию памятника и наименование «дедушки русского флота».

Строительство кораблей еще с середины 1690-х гг. становится (наряду с фейерверками) одной из первых сфер применения эмблематических практик. Во время первой поездки в Архангельск в 1693 г. царь плавает на яхте «Святой Петр», на следующий год окрещен корабль «Святой Павел», а прибывший тогда же из Голландии 44-пушечный корабль носит имя «Святое пророчество» (*Santa Proffeteie*) [*Богословский. I. С. 157, 184*]; построенный позже в Амстердаме при участии Петра корабль также получил имя «Святые Петр и Павел». Наконец, по возвращении Великого посольства, в ноябре 1698 г. в Воронеже торжественно заложен первый, уже собственно русский 60-пушечный корабль, названный еще при закладке «Божье предвиденье» (*Gotto Predestinatia*). Спущенный на воду в 1700 г., он именуется в документах то «Предестинация», то «Апостол Петр», то «Моление Петра», что стало предметом специальных разбирательств исследователей. По убедительному рассуждению М.А. Алексеевой, путаница возникает в силу особенностей эмблематического текста, давшего кораблю имя. Название "*Gotto Predestinatia*" было поддержано эмблемой на кормовом шите, запечатленной на гравюре Шхонебека и представлявшей экспликацию понятия «Божье предвидение»: изображение молящегося Апостола Петра и руки из облаков с девизом «На сем камени» [*Алексеева. 1990. С. 25-32*] (рис. 1).

Таким образом, эмблематическое именование корабля, с одной стороны, развивало мотивы, намеченные еще в названиях архангельских и амстердамского кораблей ('апостолы Петр и Павел – святое пророчество'), а с другой, в применении к знаковому объекту – первому большому русскому военному кораблю – формировало эмблематический текст, смысловая структура (концепт) которого разворачивается как прозрачная фигура, основанная на смежности:



Здесь эксплицирована тема 'божьего предвидения'. При этом название корабля «Gotto Predestinatio» выступает как бы краткой подписью в рамках традиционной трехчленной структуры эмблемы: рисунок («моление Петра») – девиз («На сем камени») – пояснительная подпись.

На заднем плане эмблемы кормового щита просматривается контур еще одной композиции, которая поддается вполне однозначной реконструкции при сопоставлении с эмблемой на ротном знамени Преображенского полка 1700 г. (год спуска на воду «Предестинации»; см. также [Алексеева. 1998. С. 109] (рис. 2)). Эта последняя эмблема в свою очередь была сопоставлена исследователями с гравюрой Алексея Зубова по рисунку Б.К. Растрелли (ср. [Мамаев]; (рис. 3)). Та же эмблематическая композиция: летящий Кронос (father-time) вручает юноше в парусной лодке кормило (в вариантах 1700 г. Кронос сидит в лодке) – сопровождается здесь стихотворной подписью: «Предвидение божие <нам> открывает: / Еже время поволит его исполняет: / Никим чаенное бывает: / Еже промысл божий содевает: / Понеже мысли и пути его так от нас отдаленны: / Яко разстоянием от земли до небес суть сравнены». Как явствует из этой подписи, темой композиции 'Кронос и юноша в лодке' на гравюре Зубова также является «Божье предвидение». Пояснение к эмблеме и указание на авторство инвенции находим в «Слове о состоявшемся между империей Российской и короною Шведскою мире» Феофана Прокоповича (1721): «Яковую эмблему вымыслило Монаршее остроумие о сделанном от него флоте, и введенной в Россию Навигации: то есть, образ человека в корабль седшаго, нагаго и ко управлению корабля неискуснаго; таяжде эмблема, тот же образ служит ко изъявлению и всего воинскаго России состояния, каковое было в начале войны бывшия. Нага воистину, и безоружна была Россия» [Феофан. 1760. II. С. 77].

Композиция Зубова – Растрелли предназначена была для фронтисписа второго издания книги «Устав морской» (1720), предисловием к которой являлся собственный рассказ Петра о чудесной находке – ботике. То есть образ лодки и сюжет эмблемы, сочиненной, по свидетельству Феофана, самим Петром, непосредственно соотнесены здесь с реальным ботиком и его историей. В таком случае реконструкция сложной эмблематической композиции на кормовой доске корабля «Предестинация» выглядит следующим образом. По законам весьма изысканной инвенции, высокому, божественному плану, разворачивающему тему «Божьего предвидения» (провидческие слова Христа к апостолу Петру), соответствует профанный, исторический (опирающийся на античную символику) план развертывания того же сюжета – 'Кронос и юноша в лодке'. При этом эмблематическая лодка оказывается соотнесена с реальным объектом – случайно найденным ботиком («вешью», в терминологии Феофана), а эмблематически пред-



ставляющий его историю сюжет ('юноша и Кронос') уже в кормовом щите 1700 г. оказывается включен в эмблематическую легенду постройки корабля «Предестинация» и русского флота в целом.

### 2.3.2. Ботик-памятник: 'доски ковчега Ноева'

Таким образом, первый этап эмблематического переосмысления ботика следует, видимо, относить к 1700 г. (эмблемы кормового щита «Предестинации» и ротного знамени). Второй этап – изложение истории ботика и эмблематическая иллюстрация к ней во втором издании книги «Устав морской» 1720-го г. Наконец, третий этап – созданный по указанию Петра в 1722 г. проект постамента ботика, отображенный на гравюре Зубова (рис. 4). На одной его стороне изображены корабль и галера на фоне двух городов вдаль и транспарант «От Бога сим токмо получен» (т.е. мир получен от Бога благодаря флоту), на другой – также две крепости, разделенные морем и соединенные дугой (радугой), Ноев ковчег и голубица с ветвью в клюве, транспарант «Сей вожделенный вестник»; на торцах – надписи: «Децкая утеха» и «Принесла мужески триумф»; в картуше – пересказ истории ботика. Композиции на двух сторонах постамента прямо повторяют транспаранты фейерверка, посвященного Ништадтскому миру (см. их воспроизведение [Алексеева. 1990. С. 85]).

На этом этапе мемориализации ботик оказывается включенным в эмблематический мотив 'великого потопа – Ноева ковчега', актуализированного в связи с окончанием Северной войны (ср. надпись на памятной медали по этому случаю – «в Ниестате по потопе Северной войны 1721»). Не имея здесь возможности входить в подробный разбор эмблематической темы 'Ноя' на протяжении всего царствования, укажем лишь, что в еще в 1708 г. Стефан Яворский в слове «Сень вторая, Моисеови от Петра созданная, яже есть флот морской», уподобив кораблестроителя-Петра первому кораблестроителю Ною, предложил убедительную экспликацию темы Ноева ковчега как эмблемы государя и движущегося с ним ко спасению царства, к которой возвращался и в других произведениях ([Яворский. 1875. № 1. С. 120-125]; ср. [Ведомости. 2. С. 256]). В ходе празднования нового 1719 года сам Петр по случаю учреждения коллегий уподобил себя Ною, который «с негодованием взирал на старый русский мир» и надеется «придать новый вид этому миру» (цит. в передаче французского резидента Лави [Лави. С. 8]; то же см. в «Преображенной России» Х. Вебера [Вебер. Ст. 1664]). Наконец, окончание Северной войны в панегирической топике мирных торжеств 1721-1723 гг. эмблематически достаточно устойчиво трактуется как окончание великого потопа (помимо медали и транспаранта петербургского и московского фейерверков, укажем также на украшения

вторых триумфальных врат при торжественном входе Петра в Москву в декабре 1721 г. [*Врата триумфальные*. С. 15, 25]). Продуктивность этого эмблематического мотива определяется тем, что он находится на пересечении трех чрезвычайно важных для Петра тем – 'спасения', 'обновления' и 'кораблестроения'.

Композиция ботика-памятника, который предполагалось установить в Петропавловской крепости и проект которого изображен на гравюре Зубова, представляла таким образом еще один вариант решения темы «Божьего предвидения», где реальная «вещь» (ботик на постаменте) оказывалась включена в эмблематическую тему «потопа Северной войны» и прямо соотнесена с образом «лодки Ноя». Дело в том, что идея такого уподобления была еще в 1720 г. предложена Феофаном Прокоповичем в «Слове похвальном о флоте российском»: «Тшались нецыи искати на горах Араратских доски ковчега Ноева; мой бы совет был, ботик сей блюсти и хранить в сокровищах на незабвенную память последнему роду» [*Феофан*. 1760. I. С. 50]. Задуманная в 1722 г. мемориализация ботика на постаменте, проект которого изображен на гравюре, выглядит прямой реализацией предложенной Феофаном за полтора года перед тем эмблематической программы.

#### 2.4. «Вещь» кунсткамерного типа

Таким образом, «ботик Петра» в актуальном пространстве петровской культуры разворачивается как сложный эмблематический текст, как вереница «нанизываемых» эмблематических концептов, эксплицирующих тему «Божьего предвидения»: 'юноша в лодке и Кронос' (чудесная находка), слова пророческие Христа к апостолу Петру (основание флота), наконец – Ноев ковчег и благая весть (мир по потопе Северной войны, полученный благодаря созданному Ноем-Петром флоту).

Заметим здесь, что и известное именование ботика – «дедушка русского флота», которое выглядит для нас как чистая метафора, видимо, имеет скорее барочный концептистский генезис. Дело в том, что в собственном рассказе Петра ботик несколько раз именуется «дедов бот» (как поясняет Петр, бот принадлежал Миките Юрьевичу Романову – двоюродному брату Михаила Романова). Очень похоже, что этот сюжет – чудесное знание, случаем приобретенное внуком благодаря деду, – составляет прямой подтекст «вымышленной» (если верить Феофану) самим Петром не позднее 1700 г. эмблемы 'юноша в лодке и Кронос', а устанавливаемое формулой «дедушка русского флота» отношение ботика к состоявшемуся и принесшему «мужеский триумф» российскому флоту является как бы

повторением первой «провиденциальной фигуры» – «дедов бот» (ср. [Погосян. 2001. С. 111-112]).

Как и в случае «полтавского шлема», мемориализация ботика – это мемориализация не музейного, а кунсткамерного типа. В отличие от современной концепции «музеификации», где предмет сохраняется как «тот самый», т.е. в качестве археологического фрагмента исторического предания, кунсткамерный объект, являясь «тем самым», обнаруживает, кроме того, «внутреннюю форму», как бы просвечиваемую в нем чередой эмблематических «прикладов» и обнажающую его причастность к еще одному – божественному смысловому ряду. И шлем, и ботик здесь не только являются «теми самими», но и предстают в качестве вещественных отпечатков провиденциального замысла, принадлежат одновременно и онтологии, и отраженной в ней божественной истории. В знаменитом петровском указе, повелевавшем собирать и присылать для кунсткамеры редкие и курьезные вещи, давалось, в частности, теоретическое и полемическое толкование монструозности:

«Понеже известно есть, что как в человеческой породе, так в зверской и птичьей случается, что рождаются монстра, т.е. уроды, которые во всех государствах собираются для диковинки <...>, но таят невежды, чая, что такие уроды рождаются от действия дьявольского, чему быть невозможно, ибо един Творец всея твари Бог <...>; но от повреждения внутреннего, также от страха и мнения матерняго во время бремени, как тому есть многие примеры: чего испужается мать, такие знаки на дитяти бывают» [ИСЗ. № 3159].

Как видим, традиции символического понимания монструозности, которую Петр толкует здесь как «невежество», противопоставлено эмблематическое ее понимание как «отпечатка», образа, который может быть истолкован и расшифрован с точки зрения его внутренней формы.

Возвращаясь к оппозиции «слово / вещь», можно, кажется, в свете сказанного констатировать: культурный пафос утилитаристского переживания «вещи» на другом уровне предстает нам специфическим кодом эмблематической культуры, позволяющим видеть неслучайный внутренний образ «вещи», видеть просвечивающий сквозь призму эмблематических соответствий ее текст. Ботик, корабль, навигационный прибор – не только предметы реальности, поражающие своей остроумной практичностью, но также несут в себе отблеск той семантики чуда, надежды и спасения, которой наделены их образы-прототипы в эмблематической традиции. Такая трактовка предложенной А.М. Панченко оппозиции «слово / вещь» непосредственно обращает нас к типологическим, сущностным чертам петровского эмблематического барокко.

### 3. ПЕТРОВСКОЕ ЭМБЛЕМАТИЧЕСКОЕ БАРОККО В ЕГО ОТНОШЕНИЯХ К «ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ»

#### 3.1. Эмблематический текст и эмблематический объект. Триумфы Ништадтского мира 1721-1723 гг.

История ботика, а точнее – сложного эмблематического текста, разворачивающегося на протяжении более чем 20 лет на пересечении целой серии эмблематических мотивов ('юноша в лодке и Кронос', 'царь Петр – апостол Петр', 'Петр – Ной'), демонстрирует, как представляется, некоторые существенные механизмы текстопорождения в культуре эмблематического барокко.

Опубликованная в эмблематическом сборнике, эмблема является самодостаточным текстом, в котором смысловая суггестия возникает в треугольнике «рисунок (сюжет) – девиз (*locus communis*) – подпись (толкование)». Эмблематические сборники, начиная с Альциата, «читаются» как своеобразные антологии, где рисунок и подпись (часто – стихотворная) являются составляющими единого целого, смысл которого вполне проявляется при столкновении всех трех элементов. Сочинение и толкование эмблем – продукт специфической творческой деятельности поэта-полигистора и являет собой воплощение принципов *poesia pictura*. В рамках этой модели отчасти разворачивается и поэтическая практика русских поэтов эпохи московского силлабического барокко, создающих свои поэтические «кунсткамеры». Напротив того, содержанием основной культурной практики петровской эпохи становится применение эмблем к реальным «вещам» – событиям, объектам и явлениям актуальной «реальности», в результате чего возникает, так сказать, вторичный эмблематический текст. Его динамический смысл разворачивается в треугольнике «эмблема – девиз – эмблематический объект», а эстетическое переживание связано с той трансформацией, которой подвергается актуальная «реальность» («вещи») в процессе эмблематизации – включения в парадигму эмблематических контекстов. Процедура такого остроумного уподобления, собственно, и есть главный навык эмблематического творчества – эмблематического концептизма, в орбиту которого вовлечены не только профессиональные изобретатели эмблем, но и многочисленные читатели эмблематических сборников, этих букварей концептистского вдохновения.

Таким образом, под эмблематическим объектом мы понимаем здесь то новое качество «вещей», которое они обретают в результате эмблематизации – перенесения на них смыслового поля эмблематического «приклада», а под эмблематическим текстом – совокупность таких «прикладов»

(примененных к случаю эмблем), раскрывающих внутренний смысл эмблематизированного объекта или события. Выбирая и выписывая на отдельном листке названия и девизы для кораблей азовского флота, отсылающие к эмблемам сборника де Ла Фея, Петр занят своеобразной творческой деятельностью, а сам список становится своего рода программой не написанной, но воссозданной «вещами» поэмы о воинском флоте. Более сложным случаем выглядит эмблематический текст петровского ботика, где семантика «чуда» и «предопределения», указующего путь к «спасению», находит свое развитие в целой серии эмблематических переосмыслений «вещи».

При этом принципиально неверно было бы воспринимать процесс эмблематизации по аналогии с метафорой. Уподобляя, а точнее – уравнивая ботик с «досками ковчега Ноева», Феофан имеет в виду отнюдь не сравнение в современном смысле, но именно ту эмблематическую программу, которая и была реализована: помещенный на постаменте, украшенном эмблематическими комментариями, ботик, так же как «доски ковчега Ноева», будь они найдены, является вещественным, археологическим обломком «божественной истории», в данном случае – провиденциального сюжета, ведущего от «чудесной находки» 1688 г. к благодатному миру 1721-го. Суть такого фигуративного эмблематического тождества Феофан специально пояснял в произнесенном в 1717 г. по случаю возвращения Петра из длительного заграничного путешествия «Слове в неделю осьмую на десятъ», темой которого стали слова Христа к Симону Петру – «поступи на глубину». Развивая тему тезоименитства и параллель Петра «во апостолах перваго» и Петра «по имене и по деле первом в царех российских», Феофан трактует царское путешествие в связи со словами Христа и уточняет, обращаясь к монарху: «Иное апостольское, иное твое звание, а по звании и дело иное. Но путь в обоих подобный. И что повеле Господь тезоименитому твоему апостолу о церкви своей, то ты исполняеши в цветущем сем церкви царствии Российском. Не у берега мешкает и твой Петр, Россие, но в глубине ищет корыстей твоих...» [*Феофан. 1760. Ч. I. С. 63-64*]. Сравнение обнаруживает не тождество «звания», но сходство поступков («путь подобный»), позволяющее Феофану усматривать в поведении царя (которое может вызывать недоумение у профанов) то же качество предначертанности, которое эксплицировано в евангельском сюжете, обнаруживать ту же провиденциальную фигуру («поступи во глубину»). Применение эмблематического «приклада» к событию или вещи не просто указывает на те или иные их свойства и качества, но мыслит обнаруженное сходство как элемент божественного порядка и таким образом открывает новый смысловой регистр «вещи» – ее отношение к провиденциальному.

### 3.1.1. 'Храм Януса': поэтика мирных триумфов 1721-1723 гг.

Еще одним, наряду с такими эмблематическими объектами, как «полтавский шлем» или ботик, впечатляющим примером превращения реальной «вещи» в эмблему может служить история сожжения Преображенского дворца 24 февраля 1723 г. Действо это стало завершением недельного санного маскарада, повторявшего сценарий празднований Ништадтского мира зимой 1722 г., – маски так же, как и тогда, разезжали в поставленных на санные полозья кораблях и шлюпках по Москве. Камер-юнкер герцога Голштинского Фридрих Берхгольц описывает странное зрелище искусственного пожара в Преображенском следующим образом: «На всех сторонах крыши и по стенам засветили голубой огонь, как в девизах при иллюминациях; сам император собственноручно поджег прилаженные для того голубые фитили, и весь дом чудно обрисовался в темноте; а когда эти фитили догорели, он вдруг весь вспыхнул и горел до тех пор, пока от него не осталось ничего». Как поясняет присутствующим сам Петр, он «потому захотел сжечь свой старый дом, что в нем решил вопрос относительно войны, которая теперь, слава Богу, кончилась миром, почему и этот дом должен уничтожиться» ([Берхгольц. <2>. С. 33]; то же – [Бассевич. С. 405]). Сожжение дворца, таким образом, определенно повторяет центральный фейерверк празднеств в честь заключения мира в Петербурге и Москве зимой 1721-22 г., где представлен был светящийся Храм Януса, двери которого затворяли два рыцаря в латах, обозначавшие Россию и Швецию. Эмблематический мотив Януса, актуализированный еще в начале войны (фейерверк 1 января 1703 г.; по нетвердому свидетельству Ф. Поликарпова «Янус двоеглавой» изображался и на фейерверке «при первом начинании нового году», т.е. 1 января 1700 г. [Гистория. II. С. 341]), определяет сюжет московского и петербургского фейерверков 1721-1722 г. в честь ее завершения, однако лишь в следующем году Петр находит форму окончательного эмблематического текста, «вещью» выражающего заданную смысловую фигуру, – сгорающий 'храм Януса' – Преображенский дворец, в котором начало войны было некогда решено.

И если в концепции фейерверков в честь Ништадтского мира в 1721-1722 г. представлены на центральном плане – 'Храм Януса', а на транспарантах – 'лодка Ноя' и 'корабль и галера на море' (воспроизведенные позже на проекте постамента ботику), то в торжествах 1722-1723 гг. эти эмблематические концепты оказываются последовательно овеществлены: в московском маскарадном действе санной флотилии ('корабли на море' – флот), выставленном впервые в Кремле ботике ('лодка Ноя'), к которому подходили маски в процессе гуляния [Лефорт. С.344], и, наконец – в сожжении Преображенского дворца ('Храм Януса'). При этом московские санные

флотилии зимы 1722 и 1723 гг. являются как бы «черновиком» настоящего морского действия, которое по разным причинам Петр не имел возможности разыграть в 1722 г. и которое состоялось в августе 1723 г. вблизи острова Котлин с участием ботика и реального флота. Это «овеществление» эмблематических значений и причудливое взаимопроникновение эмблематического ряда и реальности (санные флотилии, горящий дворец, лодка Ноя-ботик) составляют, пожалуй, главное содержание почти экзотического художественного текста петровских мирных торжеств 1722-1723 годов.

### 3.2. Концептизм. Эмблематическое пространство Северной войны

О том, насколько уже в 1690-е годы Петр и его «кумпания» вовлечены в культуру барочного остроумия наглядно свидетельствует аллегорико-парафрастический стиль их дружеской переписки (ср. характерный фрагмент из письма Петра А. Виниусу 1694 г.: «А новый корабль 11 д. июля совсем отделан и окрещен во имя Павля апостола и Марсовым ладоню довольно курен; в том же курении и Бахус почтен был довольно. О, сколь нахальчив ваш Вулканус: не довольствуется вами, на суше пребывающими, но и здесь на Нептуносову державу дерзнул и едва не въсе суды, в Куньчукорье лежащая, к ярмоньке с товары въсе пожег» [*ЛБПВ. 1. С. 22*] и пр.). Здесь же намечаются и разрабатываются эмблематические «приклады», позднее реализованные в панегирических действиях и текстах (ср. в особенности письма Андрея Виниуса, например – его рассуждения о Керченском походе [*ЛБПВ. 1. С. 783-7844*]). Сам Петр также охотно играет смыслами по правилам сложных уподоблений. Так, сразу по взятии Нотэбурга в его письмах возникает этимологическая фигура «разгрызли орех» (ср. Not-burg и старинное русское название крепости – Орешек) [*ЛБПВ. 2. С. 92*], которая позднее в панегирической топике первых ингерманландских триумфов отразится в виде эмблемы «Векша, грызущая орех» («Символа и эмблемата». N 207; фонари фейерверка 1 января 1704 г.). В следующем письме Андрею Стейльсу, сообщая о сопутствовавшей успешной осаде города потере значительного числа пушек, Петр распространяет семантический перенос: «Правда, хотя и зело жесток сей орех был, аднака, слава Богу, разгрызли. Но не без тягости, ибо многие наши медные зубы от того испортились» [*ЛБПВ. 2. С. 94*]. На фоне этого, казалось бы, уже готового эмблематического и идеологического сюжета (возвращение старой русской крепости Орешек) тем выразительнее факт, что взятый Нотэбурги получает новое имя – Шлиссельбург, т.е. «город-ключ».

### 3.2.1. 'Ключ Януса' и 'ключи Петровы'.

Тема 'ключа' занимает одно из важнейших мест в панегирической топике ранних ингерманландских триумфов. На транспаранте фейерверка 1 января 1703 г. появляется фигура двуликого Януса, в правой руке держащего ключ, а в другой – замок, с девизом: «Богу за сие благодарение <=ключ>». О сем прошение <=замок>» [*Васильев. Илл. № 5*]. 'Ключ' и 'замок' как атрибуты Януса связаны с мотивами «начала» и «конца», а транспарант в целом отражал, видимо, надежды Петра на скорое окончание войны по взятии в наступающем году второй шведской крепости на Неве – Ниеншанца (см. тонкие наблюдения на этот счет [*Логосян. 2001. С. 62-99*]). Смысл этой эмблематической композиции разворачивается в двух параллельных регистрах. На уровне общего значения она может читаться как 'благодарение Богу за счастливое начало войны <ключ> и прошение о счастливом конце, заключении <замок>'. На другом уровне это общее значение «исполняется вещью», как сказал бы Феофан: взятая недавно, в ноябре 1702 крепость названа Шлиссельбург (город-ключ), а взятый в наступающем году Ниеншанц будет переименован, как известно, в Шлотбург (город-замок). И в торжествах конца 1703 г. эмблематический концепт приобретет окончательную форму (ср. в описании триумфальных врат, приготовленных для входа в Москву войск 9 ноября 1703 г.: "В нижних рамках написахом руку от облаков, держащую ключ, сиречь Шлутелбург град, взятый в прошлом 1702-м году, яже четыре ветры в вертепе над морем затвори, и замком, сиречь Шлотбург градом, заключи с надписанием: vinculis et carcere frenat, сиречь: "узами и узилищем обуздывает" [*Панегирики. С. 139*]). Таким образом, с самого начала шведской кампании пространство военных действий оказывается пронизано эмблематическими смыслами, а композиция фейерверка 1 января 1703 г. (двуликий Янус с ключом и замком) транслируется в названиях новозавоеванных крепостей.

Однако эмблематическая пара 'ключ и замок' как атрибуты Януса вскоре теряет актуальность. Напротив того, мотив 'Шлиссельбурга-ключа' канонизируется в панегирической топике (ср. 'коленопреклоненная дева с ключом' <=Ижорская земля> в боковом фонаре фейерверка 1 января 1704 г. [*Васильев. Илл. № 8*]; то же – в картуше плана «Осада крепости Нотебург» А. Шхонебека, 1703 [*Ермакова, Хромов. Кат. № 15*] и др.), однако его новым подтекстом становится в дальнейшем функция ключа как атрибута Апостола Петра, т.е. ключа от царства небесного.

На самом деле панегирический мотив 'ключа', опирающийся на эмблематизацию тезоименитства, присутствует уже во время Великого посольства в контексте культивированного восприятия молодого московского царя как будущего победителя турок. Так, на именины Петра в Вене



находящийся при посольстве иезуит Вульф «сказывал поученье по словенски ... и объявлял приклады, дабы Господь Бог яко апостолу Петру дал ключи, так бы дал Великому Государю, его царскому величеству, взять ключи и отверсть турецкую область и ею обладать» [*Богословский. 2. С. 493-495*]. В 1700-е гг. мотив этот закрепляется в панегирических текстах Стефана Яворского (ср. в «Жатве торжественной...», сказанной в начале 1705 г.: «Отверзосте себе вери и заклеи крепкаго града Нарвы ключем, Петру свыше данным...» [*Стефан. 1874. № 7. С. 119*]; также в слове «Три сени...», май 1708: «Ныне же радуйся и веселися, Россия, егда благоизволил Бог ключом Петровым отверзти тебе врата на видение света... <...> Доселе была еси аки в заключении, донележе ключа Петрова не имела еси; ныне тем ключом имаши отверстый четырехчисленный морской путь» [*Стефан. 1874. № 12. С. 518*]; другие примеры панегирической темы 'Петра-ключника' см. [*Георгиевский. С. 200-204*]. В такой композиции: «ключ (Петра-царя) к морю, ключ (апостола Петра) к небу» – эмблематический мотив закрепляется в 1710-е гг.

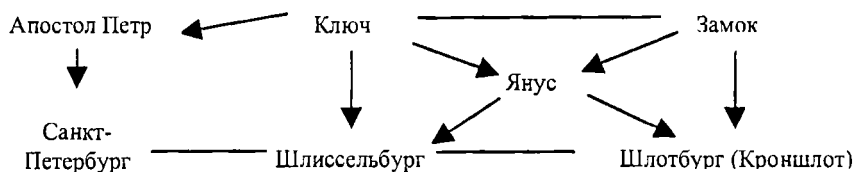
Однако впервые эта эмблематическая тема в связи с победами в Ингерманландии возникает, кажется, не в панегирической топики, а на самом театре военных действий: дав два эмблематических имени двум захваченным крепостям (Шлиссельбург – Шлотбург), Петр закладывает между ними еще одну, новую крепость – Санкт Питер бурх. Вместо предполагавшейся сначала связки «Шлиссельбург – Шлотбург» актуальной на протяжении всего последующего царствования будет другая «Шлиссельбург <город-ключ> – Санкт-Петербург <город Святого Петра>», а воспоминание взятия Нотэбурга-Шлиссельбурга неизменно ассоциировано с открытием «нашего счастья», «благополучия» и спроецировано на эмблему тезоименитства. Так, Петр в письме к Екатерине 11 ноября 1718 г.: «Поздравляю вам сим счастливым днем, в котором руская нога в ваших землях фут взяла, и сим ключом много замков отперто». Каноническое развитие темы и в панегирике Гавриила Бужинского 1719 г. под заглавием «Ключ дому Давидова на рамо богохранимой державе российской от трипостасного победителя данный. Благочестивейшему же императору и монарху всероссийскому Петру Первому врученный, в возвращенной благополучно крепости российской Слюссенбурху лета 1702-го...», где сказано:

«Ключ сей положил основание царствующаго Санктпитербурха. Воистину убо ключ сей отверзает и несть затворяющаго. затворяет и несть отверзающаго. Приветствуем убо тебе российская держава ключа сего, паче же ключника сего твоего благоразумнейшаго ... якоже отверзл сим ключом Ост-зее, да отверзеши и Норд-зее и аможе аще пойдеси, да вся отвarena будут» [*Гавриил. 1784. С. 142*].

Построенные в 1708 г. деревянные ворота Петропавловской крепости венчала «хорошо выполненная из дерева скульптура св. Петра в человеческий рост, с двумя большими ключами в руке» [Беспятых. С. 50].

### 3.2.2. «Северный Парадиз»: овеществление панегирика

Таким образом, картина эмблематического разыгрывания пространства ингерманландской кампании 1702-1704 гг. усложняется и выглядит следующим образом:



Заметим здесь, что после того как Шлотбург-Ниеншанц теряет стратегическую роль в организации пространства завоеванной провинции, эмблематическая роль 'замка' очень скоро, во всяком случае не позднее мая 1704 г., переходит к Кроншлоту, что отражается и в названии, и – позднее – в панегирической топике. Отметим также еще один эпизод, относящийся к началу 1703 г.: накануне похода на Ниеншанц, по пути в Воронеж, царь празднует в подаренном Меншикову имении Становая Слобода и отправляет владельцу чертеж крепости, именованной в ходе праздника Ораньибурх, пять бастионов («болворков») которой получают наименования на популярный барочный мотив «пяти чувств», Fünf Sinne: Видение, Слышание, Обоняние, Вкушение и Осознание – еще одно свидетельство владеющего Петром в этот момент эмблематического вдохновения [ДБПВ. 2. С. 126-128].

Предположение о том, что наименование новозаложенной крепости «Санкт Питер Бурх» является именно развитием эмблематической темы 'ключей Петровых' (от Балтийского моря и царства небесного), как представляется, раскрывает нам генезис одной из важнейших идеологем петровского мифа – закрепление за ним с самых первых лет существования города наименования «(Северного) Парадиза», каковое предстает нам теперь в несколько ином – не метафорическом, но именно эмблематическом – свете. Весьма характерно, что устойчивое именование этого места «раем» появляется уже в письмах Петра 1706 г., когда города еще фактически не существует. 7 апреля А.Д. Меншикову: «Я не могу оставить отсель не писать вам из здешнего парадиза...» – и далее: «...истинно, что в раю здесь

живем; точию едино мнение никогда нас не оставляет, о чем сам можешь ведать...»; ему же 29 апреля, по получении известия о победе: «Истинну сказать. что от сей ведомости вовсе стали здесь радостны; а да того, хотя и в раю жили, однако всегда на сердце скребло»; под некоторыми письмами Петр и вовсе подписывает: «Из парадиза, или Санктъпитербурха...» [ЛБПВ. 4. С. 207, 231, 368 и др.]. Наконец, добавим к этому и известный, с восторгом рассказывавшийся Петром анекдот о попе Иване Окулове, который, организуя набеги крестьян на шведские заставы и мызы, учил их «отворить врата купно в рай и в шведскую область» (эпизод относится к концу 1702 г., а подвиги Ивана Окулова описаны в первом выпуске петровских «Ведомостей» 1703 г. [Нартов. Анекдот № 20]).

В этом же контексте следует, по нашему мнению, понимать и настойчивые заботы Петра уже на первом, практически нулевом, этапе строительства, когда новоустраиваемую крепость окружают лишь топи и болота, о заведении здесь сада («огорода»). Уже 24 марта 1704 г. царь требует от Т.Н. Стрешнева прислать цветы и садовника [ЛБПВ. 3. С. 42]; в 1706 г. аналогичные распоряжения становятся вполне регулярны и намечают уже целую программу садового обустройства (Петр требует фонтанных мастеров и фонтанные механизмы "маниру разного", белые лилии, майоран, выкопанные цветы из сада в Алексеевском; ср. также письмо П.П. Шафирову от 13 июня: "Мин Нег Как сие письмо получишь, то немедленно приискав в мастерской палате книги, одну обрасцовую фантанам <...>, другую о огороде или о саду (в) Версалии короля Французскаго, и пришли...» [ЛБПВ. 4. С. 279, 304, 320 и др.]). Имплицирующий тему «земного рая», «огород», таким образом, оказывается – наряду с крепостью и верфью – одним из базовых, изначальных элементов концепции новостроящегося города, указывающим на его эмблематическое значение открытого ключом Петровым Северного Парадиза.

### **3.2.3. Эмблематическое мышление: поэтика преобразования «действительности»**

Таким образом, сама «реальность» – история войны, история царских завоеваний – разворачивается в пространстве эмблематической культуры как цепь «воплощений» предзаданных эмблематических фигур.

На протяжении всего 1703 г. ход и цели кампании интерпретируются в близком окружении Петра как «исправление штандарта». Речь идет о геральдической инвенции, возникшей, очевидно, еще в самом начале войны и трактующей традиционный государственный герб в новой петровской стилистике: расположенный на груди двуглавого орла на месте обычного «ездеца» Андреевский крест указывает своими концами на помещенные

на крыльях и в лапах орла изображения четырех морей – Северного, Азовского, Каспийского и Балтийского. 21 января 1703 г., сообщая К. Крейсу о взятии Нотэбурга и ожиданиях начавшегося года, Петр пишет: «Надемся, что тот же Всемогущий доброе окончание подаст и несовершенный наш штандарт совершить благоволит»; а по взятии Ниеншанца Стефану Яворскому: «... ныне всемилостивейшим Господом Богом заключительное сие место нам даровано и морской наш штандарт (во образе креста св. Андрея) исправить соизволил» ([ЛБПВ. 2. С. 129, 172]; эпитет «заключительное» указывает, видимо, на то, что завоевание Ингерманландии завершено и также соотносится с программой фейерверка 1 января 1703 г.).

«Исправление штандарта» станет центральным сюжетом фейерверка 1 января 1704 г., программа которого в деталях описана уже в письме Андрея Виниуса Петру по случаю взятия Ниеншанца в мае 1703 г. («и Северный Нептунус привлече во свою компанию к Перскому Турецкого и Варяжского тритонов, иже в трубы своя, по своим морям шествуя, вашу государскую фаму повсюду разносят») [ЛБПВ. 2. С. 537-538]; [Алексеева. 1990. С. 35]. Имя «Штандарт» дано осенью 1703 г. фрегату, построенному на олонечкой верфи. «в тот образ, понеже тогда четвертое море присовокуплено» [Гистория. I. С. 235], а по вступлении войск в Москву 11 ноября 1703 г. «на площади близ новопостроенного тогда комедиального театра, постановлен был вновь учиненной штандарт» [Гистория. II. С. 371, прим. 63]. Юст Юль, свидетельствуя в 1710 г., что «штандарт» с четырьмя морями поднимается над Петропавловской крепостью при каждом торжественном случае, указывает, что его идея – *quatuor marium* – заимствована из английского панегирического репертуара [Юль. С. 161-162]. Впоследствии штандарт получает статус «штандарта ботика» и присутствует на гравюре Зубова (рис. 4); «штандартом ботика онаго» именуется он и Феофан Прокопович в описании знамен похоронной процессии Петра [Феофан. 1819. С. 31].

Как можно видеть из этих примеров, концептизм, игра эмблематического остроумия отнюдь не является лишь схоластическим навыком придворного панегириста, но скорее тем живым языком, с помощью которого изъясняются течение и связь событий, а фигуративность эмблематических «прикладов» обнажает для современников «внутренний образ» явленного в «действительности» и оказывается доказательством предначертанности, провиденциальной помысленности сущего. С другой стороны, эмблематическое разыгрывание пространства Северной войны, проявившееся в чисто концептистском именовании новозавоеванных городов, раскрывает нам поэтику петровского монархического текста как перенесение эмблематической панегирической топики в мир «вещественности». Поступки и деяния монарха, равно и творимая им «новая действительность» подчинены

логике эмблематического преобразования реальности, а само пространство «новой России», та территория, где будет разворачиваться действие петровской культуры, с самого начала оказывается заданной и описанной как целостный и разворачивающийся во времени эмблематический текст, в котором прагматические цели («выход к морю») оказываются неотделимо сопряжены с их эмблематической интерпретацией («обретение земного рая»).

#### 4. ЯЗЫК, РЕПЕРТУАР И ЖАНРОВЫЙ ДИАПАЗОН ПЕТРОВСКОГО ЭМБЛЕМАТИЧЕСКОГО БАРОККО

##### 4.1. Язык эмблематического барокко. Эмблематический мотив

Вышеизложенное позволяет, кажется, несколько иначе ставить вопрос о роли эмблематики в культуре петровской эпохи. Принципиально неточным и неверным представляется взгляд на эмблематику как на утилитарный и орнаментальный язык придворного панегирического церемониала, «средство пропаганды» царских планов, побед и реформ (или, выражаясь сегодняшним языком, как на реализацию петровского «сценария власти»), т.е. средство репрезентации смыслов, существующих вне и помимо их эмблематического представления. Мысль о том, что именно измайловский английский бот является начальной точкой русского флота, а соответственно – победы в Северной войне и подписания Ништадтского мира, выглядит убедительно и естественно лишь вследствие обаяния представленного нам эмблематического текста. В реальности на эту роль могли претендовать с определенными резонами многие другие события и коллизии. Подлинным же смысловым стержнем текста, разворачивавшегося на протяжении почти четверти века, результатом которого и явилось «остывшее» в метафоре «дедушка русского флота» общее место, была семантика «чуда», интерпретированного здесь в плане действия провидения. «Случайность» измайловской находки и «небываемость» самой вещи – смысловые доминанты петровского рассказа о ботике – и стали теми качествами, которые превращают его в своего рода фокус наглядного повествования о действии провидения, в вещь-эмблему.

Речь идет, таким образом, отнюдь не об орнаментальной оранжировке, представляющей известное наглядным, но о полноценном художественном языке и особом навыке концептистского эмблематического сочинительства, где цепочки «прикладов», заимствованных из арсенала европейской эмблематической традиции, трансформируют облик «действительности», а сюжеты этой «действительности» становятся сюжетами все новых эмбле-

матических инвенций. Именно в рамках этой эмблематической поэтики творится и разворачивается петровский монархический текст, усвоенный впоследствии культурой в виде набора готовых ("остывших") форм – составляющих «петровского мифа» («ботик»), устройство «Северного Парадиза» и пр.).

Такое понимание предмета – эмблематического барокко петровской эпохи – по-новому определяет круг актуальных задач, стоящих перед историком русской культуры начала XVIII в. Прежде всего, это систематизация и каталогизация эмблематического репертуара петровского барокко, что открыло бы путь к выявлению и описанию сквозных эмблематических мотивов, истории их возникновения, трансформации, взаимодействия с другими мотивами, локализации в рамках царствования и рефлексий за его пределами. Несмотря на то что эмблематическая культура пользуется принципиально общим исходным фондом и ориентирована на центонный характер любого текста, следует иметь в виду, что смысл этого текста, смысл каждого «применения» всегда конкретен в гораздо большей степени, чем это кажется современному наблюдателю. Именно поэтому обстоятельства первого появления мотива, перечень контекстов, трансформаций, основанных на смежности, и соположение текстов разных рядов (панегрическая проповедь, фейерверк) позволяют часто вскрыть тот конкретный смысловой сдвиг, игру значений, которая и составляет, по нашему мнению, самую ткань эмблематической барочной культуры.

Очевидно, что 'Геркулес, раздирающий пасть льва' и эмблема 'Кронс и юноша в лодке' – это тексты с существенно различными принципами семантической организации. Более того, эмблема потешного фейерверка, устроенного в Воскресенском 21 февраля 1693 г. в присутствии царей Ивана и Петра в честь «господина Генералиссимуса» Ромодановского, на котором представлен был его вензель и фигура Геркулеса, раздирающего пасть льву [*Богословский. I. С. 150*], – и та же самая эмблематическая композиция в эпоху полтавских триумфов 1709-1710 гг. имеют не только разное содержание, но и существенно различные схемы референтных связей. Первый случай – пример характерной для 1690-х гг. поэтики «куриозности»: «потешный» генералиссимус чествуется новым и странным манером, а «куриозный» Геркулес и его подвиг оказываются «прикладом» к его неведомой должности; во втором случае геральдическая интерпретация поверженного льва становится указанием на эмблематическую тождественность победителей немейского и «свейского» львов.

## 4.2. Эволюция репертуара. От Геркулеса к Самсону

Даже самый общий и предварительный взгляд на эмблематический тезаурус петровской эпохи позволяет сделать некоторые замечания относительно временной локализации тех или иных мотивов, эволюции предпочтений и жанрового диапазона. Так, например, эмблематический мотив 'Геркулес' появляется, как уже было отмечено, еще в первой половине 1690-х гг. в рамках поэтики «куриозности» («потех»), затем утверждается в конце десятилетия, как правило – в виде декоративной пары Марс и Геркулес (ср. семантическое распределение в девизах торжественных врат азовского триумфального входа в Москву 1796 г.: «Геркулесовую крепостью» и «Марсовую храбростью»; об устойчивой парности Марса и Геркулеса см. также [Жаркова]). В начале 1700-х, в контексте панегирической топки первых триумфов Северной войны, мотив преломляется в целой серии сюжетных аппликаций: Геракл, повергающий Какуса и возвращающий коров (т.е. Ижорскую землю); Геракл, растерзавший змей в колыбели (аллюзия на стрелецкие восстания); Геркулесовы столпы с девизом «Далее – и морем» – аллюзия на цели Северной войны (эти вариации темы см. в оформлении триумфов 1703-1704 гг. [*Панегирики. С. 140, 145, 159-160, 164-165 и др.*]); Геркулес, обходящий землю (в поисках коров Гериона?; медаль в честь Великого посольства из серии Христиана Вермута: Геркулес в тигровой шкуре и с палицей в руке с подписью: «Обходит землю в лето господне 1697 и 1698». [*Медали и монеты. № 16-17*]); Геркулес, держащий на раменах земной шар (медаль в честь побед в Ливонии из серии Фридриха Миллера [*Медали и монеты. № 46*]); этот вариант появляется еще на фронтисписе книги «Символа и эмблемата», 1705, в числе восьми эмблем, окружающих портрет Петра). Наконец, сюжет 'Геракл и Немейский лев', спроецированный на традицию геральдико-эмблематического обозначения Швеции, канонизируется в различных вариантах ('раздирающий пасть льва', 'державший на цепи льва', 'правящий колесницей из четырех львов' – аллюзия на четыре взятые шведские крепости; 'в львиной шкуре' и пр.) вплоть до Полтавской победы.

Однако в 1710-е годы эмблематический мотив 'Геркулес' явно теряет свою продуктивность, уходя на периферию репертуара; даже в канонической схватке со львом Геракл уступает место «синонимичному» Самсону. В отличие от образа Геракла, акцентирующего героика личных доблестей и физической экстраординарности, сила Самсона осмысливается как дарованная Богом и основанная на молитве. Как известно, поводом для введения панегирической темы Самсона в связи с полтавской победой стало то, что битва прилась на день святого Самсона Странноприимца (вместо предполагавшегося Петром дня тезоименитства), что было немедленно

концептуализировано как «провиденциальная фигура» (свидетельство «смотрения Божия», как поясняет Феофан [Феофан. 1961. С. 36]). Этот новый подтекст, акцентирующий тему «упования на Господа» и усиленный притчей о меде, найденном в устах убитого льва (здесь Феофан практически дословно повторяет пассаж из «Жатвы торжественной...» Стефана Яворского 1705 г. [Стефан. 1874. № 7. С. 118]; в эмблематической традиции изображение на мотив этой притчи трактовалось как «плоды войны») и восходит к знаменитому и популярному в России сборнику Сааведра Фархардо, где помещено с девизом "Merces belli" [Emblemata. S. 401]), оказался более востребованным, нежели теряющий энергетiku и полисемантическую мотив 'Российского Геркулеса'.

Мотив 'Давид' также появляется в первых триумфах Северной войны (см. «Преславное торжество свободителя Ливонии», 1704), актуализируется в сюжете 'победы над львом, похитившим овцу' (Швеция и Ижорская земля; [Стефан. 1874. № 10. С. 150]), затем канонизируется (при личном участии Петра [Мартынов. С. 146]) в сюжете 'победа над Голиафом'. Мотив разворачивается благодаря концептистскому этимологическому переосмыслению атрибута этой победы 'камня пращи Давидовой' (Петр = камень); позднее обретает новое звучание в сюжете 'Давид – Авессалом', сначала – в связи с изменой Мазепы (ср. «Стихи на измену Мазепы, изданные от лица всея России» Стефана Яворского, 1708, и пьесу «Божие уничтожителей гордых ... уничтожение», 1710 [Школьные пьесы. С. 229]), а затем – в связи с делом царевича Алексея (см. [Вебер. С. 1457], указ о престолонаследии [Законодательство. С. 61], «Слово о состоявшемся ... мире» Феофана Прокоповича [Феофан. 1760. Ч. II. С. 90]); наконец, в варианте 'столпа Давидова' осмысляется в качестве эмблематического «приклада» новопостроенного и утвержденного на вере Санкт-Петербурга (см., например, «Слово в похвалу Санктпетербурга и его Основателя...» Гавриила Бужинского [Гавриил. 1784. С. 32]).

Эмблематический мотив при этом отнюдь не является лишь формальным перечнем «применений» того или иного образа, номинальной рубрикой указателя, но гораздо более сложным феноменом, укорененным в поэтике эмблематического уподобления. Принцип фигуративного тождества, о котором говорилось выше, подразумевает, что установленное на основании конкретного признака соответствие (например, 'сила' и 'крепость' для проекции 'Петр – Геркулес') осмыляется в рамках эмблематической культуры как неслучайное, умысленное, а потому не исчерпывается этим признаком, но провоцирует поиск новых аналогий, подтверждающих и распространяющих его, и этот ряд мыслится принципиально открытым. Так, в процессе канонизации темы 'русского Геркулеса' усилиями панегиристов 1700-х гг. большинство подвигов и эпизодов истории Геракла находят



свои подобия-отражения в истории петровского царствования. И в этом смысле совокупность сюжетных вариантов, выстраивающихся вокруг эмблематического «приклада» ('Давид – Голиаф', 'Давид – Авессалом', 'столп Давидов', 'камень пращи Давидовой'), образует релевантное единство и обнаруживает тот механизм текстопорождения, в котором находит свою реализацию принцип концептистского остроумия.

### 4.3. Жанровый диапазон: памфлеты, инвенции и личные эмблемы

Помимо собственно эмблем, заимствованных из европейских эмблематик, и «прикладов», восходящих к античным и библейским сюжетам, но обретающих смысловую полноту в применении к конкретным событиям и обстоятельствам, можно указать и на другие жанровые разновидности характерных для петровского эмблематического барокко текстов. Так, например, обсуждавшаяся выше композиция 'юноша в лодке и Кронос' является, видимо, оригинальной инвенцией, вымышленной по законам эмблематического жанра применительно к конкретному случаю. Сходным образом те или иные события и коллизии Северной войны находят свое отражение в своеобразных эмблематических памфлетах, которые нередко оказываются «перелицовками» эмблематических программ из актуального репертуара шведской панегирической культуры. К таковым, в частности относятся эмблематические картины первых ингерманландских триумфов, где вариации на тему «девы» (= Андромеды = Ижорской земли), «Персеуша» и морского чудовища являются полемическими репликами на Нарвский триумфальный щит, созданный в прославление победы Карла XII над русскими войсками под Нарвой в 1700 г. [*Гребенюк. 1976. С. 134-140*]. Аналогичный случай – сложное эмблематическое действо фейерверка 1 января 1710 г., где представлен был лев, опрокидывающий столп с короной и наклоняющий другой, после чего являющийся вдруг орел зажигал его ракетами, а наклоненный столп вновь выпрямлялся. Инвенция эта переинчивала сюжет одной из двенадцати медалей в честь Карла XII, созданных после Альтранштадтского мира 1706 г., где опрокинутый столп обозначал поверженную Польшу, а наклоненный – будущее неминуемое поражение России. Сложную аллюзию Петр лично пояснял в ходе фейерверка присутствующим, демонстрируя и саму шведскую серебряную медаль [*Юль. С. 118*].

К тому же типу эмблематических памфлетов относится композиция фейерверка «Плохая кровля» 27 июня 1721 г., состоявшего в «изображении человека с бороною на голове для защиты от дождя» и намекавшего на

попытку английской эскадры под командованием Д. Норриса прикрыть Стокгольм [*Берхгольц. I. С. 148*]. Инвенция эта является, впрочем, как обычно, своеобразным «перепевом», переосмыслением известного эмблематического мотива. Ее прообраз в европейской традиции встречается в эмблематическом сборнике Габриэля Ролленхагена «*Nucleus emblematum selectissimorum...*», где представлен мальчик под дождем, держащий решето над головой; девиз «*Transeat*» и ссылка на стихи из «Искусства любви» Овидия («*Tempestas transeat olim*» etc.) указывают на значение эмблемы 'терпение в невзгодах' [*Emblemata. S. 1446*]. Нельзя исключить, что существовали какие-то другие вариации этого иконического мотива, но скорее всего мы имеем дело именно с инвенцией, т.е. оригинальным переосмыслением традиционного эмблематического репертуара в применении к конкретным обстоятельствам.

Наконец, специального обсуждения заслуживает еще один тип текстов – сквозные эмблематические мотивы, проходящие пунктиром иногда сквозь десятилетия, имеющие сложную структуру «аппликаций» и связей с реальностью и приобретающие статус личных эмблем или геральдических инвенций. К таковым в определенном смысле можно отнести разобранную выше эмблему 'Кронос и юноша в лодке', известную в трех репликах (две – 1700 г. и одна 1720-го), а также штандарт *quatuor marium*, проходящий стадии от кружкового концепта, при помощи которого в начале 1700-х гг. в близком окружении Петра описываются цели войны, до официального Петропавловского морского знамени, а затем – «штандарта ботика», в каком-то качестве он является на первом погребальном знамени похоронной процессии императора. К тому же типу «личных эмблем» относилось и изображение на третьем погребальном знамени, представлявшее скульптора в царских одеждах, высекающего из камня женскую фигуру со скипетром и державой в руках и короной на голове.

#### **4.3.1. *Metamorphosis: 'резец, делающий статую'***

Как установил В.Ю. Матвеев, проследивший историю бытования этого эмблематического мотива, личная печать с изображением 'резец и его статуя' появляется у Петра около 1711-1712 г. и время от времени используется им вплоть до 1720-х годов. Причем уже здесь, в отличие от варианта эмблемы 'Пигмалион и его статуя' в «Символа и эмблемата», скульптор изображен в мантии, т.е. осмыслен как государь [*Матвеев*]. Последующая актуализация мотива и переход его в официальный панегирический репертуар приходится на начало 1720-х гг. и в какой-то степени связана, видимо, с обретением Петром императорского титула. В письме с Ништадтского конгресса А.И. Остерман призывает царя отказаться от претензий к швед-

ской короне в пользу герцога Голштинского и не упустить случая заключить выгодный мир, который «доставил бы ему возможность окончить его дивную статую» ([Бассевич. С. 393]; Бассевич приводит эту цитату в качестве вполне основательного объяснения того, почему царь нарушил неоднократно данное голштинскому двору слово и пренебрег интересами герцога). В 1720-е гг. сюжет эмблемы ложится в основу проекта петровской триумфальной колонны Б.К. Растрелли и Н. Пино, которую предполагалось установить на центральной площади Петербурга. В 1723 г. Растрелли приступает к работе над бронзовым бюстом Петра, на правом планшете которого будет повторена та же эмблема. Наконец, в погребальной процессии Петра эмблема является на третьем большом знамени, а также на попоне одной из лошадей, и охарактеризована Феофаном Прокоповичем как личная императорская эмблема государя («Третье знамя белое, на котором написана была эмблема Императорская: резец, делающий статую» [Феофан. 1819. С. 32]). А в «Слове в похвалу... почившего... Императора Петра I» тот же Феофан дал экспликацию ее смысла: «Ни для чего нам пешихся о похвалах, о прославлении твоём. Не имел ли ты нужды завидеть кому, как другие другим завидели величающего стихотворца; и память хронящих статуй, и тропею! Дивная дела твоя суть твои тропеи. Россия вся есть статуя твоя, изрядным мастерством от тебя переделанная, что и в твоей эмблеме неложно изобразуется...» [Феофан. 1961. С. 144]).

Генезис петровской перефразировки популярного в эпоху Возрождения и барокко сюжета 'Пигмалион и его статуя' (см. обзор истории рецепции его в европейской культуре нового времени [Dörrie]) не вполне ясен. Основные интерпретационные модели осмысления Овидиева сюжета заданы были знаменитым морализованным пересказом «Метаморфоз» «Ovid moralisé», где загадочная история трактовалась в «мистическом», божественном плане как аллегория отношения Творца (Бога) и его творения, а в «историческом» своем значении пояснялась рассказом о знатном господине, влюбившемся в служанку, которую он, воспитав и испытав в добродетели, делает своей женой (см. об этом [Miller. P. 208]). В иконологии барокко также можно проследить два основных типа, отсылающих к двум смысловым вариациям трактовки сюжета. В первом случае акцент делается на «молитве Пигмалиона», просящего Афродиту (а в барочном варианте, как правило, Венеру) оживить статую. В таком виде история Пигмалиона представлена в «Emblematum Tyrocinia...» Матиаса Хольцварта: скульптор (в короне) стоит на коленях перед статуей, воздев руки и глаза к небу, по которому проносится запряженная лебедями колесница Венеры, рядом – орудия его труда, на заднем плане – архитектурный пейзаж [Emblemata. P. 1614]. Сюжет осмысляется здесь в качестве аллегории «удачного брака» и указания на то, что небо принимает прямое участие в

его заключении. В другой трактовке акцент делается на взаимоотношениях Пигмалиона и статуи и актуализирует тему «истинной любви» (обращенной на добродетели), подтекстом которой является то обстоятельство, что Пигмалион презирал низких женщин Крита. В такой любовной трактовке эмблема встречается в культуре петровского времени: в изданной в 1722 г. в Петербурге переделке немецкой книжки «Овидиевы фигуры», а также на табакерке, принадлежавшей Петру, где Пигмалион также изображен обнимающим свое творение [Матвеев. С. 27].

Тот факт, что основной темой эмблемы 'резец, делающий статую' в панегирической топике 1720-х гг. является мотив творения империи, нового царства, не подлежит сомнению. Именно в этом смысле его трактуют современники Петра, на то же указывают скипетр и булава в руках и корона на голове статуи. Вместе с тем следует иметь в виду, что мы имеем дело не с аллегорией, а с эмблемой, смысл которой не сводится к установлению однозначного соответствия (статуя = Россия) и не является метафорическим; как уже отмечалось, такое соответствие здесь есть лишь инструмент установления и интерпретации фигуративного, полисемантического тождества. Почти нет сомнения, что знаменитая панегирическая формула в посвященном причинам Северной войны сочинении П.П. Шафирова (1717) – «сочинил из России самую метаморфозис, или претворение» [Шафиров. С. 9] – непосредственно связана с процессом концептуализации царской личной эмблемы и предваряет ее канонизацию. При этом шафировское описание отношений скульптора и его творения возвращает эмблему в контекст той семантики «превращения», *metamorphosis*, которая заложена в традиции осмысления сюжета о Пигмалионе и чрезвычайно важна для барокко в целом.

В частности, мотив «превращения» играет принципиальную роль в описаниях и метаописаниях петровского монархического «преобразовательского» проекта и имеет вид почти формулы, многократно повторенной (ср. у Юста Юля: «Ему-де приходится обращать скотов в людей (скотами царь называет природных своих подданных) и предводительствовать ими» [Юль. С. 178]; у Вебера: «Сам царь, вполне понимающий ... недостатки своих подданных, называет их стадом неразумных животных, которых он делает людьми» [Вебер. С. 1075]). Эта формула отчетливо соотнесена с поэтикой Овидиевых «превращений» (тот же Вебер, говоря о склонности русских по возвращении из Европы вновь предаваться грубым нравам своей родины, замечает, что эти перемены «похожи на древние поэтические превращения» [Вебер. Ст. 1077]) и заключает в себе гораздо больше сенсационности, чем это представляется рационалистическому взгляду. Существенно и то, что с самого первого варианта устойчивым элементом петровской эмблемы является всевидящее око с надписью «*Adiuvante*» (в

русском варианте на процессионной попоне – «С божией помощью»), также указывающее на определенную мистериальность совершающегося преобразования.

Примечательно, что в тех же терминах «превращения», метаморфозиса может трактоваться и обретение царского, а затем и императорского титула Екатериной. В официальном дискурсе легализация ее статуса неизменно мотивируется личными заслугами и соучастием в трудах царя, но в сознании современников и самого Петра мыслится скорее как «превращение». «Царь не мог надивиться ее способности и умению превращаться, как он выражался, в императрицу, не забывая, что она не родилась ею», – свидетельствует Бассевич. И тот же Бассевич в рассказе о деле Вильяма Монса передает подробности острого объяснения, якобы состоявшегося между Петром и императрицей в драматическом для их отношений 1724 г., в ходе которого выведенный из терпения царь говорит: «Видишь ли ты это стекло, которое прежде было ничтожным материалом, а теперь, облагороженное огнем, стало украшением дворца? Достаточно одного удара моей руки, чтоб обратить его в прежнее ничтожество» [Бассевич. С. 389, 426]. При всей легендарности эпизода весьма характерным представляется здесь чисто барочное сцепление мотивов *metamorphosis* и *vanitas* – преобразования и бренности. Тот же мотив превращения, преобразования, равно как и мотив «сотворенности», использует для пояснения истории Екатерины и Феофан в «Слове на погребение ... Петра Великаго»: «... не просто сожитием толикаго монарха, но и сообществом мудрости, и трудов, и различных бедствий его, в которых чрез многая лета, аки злато в горниле искушенную, за малое судил он иметь ложа своего сообщницу, но и короны, и державы, и престола своего наследницу *сотворил*» ([Феофан. 1961. С. 129]; курсив наш). Характерно, что и сама коронация 1724 г. могла трактоваться Феофаном как коронация России; ср. в слове 1725 г. на воспоминание годовщины этого события: «и яко отец отечества благоустройную сию мать Российскую венчавый, всю ныне Россию твою венчал еси» [Феофан. 1760. Ч. 2. С. 110].

В этой перспективе обращает на себя внимание время, около которого у Петра появляется личная печать с эмблемой 'резец, делающий статую', – 1711-1712 г., т.е. в тот момент, когда одним из важнейших сюжетов его монархического проекта становится легализация отношений с Екатериной (6 марта 1711 г., перед Прутским походом «объявлено, что она есть истинная и законная государыня», а по возвращении 19 февраля 1712 г. «брак их величеств счастливо окончался» [Гистория. I. С. 366, 378-379. II. С. 459]; [ПБПВ. 12/1. С. 366]; также см. [Юль. С. 254]). Прямых свидетельств того, что личная эмблема царя 1710-х гг. могла осмысляться в проекции на брак с Екатериной, у нас на данный момент нет. Не вполне понятен и круг воз-

можных посредующих источников, через которые могла быть воспринята Петром «историческая» трактовка сюжета о Пигмалионе. Однако определенные указания на то, что моралистическая идея «воспитания жены-царицы» была для него вполне осознанной моделью, имеются. Брак с Екатериной являлся, в сущности, уже второй попыткой царя в этом роде, во всяком случае, отказывая в 1707 г. прусскому посланнику И.-Г. фон Кейзерлингу в разрешении на брак с Анной Монс, Петр отвечает, что «воспитывал девицу Монс для себя, с искренним намерением жениться на ней» [РС. 1872. N 6. С. 805-806].

Так или иначе, но тот факт, что и монархический, имперский, и матриониальный проекты Петра могли равно описываться в терминах «превращения», метаморфозиса, позволяет нам увидеть тот эмблематический (а не метафорический) тип значения, который открывался за императорской эмблемой 'резец, делающий статую'.

## **5. РИТОРИКА И ПЕРСПЕКТИВА. «РАЗУМНЫЕ ОЧИ» И СЕМИОТИКА ГРАВЮРЫ**

### **5.1. Петровское барокко и упадок словесности**

Как видно из приведенных примеров, общеевропейский эмблематический тезаурус является лишь тем первичным языком, на основе которого в рамках барочной культуры создаются достаточно разнообразные тексты, а первичный, общий смысл эмблемы трансформируется в них и в столкновении с новым контекстом наполняется конкретным уникальным содержанием. Петровское барокко заимствует в европейской традиции не только собственно тезаурус, но и связанный с ним эмблематический код – концептистский принцип обращения с этим словарем, в основе которого лежит модель «вещь (*res picta*) → смысл» и идея фигуративного тождества, позволяющая мыслить формальное как содержательное. Именно этот принцип (характеризующий эмблематическое мышление эпохи) позволяет деятелям петровского барокко сочинять на основе традиционного репертуара сложные оригинальные инвенции и – что особенно важно – обнаруживать в самой «действительности» эмблематическую потенцию, смысловую внутреннюю форму вещей и событий. В то же время бурное освоение эмблематического языка устанавливает новые и существенно иные отношения «слова» и «образа» и, говоря шире, -- новый статус визуального в культуре в целом и в его отношении к риторическому, в частности. Традиционный тезис об упадке словесности в петровскую эпоху должен быть, кажется,

переосмыслен в этом контексте. Спад интереса к слову соседствует со «взрывом» новой визуальности: новая культура предстает современнику как каскад принципиально новых форм и образов, избыточность которых составляет важную черту поэтики панегирического действия.

Литература и литературность, как показал А.М. Панченко, обретают определенную автономию в культуре конца XVII в. в связи с той традицией гуманитарного знания, которая приходит из Киево-могилянской академии, и тем пониманием литературного труда как рода монашеского служения, которое характерно для «писательской общины» московских силлабиков. В рамках петровской культуры словесность такую автономию теряет, однако и традиционная политическая трактовка этого обстоятельства («когда говорят пушки, музы молчат»), и ссылки на насаждаемый Петром протестантский утилитаризм представляются явно недостаточными для объяснения подобного эксцесса. Панегирическая культура с ее огненными потехами, масштабными триумфами и торжествами, карнавалами, кунсткамерными действиями и эмблематическими преобразованиями вряд ли вполне может быть подведена под общий знаменатель утилитаризма и вообще не выглядит равнодушной к художественному. Скорее следует, видимо, говорить о происходящей в рамках петровского поворота к образцам протестантского барокко переориентации культуры от риторической схоластики к поэтике визуальной репрезентации, которую, впрочем, не стоит путать с «театральностью». Здесь нет разделения пространства «сцены» и пространства «реальности» (ср. в связи с этим известное равнодушие Петра к театру) – напротив, именно «реальность» оказывается объектом постоянного эмблематического переосмысления и преобразования. Строительство «Северного Парадиза», с одной стороны, и триумфы Ништадтского мира с их санными корабельными процессиями и сожжением Преображенского дворца, равно как свадьба карликов или карнавальное поставление князь-папы, с другой, являются продуктами одной и той же культурной практики, одной и той же поэтики барочного преобразования действительности. Поэтики, в основе которой лежит представление о многосмысленности и содержательной самодостаточности видимого.

Процесс усвоения эмблематической европейской традиции в России начинается, безусловно, еще в творчестве московских силлабиков конца XVII в., в рамках риторической, ориентированной на «слово» культуры, однако в дальнейшем оказывается подвержен серьезной трансформации. Возвращаясь к оппозиции «слово / вещь», к противопоставлению «словесного музея раритетов» Симеона и петербургской кунсткамеры мы теперь можем рассматривать его под этим углом зрения, т.е. различать ориентацию на «словесное» и «визуальное», риторику и репрезентацию, и попытаться описать динамическую историю русского барокко в этих терминах.

## 5.2. «Нововведенное гридировальное художество». Риторика и перспектива

Светская гравюра на меди – одно из наиболее ярких художественных явлений петровской эпохи, справедливо заслужившее особое внимание исследователей в последние 30 лет ([Макаров. 1973]; [Алексеева. 1990] и др.), и важнейшая часть той источниковедческой базы, которой располагает историк русской культуры начала XVIII в. Гравюра позволяет нам сегодня «видеть» петровскую эпоху в гораздо большей степени, нежели предшествующие ей. С другой стороны, введение «нового» в России искусства «грыдарования» – культурный подвиг, приписываемый современниками Петру и поминаемый едва ли не вслед за такими титаническими свершениями, как организация регулярной армии и основание флота (см., например, [Бужинский. 1784. С. 1]). «Видовая гравюра» осознается в качестве репрезентативного элемента новой культуры и занимает важнейшее место в системе панегирических жанров.

Как отметила М.А. Алексеева, «Осада Азова» – один из первых опытов батальной гравюры Адриана Шхонебека, заложившего на рубеже 1690-1700-х гг. основы новой жанрово-стилистической традиции. – отчетливо перекликается с его «Осадой крепости Ламерик в 1692 г.» из серии «Сцены из истории Англии», созданной в Голландии и посвященной деяниям Якова II и Вильгельма III Оранского [Алексеева. 1990. С. 19, 23]; [Алексеева. 1998]. Наряду с медальными сериями, гравюрные серии и отдельные листы складываются в своеобразные визуальные летописи царских деяний – осад, побед и построек, а также фиксируют и сохраняют свидетельства «оказионального искусства» панегирических триумфов (фейерверки, торжественные врата, церемониальный декор и порядок). Вполне характерно, что первые же победы в Ингерманландии и первые, прославляющие их триумфы наводят Петра на мысль об организации в 1703 г. своеобразной «походной типографии» при армии [Макаров. 1961], а в конце 1703 – начале 1704 г. Шхонебек работает уже над проектом «Триумфальной книги» [Алексеева. 1990. С. 38-39]. Таким образом, офорт приходит в Россию как техника панегирической гравюры нового жанра. Его смысловой и эстетической доминантой становится перспективная композиция, акцентированность которой отражает установку на «подлинность» (фактографичность) и натуралистическую «достоверность» изображения. Выражаясь словами Феофана, гравюра призвана показать то, что «в самой вещи было».

Этот эстетический сдвиг, делавший столь очевидной для современников черту между петровской и допетровской гравюрой и заставлявший даже «забыть» о существовании предшествующей традиции, особенно



ощутим и нагляден при сравнении новой «видовой» гравюры с наиболее репрезентативным для гравюры киево-могилянского барокко жанром конклюдии. Тесно связанная с традициями «школьного» панегирика, конклюдия выступает в качестве иллюстративного экстракта «диспута» (или «тезиса»), представляя опорные темы и аллюзии текста в виде единой визуальной композиции [Алексеева. 1977]; [Алексеева. 1990. С. 8-12, 66-68, 81-82, 93-95, 99]. Святые на облаках, православные просветители, церковные иерархи, зиждители царской власти, основатели династии, ключевые события российской истории и виды главных городов и монастырей – все это составляет своеобразную презентацию риторического развертывания панегирической темы в тезисе И. Обидовского (рис. 5). Формально пространство изображения организовано по законам перспективы, однако оно – глубоко риторично. На оси, идущей от героев панегирика – царей Ивана и Петра – вверх, к небу, разворачивается церковно-богословский план изложения, в то время как на перспективной оси, идущей от царей в глубь, представлен исторический ассоциативный ряд панегирика. Конструктивным жанровым принципом здесь является то, что развертываемая при произнесении во времени риторическая конструкция предъявлена в виде картины, одномоментно предстающей взору, а перспективная композиция конструирует здесь не реальное, физическое, но «мысленное» пространство.

Тот же конструктивный принцип можно обнаружить и в более модернизированных жанрах панегирической гравюры, характерных для южно-русских мастеров конца XVII в. Так, на гравюре, приложенной к польской поздравительной брошюре 1695 г. и аллегорически прославляющей взятие русскими трех турецких крепостей, Петр изображен в колеснице, запряженной двумя львами (традиционная эмблема с девизом «*Etiam ferocissimos domari*», восходящая еще к Альциату и трактованная у него как изображение Марка Антония, впоследствии прочно связанная с тематикой воинского триумфа), на фоне всех трех крепостей, включенных в единую перспективную композицию (воспроизведение гравюры см. [Богословский. I. С. 248]). Условно-натурное изображение крепостей и эмблема с чертами портретности, представляющая Петра-победителя, объединены перспективной рамкой, которая, как и в конклюдии, представляет здесь пространство «мысленного взора» и позволяет увидеть в единой панораме то, что в реальности объединено лишь риторически ('Царь Петр есть тот триумфатор, который покорил три эти турецкие крепости') – позволяет представить *видимым* то, что на самом деле может быть лишь *помыслено*.

Пришедшая в Россию на рубеже 1680 – 1690-х гг. из Киева конклюдия сохраняет определенные позиции в панегирической культуре вплоть до 1720-х гг. Однако основное действо петровской культуры запечатлено в

другой жанрово-стилистической традиции, ориентированной на опыт европейской батальной и панегирической гравюры. Перспектива становится здесь основным композиционным и содержательным принципом, отрицающим «риторическое», условное понимание пространства, характерное для конклюдии, и отражающим идеологическую установку на «подлинность» и «достоверность». При этом натуралистический эффект достигается не только акцентированной перспективной композицией, но также поддержан особыми элементами «жанровой орнаментальности» – как бы случайно попавшие в перспективную рамку и застигнутые в движении собачки, галантные зеваки и зрители, скачущие всадники и прочие периферийные детали придают изображению характер натурной непосредственности. Эти детали населяют, как правило, передний план изображения (нижнюю часть гравюры), а главные тематические объекты смещаются по перспективной оси в глубину (средняя часть гравюры), в то время как в конклюдии, напротив, тема начинает обычно разворачиваться от переднего плана (нижняя часть) в глубь и вверх.

### 5.3. «Осада Азова»: панорама и панегирик

Необходимо, однако, иметь в виду, что речь идет о «натурализме» как жанровой установке, имеющей при ближайшем рассмотрении весьма сложную природу, глубоко укорененную в идеологии барочной культуры. Первая проблема, с которой сталкиваются историки гравюры петровского времени, связана с тем, что изображения «фотографически» достоверно передающие событие или объект, оказываются то и дело не *фиксацией*, но напротив – *проектом* панегирического текста – фейерверка, декора или распорядка торжества (см., например, [Алексеева. 1990. С. 30-32]).

Вне всякого сомнения «по факту» создавались батальные гравюры – сцены осад крепостей. однако и здесь структурная организация панорамы оказывается отнюдь не столь простой. Так, знаменитая «Осада Азова» А. Шхонебека (рис. 6) представляет на переднем плане на высоком месте Петра и его сподвижников, рассматривающих план крепости и ее окрестностей, а в глубокой перспективе вдаль – панораму осады и штурма с цифровыми обозначениями местоположения различных судов и полков. Сцена на переднем плане изображает военный совет, очевидным образом предшествующий штурму крепости, тогда как на заднем плане он представлен в своем развитии. Таким образом, в единую перспективную рамку помещены события, принадлежащие разным временным планам. Более того, если сцена военного совета имеет вид жанровой зарисовки, то изображение на заднем плане является скорее перспективной схемой, лишь декори-

рованной «натурными» аксессуарами, вроде дымов выстрелов, языков пламени, фигур людей и судов, изображенных «в движении». Эта жанровая установка панорамы, собственно, отражена в ее легенде и пояснительных подписях: «Города Азова списание от взятия как Великий ГДРЬ и Великий КНЗЬ Петр Алексиевич ... осадил maia si числа а взял iюля 0i числа...»; к сцене на переднем плане, помеченной литерой «А», дано пояснение: «А. Победитель Великий ГДРЬ ЦРЬ Петр Алексиевич осаду нарежает...» (см. [Ермакова, Хромов. С. 19]). Гравюра, таким образом, являет собой как бы представшую единому взгляду всю историю взятия Азова, а пояснительные подписи к литерам указывают опорные события этой истории.

Но и это не все: внутри той же общей перспективной рамки можно обнаружить элементы еще одного языкового кода – сломанное дерево в сцене «военного совета», завершающее диагональную композиционную линию от левого верхнего к правому нижнему углу (эта линия делит пространство гравюры на передний и задний планы), является характерным примером того, что в применении к голландской жанровой живописи XVII века было названо некогда Э. Панофски "disguised symbolism". Через несколько лет совершенно таким же образом изображенное (но лишь поваленное на другую сторону) сломанное дерево в качестве эмблемы и с девизом 'debellare superbos' Шхонебек введет в проект декора парадного входа в Арсенал (рис. 7). Таким образом, за иллюзорным «натурализмом» перспективного вида скрывается жестко конструктивная, идеологическая композиция. Она представляет в единой картине панегирическую историю «наряженной» Петром (сцена переднего плана) «осады Азова», предстающей нашему взору на заднем плане и предсказанной в своем неслучайном исходе «замаскированной» эмблемой 'debellare superbos'. Эмблема оказывается здесь организующим смысловым стержнем разворачивающейся от переднего плана к заднему событийной канвы.

#### **5.4. Анаморфоза Петербурга. От «мысленного взора» к «(раз)умному видению»**

Ярким примером того, насколько конструктивно под покровом перспективной иллюзии может быть смысловое пространство гравюры, является также знаменитая «Панорама Петербурга» Алексея Зубова – масштабный, на восьми досках общим размером 2,4 м на 78 см, вид города, рисованный, по некоторым предположениям, Земсковым. Долгое время исследователям не удавалось «расшифровать» изображение – идентифицировать точку наблюдателя, а соответственно – определить ракурс и спо-

соб сопряжения фрагментов городской застройки. Решительный шаг в этом направлении сделала Г.Н. Комелова, определившая те конкретные участки набережных по левому и правому берегу Невы, которые были выбраны и соединены в общей панораме, как бы естественно открывающейся взору; это, в свою очередь, позволило исследователю реконструировать и предполагаемую точку наблюдения – местоположение художника ([Комелова] (рис. 8, 9)). При этом в единую линию горизонта включены некоторые фрагменты, которые с этой точки все же не могли быть увидены (например, фрагмент № 3 – усадьба Меншикова), другие как бы развернуты к ней; такому же «разворачиванию» по отношению к наблюдателю, впрочем, подвергнуты, по замечанию Комеловой, и виды отдельных зданий, которые изображены в наиболее репрезентативном, а не реальном своем ракурсе. И в этом смысле, очевидно, с равным правом можно утверждать, что наблюдатель движется от точки, определенной Г.Н. Комеловой, по фарватеру Невы в сторону дома Меншикова, т.е. по той линии, которая и составляет центральную ось панорамы (ср. несколько иную формулировку М.А. Алексеевой: «автор продвигается вдоль фасада в горизонтальной плоскости, изображая каждое здание длинной цепи в фас» [Алексеева. 1990. С. 184]).

Вывод Г.Н. Комеловой внутренне противоречив: с одной стороны, предпринятая реконструкция позволяет ей утверждать, что «Зубов показал в своем произведении реально существующий город», но дальнейшее углубление в предмет заставляет на следующих страницах признать, что некоторые изображенные здания в действительности еще только строились или вовсе воспроизведены в панораме по рисованным проектам [Комелова. С. 115, 117, 132]. Таким образом, гравюра Зубова все же представляет, если так можно выразиться, нереальную панораму реального города, соединяя наиболее значимые фрагменты застройки по обе стороны Невы в единое целое, которое не могло бы быть одномоментно и целиком увидено в действительности, и являет нам своего рода анаморфозу Петербурга – не тот вид, который предстает профанному взгляду, но тот истинный вид, который может быть увиден «разумными очами», т.е. с точки зрения своего замысла, в развитии своей внутренней идеи.

При ближайшем рассмотрении структура и смысл всей композиции оказываются подчинены жесткому конструктивному сюжету. В истории создания панорамы А. Зубова не все ясно, но, по всей видимости, основная работа была выполнена в 1716-м и начале 1717 г., когда Петр находился за границей, гравированные листы, вероятно, отсылались ему туда, но по возвращении (около 10 октября 1717 г.) вся панорама целиком была презентована царю при торжественном «Слове в похвалу Санктпетербурга и его Основателя...», говоренном пред лицом сего Монарха Преосвященным

Гавриилом Бужинским ... при поднесении ЕВ первовырезанного на меди плана и фасада Петербургу» ([Гавриил. 1784]; «Слово» подклеивалось в виде горизонтальной полосы к гравюре и составляло с ней единое целое [Комелова. С. 111, 135-136]).

Передний план гравюры представляет гладь Невы, на которой симметрично относительно центральной оси расположены справа – три больших корабля, а слева – группа шлюпок, в ближней к зрителю из которых – Петр с Екатериной. Большие корабли справа, несмотря на натуралистичность их изображения (дымы выстрелов и наполненные ветром паруса), также являются своего рода «обманкой» – это классическое трехстороннее (корма, нос и борт) изображение одного и того же корабля. В научной литературе высказывались различные мнения относительно того, что это за корабль: наиболее убедительно выглядит предположение Алексеевой – это «Ингерманланд», на котором Петр командовал тремя флотами при Борнгольме летом 1716 г. ([Алексеева. 1990. С. 143-145]. В пользу этой версии говорит и то, что «Ингерманланд» и командование флотами упомянуты в «Слове...» Гавриила Бужинского [Бужинский. 1784. С. 24]). Таким образом, то, что на первый взгляд, выглядит как натуральный вид города, на самом деле в своем конструктивном построении разворачивается перед нами в панегирик Петру, флоту, недавнему борнгольмскому триумфу и Северному Парадизу.

В целом же, можно констатировать, что кажущаяся на первый взгляд «снимком с натуры» видовая гравюра петровского времени может представлять 1) в качестве единого зрелища то, что происходило в разные моменты и даже в течение длительного времени; 2) как бы существующим то, что пока лишь замыслено и спроектировано (чертеж, «текен», или предписанный распорядок торжества); и, наконец, 3) в едином панорамном виде конструкцию из значимых, семантически нагруженных элементов «реальности», раскрывающих заключенный в ней внутренний образ, идею видимого.

В свете этих обстоятельств несколько иначе предстает и роль барочного картуша, являющегося почти неизменным атрибутом гравюры и вводящего аллегорико-эмблематический комментарий к изображению. Картуш более не выглядит уже искусственной рамкой, орнаментальным обрамлением видового «натурного» изображения, но оказывается элементом единой жанровой структуры. Иллюзионистическая «перспективная рамка», в которую помещена конструктивная композиция, и аллегорико-эмблематический план ее интерпретации, данный в картуше, являются как бы полюсами, определяющими статус изображения – его принадлежность одновременно видимой реальности и реальности мыслимой. Это – реальность, увиденная «разумными глазами», т.е. в очевидности своей внутренней

содержательности, а разворачивающееся, как правило, на облаках (включенных в структурную рамку «перспективы») аллегорико-эмблематическое действие представляет «небесный», помысленный план того, что в своем натуральном, «вещественном» облике представлено в нижней части изображения.

Как это особенно ощутимо дает почувствовать «Панорама Петербурга», разрыв между «реализмом» видовой гравюры петровского времени и принадлежащей традиции «школьного», киево-могилянского барокко конклюдией не столь велик, как может показаться на первый взгляд. Однако если в конклюдии жанровой доминантой, определяющей эстетический эффект, является ее *риторичность*, акцентирующая статус изображенного как *мысленного образа*, то в видовой гравюре петровского времени такой доминантой, напротив, становится «перспективная рамка», приписывающая концептуальной по своему устройству композиции статус «реальности», но увиденной «разумными очами». Весьма характерно и принципиально различное отношение изображения к слову: если конклюдия есть своего рода иллюстрация к «тезису», своеобразное подражание риторическому развертыванию темы в словесном панегирике, то для перспективного вида, напротив, слово оказывается факультативно и может выступать лишь в качестве комментария к тому, что «в самой вещи» наглядно представлено. Этот достаточно глубокий идеологический сдвиг на фоне структурной близости конклюдии и видовой гравюры, раскрывающийся нам при подробном разборе, дает почувствовать природу той новой «визуальности», которая была открыта эмблематическим барокко петровского времени.

## 6. ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО БАРОККО И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПАНЕГИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ 1700-1730-х ГОДОВ

### 6.1. От поэзии слов к поэзии вещей

Итак, можно вполне определенно указать на два выраженных стилистических явления, на два значительных корпуса текстов, в большой мере определяющих культурную атмосферу своей эпохи и являющих нам два облика русского барокко. С одной стороны, это складывающаяся на протяжении последней трети XVII в. литературная и книжная культура, наиболее ярким выражением которой стало творчество московских силлабиков. С другой – панегирическая культура петровской эпохи с ее фейерверками, триумфальными входами, карнавалами, гравюрой, декором и росписью, названиями судов и крепостей, кунсткамерой, проповедями и

школьной драмой, оперирующая общим аллегорико-эмблематическим языком и выстроенная вокруг фигуры монарха и заданной ею сюжетике. И тот, и другой корпус текстов характеризует набор признаков, отчетливо и определенно указывающих на их барочный характер – сенсационность, макаронизм, концептизм, наконец, прямая ориентация на аллегорико-эмблематический репертуар европейского барокко. Как уже говорилось (см. 1.3), вместе с тем они решительно различаются по своим идейным установкам и источникам; более того, ориентированы на две разные традиции европейского барокко. В первом случае речь идет о клерикальной культуре, приходящей в Россию через польское и южнорусское посредничество и восходящей в конечном счете к традициям католического и даже иезуитского барокко (ср., кстати, в связи с этим [Hippisley. 1994]); культура эта обслуживала в том числе и панегирические жанры, однако и здесь исходила из традиций духовного панегирика и клерикальной концепции «слова». Во втором случае речь идет о светской придворной панегирической культуре, ориентированной на традиции и эмблематический репертуар преимущественно североевропейского, протестантского барокко. Элитарной придворно-монашеской культуре «слова» здесь противопоставляется культура репрезентации, панегирического торжества, маскарада и эмблематического действия.

Вместе с тем два эти барокко находятся в рамках некоей принципиально общей парадигмы, а в контексте истории русской культуры – еще и в отношении очевидной преемственности. И в известном смысле обращены на решение – существенно по-разному – весьма схожих проблем. В частности – отношения «мыслимого» и «видимого», «внешнего» и «внутреннего» образа, риторики и репрезентации, или, в терминологии Еремина-Панченко и Андреа Альциата, «слова» и «вещи». Так, знаменитое эмблематическое стихотворение Симеона Полоцкого «Хамелеонту» разворачивает перед читателем диковинный образ, детали и атрибуты которого раскрывают свое значение в рамках моралистической аналогии: нить-слюна = молитва, змий = демон, капля яда = имя Христа (ср. разбор стихотворения [Лахманн. С. 135-136]) – и обнаруживают, в целом, фигуративное тождество сенсационного (куриозного) физиологического образа и духовной истины. Остроумие поэта-полигистора в диковином хамелеонте находит еще одно подтверждение принципиального тождества (изоморфности) мира духовного и мира физического – той общей смысловой рамки, внутри которой, собственно, и разворачивается для Симеона искусство поэзии (ср. барочную концепцию «мир есть книга» и одноименное стихотворение Полоцкого). Эмблематические названия бесчисленных шняв, баркаролов и галер петровского флота – «Вейн-шток» (виноградная ветка), «Шемпот» (черепаха), «Журавль стерегущий», «Единорог», «Полярная звезда» и пр. –

принадлежат тому же тезаурусу и порой просто совпадают с темами и названиями стихотворений Симеона. Однако если у последнего эти смыслообразы неизменно спроецированы в сферу духовного и раскрываются как проекции прототипических божественных смыслов, то в поэтике петровского барокко они, наоборот, переносят свою прототипическую семантику на театр военных действий – в сферу «действительного». Петровское эмблематическое барокко не знает высокой духовной поэзии, опирающейся на мысленную образность, но зато оно знает поэзию эмблематического преображения "действительности".

Эмблематическая поэзия Симеона Полоцкого, его «словесный музей раритетов» есть по большей части попытка создания мира видимого посредством слова, т.е. при помощи того, что Матей Сарбевский называет *гипотипоза* – вызывание с помощью слов в уме слушателя визуальных представлений. Европейская эмблематическая поэзия знает как собственно жанр стихотворной подписи, функционирующей в эмблематическом сборнике или подносном сочинении в качестве комментария к конкретному рисунку, так и тексты, не предполагающие рисунков и заключающие в себе дескриптивную и пояснительную части (так называемая *emblemata nuda*; см., в частности, об этом [Daly. P. 61-63], также [Hippisley. 1985. Ch. II], [Сазонова. 1991. С. 100-101] и др.). К первому типу в творчестве Симеона Полоцкого относится геральдическая поэзия и такие произведения, как, например, цикл «Емлимата и их толкования...», входящий в его траурные «Френы» на смерть царицы Марии Ильиничны (ср. наблюдения над рукописью цикла и ролью предполагаемых рисунков [Сазонова. 1991. С. 88-90]). Как правило, русские силлабики отражают эту жанровую функцию стихов в заглавии (ср. упомянутый цикл Симеона, также «*Emblemmata et Symbola*» Стефана Яворского на смерть Варлаама Ясинского), а в тексте их отсутствуют указания на характер изображения, но дается лишь его изъяснение. Однако основной корпус русской силлабической поэзии конца XVII века относится к другому типу и апеллирует к «мысленному образу», который вызывается в сознании читателя и подвергается духовному толкованию.

Эмблематическая традиция петровского барокко, напротив, определенно ориентирована на визуальность. Поэзия типа *emblemata nuda* ей почти вовсе неизвестна, а стихотворные подписи к эмблемам, хотя и встречаются (ср., например, стихи к гравюре Растрелли – Зубова с изображением эмблемы 'кронос и юноша в лодке'; в описании «Торжественных врат, вводящих в храм бессмертной славы», 1703, приводится десять стихотворных подписей к изображениям триумфальных врат – 7 четверостиший и 3 шестистишия, а в «Преславном торжестве свободителя Ливонии», 1704, – 20 подписей от 2 до 14 строк длиной [Панегирики. С. 135-180]), однако не



образуют самостоятельной и значимой традиции. Смысловое напряжение возникает здесь в столкновении эмблематических «прикладов» с событиями и объектами актуальной «действительности», приобретающих в контексте этих смыслообразов новые контуры и качество. В этом своеобразном диалоге, где одни вещи объясняют и комментируют другие, слово играет преимущественно сугубо функциональную, служебную роль.

## 6.2. «Старое» и «новое» в контексте эволюции русского барокко

Антилитературная культура петровского панегирического барокко, порывающая с клерикальной концепцией «слова» предшествующей эпохи, в то же время является, вне всякого сомнения, наследницей ее опыта, ее прямым полемическим продолжением. Эта полемика стоит за «разрывом» Петра с «латинствующими», она же звучит и в настойчивых выпадах Феофана против риторских украшательств и в активно разрабатываемой им концепции «лицемерия», под которым при ближайшем рассмотрении скрывается целый комплекс отвергнутых идейных, культурных и стилистических установок. Было бы, впрочем, глубоко неточно мыслить переход от первой ко второй эпохе русского барокко в виде некоторой определенной границы. Речь скорее идет о двух традициях – «старшей», московской, и «младшей», петербургской, – образующих то общее пространство, в рамках которого разворачивается напряженная динамика культурной истории 1690 – начала 1720-х гг. Если вообразить себе на одном его полюсе творчество А.Шхонебека, представляющее ранние победы и триумфы Петра в стилистике видовой панегирической гравюры, а на другом – традиции духовного панегирика конца XVII в., то фигурой, наглядно демонстрирующей их конфликтное взаимодействие, предстанет нам Стефан Яворский, чье творчество, с одной стороны, органически связано со старой традицией, а с другой – является источником многих важных панегирических концептов петровского монархического текста 1700-х гг.

Аналогом разобранной выше экспликации риторского кредо у Феофана Прокоповича, в центре которого оказывается оппозиция «слово / вещь» (см. 2.2), можно, очевидно, считать рассуждение Стефана Яворского о «знамениях» в «Слове приветствующем побед ... и похвальном знамени царского гербового» (1702). «Обычно есть вещь некую от знамени познавати», – формулирует Стефан и, представив типологию знамений («воспомятательные», «изъявительные» и «предвозвестительные»), обращается к толкованию гербового знамени – двуглавого орла и Георгия Победоносца, – в коих обнаруживает указание на прошлые, настоящие и будущие победы российского оружия [*Стефан. 1874. № 7. С. 85-96*]. Дело здесь не только в

том, что геральдическое толкование Стефана и по методу, и по отдельным своим «изобретениям» восходит к опытам Симеона Полоцкого и других силлабиков 1670-90-х гг., но более в том, что сама концепция «знамений» отчетливо принадлежит клерикальной традиции и оперирует набором ее предзаданных сакральных смыслообразов. «Марс российский», под которым Стефан может подразумевать и самого Петра с его новым воинством, и «Кавалера» (Б.П. Шереметьева), семитысячное войско «шведского змия» поразившего, толкуется как проекция геральдического образа Георгия Победоносца, своеобразное отражение, «изъявление» заданного духовного прототипа. Если сравнить это с риторским кредо Феофана, то изменение позиции панегириста можно, кажется, описать следующим образом: из толкователя мира духовного, отражением которого является сущее («вещь ... от знамения познавати»), он превращается в толкователя сущего, обнаруживающего в нем присутствие божественного умысла («вещию показая»). Представляется, что доктрина «переходности», трактующая период конца XVII – начала XVIII в. как противостояние «старого» (предшествующего) и «нового» (последующего), существенно искажает реальную динамику культурных процессов. «Старое» и «новое», вне всякого сомнения, являются важнейшими культурными концептами, определяющими мироощущение и культурное сознание людей этой эпохи (ср. известное рассуждение на этот счет [Лотман. 1996. С. 86-88]), однако в реальности их наполнение изменчиво и субъективно. Весь период с 1670-х гг. и вплоть до 1720-х может быть скорее понят и описан не в качестве противоречивого перехода от одной парадигмы к другой, но как серия волн влияний, каждое из которых начинает интенсивно адаптироваться его поборниками, однако очень скоро «накрывается» волной нового заимствования, переводящего предшествующее в ранг «старого». Интеллектуальное киево-могилянское и более широкое польское влияние 1670-1680-х гг. уже во второй половине 90-х уступают статус «новизны» немецко-голландским заимствованиям, а одержавшие было победу к середине 90-х «латинствующие» начинают выглядеть ретроgrадами. В свою очередь уже в конце 1710 – начале 1720-х новая петербургская культура все более испытывает влияние Версаля, переводящее голландские и немецкие стилистические образцы в ранг «простого» и «грубого» (именно так, по большей части, будут воспринимать петербургскую архитектуру 1710-х гг. иностранцы в начале следующего десятилетия).

Вся эта напряженная динамика обновлений и подспудных антитез остается в большой степени скрытой от нас, если мы остаемся в рамках концепции «переходности» или попробуем ограничить себя в понимании эпохи рамками «литературного ряда». Историю русского *литературного* барокко, по всей видимости, написать невозможно. Пытавшийся дать абрис

такой истории Д. Чижевский вынужден был признать ее центральную часть – петровскую эпоху – периодом «литературного вакуума» [*Чижевский. 1960. Р. 393 и сл.*], а саму эту историю представить набором не слишком связанных между собой литературных феноменов и влияний: киево-могилянская силлабика, переводная повесть, школьная драма, панегирическая проповедь, старообрядческая выговская литература и, наконец, импульсы высокого европейского литературного барокко в творчестве Тредиаковского, Кантемира и Ломоносова. Все это вряд ли составляет единую литературную систему, поздние образцы которой являются результатом эволюции ранних. Но совсем иная картина откроется нам, если будет поставлен вопрос о месте и роли словесности в истории русского барокко. При такой его постановке мы прежде всего обнаруживаем, что вопрос о «слове», о соотношении «слова» и «образа» оказывается одной из важнейших проблем этой динамической эволюции, а «литературная пауза» 1700-1720-х гг. – ее по-своему закономерным и содержательным этапом.

### **6.3. «Промежуточные звенья». К эволюции стихотворных панегирических жанров в первой трети XVIII в.**

Идея перерыва «литературной паузы» петровского царствования в значительной мере определяет подходы к изучению начальной эпохи «новой русской литературы». В целом, она представляется преимущественно как творчество трех авторов – Антиоха Кантемира, Василия Тредиаковского и Михаила Ломоносова, – вдруг являющихся в качестве первых русских литераторов и пересаживающих на русскую почву жанровые образцы новой литературной системы (так ее уже с середины 1750-х гг. начинают описывать и сами эти авторы, см. [*Живов. С. 245 и сл.*]). Представление о разъединенности литературного развития по одну и другую стороны петровского периода естественным образом обозначает и ограничивает тот контекст, в рамках которого рассматривается деятельность первых русских писателей нового времени: предшественники и зачинатели всего будущего, они не являются наследниками ничьего прошлого. Вновь повторенная модель «категорического обновления» показывает их открывателями русского классицизма – первого стиля новой литературы.

По всей видимости, этот взгляд нуждается в серьезной коррекции (ср. обсуждение этого вопроса [*Николаев. С. 3-10*], и в частности: «об иллюзии скачка, возникающей от того, что процесс изменений в сфере литературы в значительной степени скрыт от нас, более того, какие-то промежуточные звенья просто ускользают от нашего внимания»). Так, опыты Тредиаковского по литературной кодификации любовно-галантного стиля в начале

1730-х, а также его первоначальные опыты в создании русской оды наслаивались, а в определенной степени и наследовали тем тенденциям, которые формировались уже в 20-х, однако не ощущались и не осознавались еще как собственно *литературные*. Согласно классической концепции Ю.М. Лотмана, переводя роман Талемана «Езда в остров любви», Тредиаковский стремится перенести на русскую почву общую культурную ситуацию, в которой он бытует во Франции [Лотман. 1992]. В то же время чрезвычайный успех перевода и самого Тредиаковского в придворном кругу был в значительной мере подготовлен теми импульсами формирования галантной культуры, которые уже в середине предшествующего десятилетия ощущаются при дворе Екатерины, а также пребывающего почти четыре года в женихах ее дочерей герцога Голштинского и переехавшей в Россию герцогини Мекленбургской Екатерины Иоанновны. Именно здесь складывается та культурная атмосфера, из которой выходят поэты-дилетанты, давшие первые образцы частной любовной лирики (Вильям Монс и Егор Столетов), и эта же среда обеспечила успех изданному в 1730 г. переводу Тредиаковского, превратив его (при прямом участии Екатерины Иоанновны) на короткое время в героя российской придворной галантной культуры и легализовав его литературский статус.

Равным образом ранние этапы формирования одического жанра в России 1730-40-х гг. вряд ли могут рассматриваться вне связи с предшествующей традицией панегирической поэзии. Явление русской оды в 1740-50-е гг. в виде устойчивого литературного жанра предстает нам не только одним из первых элементов новой литературной системы, но и завершением определенного эволюционного процесса, этапы и стадии которого до последнего времени не удостоивались особого внимания (первым систематическим опытом можно, видимо, считать диссертацию Н.Ю. Алексеевой, оставшуюся для нас недоступной; краткое изложение идей и тезисов см. [Н. Алексеева. 2000]).

### **6.3.1. Панегирическая поэзия петровского времени**

В петровскую эпоху, не занимая значительного места в культурном пространстве, поэзия имеет несколько форм бытования в рамках панегирической культуры. Во-первых, это печатные стихотворные сочинения, которые, как правило, входят в состав комплексного подносного издания наряду с гравюрой-фронтисписом и (иногда) прозаическим панегириком (ср. «Gloria et Triumphatum. Слава торжеств...» Ильи Копиевского, «Панегирикос...» Феофана Прокоповича, 1709, «Лявреа...» Иоанна Кременецкого, 1714 и др.). В структуре панегирического триумфа поэзия присутствует, с одной стороны (см. выше), в виде подписей к эмблематическим кар-

тинам и изображениям, а кроме того – в виде приветствий и кантов, обычно произносившихся при торжественных вратах учениками Московской академии.

Традиция эта весьма устойчива. Во время триумфального входа в Москву от Азова А. Виниус говорит приветственные стихи воеводе Шеину и генералу Лефорту с башни возле Каменного моста «в трубу громгласно, по обыкlosti, как водится» ([Желябужский. С. 297]; текст приветствий см., например [Панегирики. С. 13]). В сценарии триумфов 1703 и 1704 гг. этот элемент обретает классическую форму, которая в общем и целом сохранится не только до конца царствования, но даже вплоть до 1740-х гг. После приветственной речи Стефана Яворского при первых триумфальных вратах, поставленных от духовенства, обряженные в белые одежды с зелеными ветвями в руках «ученики школ поздравляли его величеству и говорили орации», под которыми следует понимать приветственные стихи [Гистория. II. С. 370-372, 390-391].

Панегирические вирши, «песни» и канты начала петровского времени были собраны и осмыслены как особое литературное явление А.В. Позднеевым (см. [Позднеев. 1996]; [Позднеев. 1961]; см. также новейшее обращение к проблеме [Забирова]), однако вопрос о жанровой и функциональной спецификации этих текстов остается в большой мере открытым. Триумфальные вирши принадлежали к мелодекламационной составляющей торжества и мыслились в его сценарии в качестве выражения чувств подданных, а белые одежды, венки и масляные ветви учеников придают им статус ангелического гласа (ученики нередко при том распевали и псалмы). В начале 1720-х гг. школьные стихотворные приветствия увеличиваются в объеме и издаются в печатном виде. Таковы «Песнь приветственная» на триумфальный вход Петра в Москву 18 декабря 1721 г. и «Песнь» на его вступление от Дербента 18 декабря 1722 г. (еще одно аналогичное издание стихотворного приветствия Петру 1724 г. считается утраченным). Как показано в недавнем исследовании, в обоих случаях «Песни» являлись переводами с латинского оригинала. Более того, по высказанному здесь основательному предположению, и другие канты петровского времени, в особенности сочиненные в Московской академии, также являются переводами с латыни, в особенности «написанные силлабическими аналогами античных строф и использующие античную мифологию» ([Либуркин. С. 148-162]; ср. вывод Н.Ю. Алексеевой: «Исследование кантов Петровского, после-петровского и Елизаветинского времени позволяет выделить среди них школьные оды, по своей форме и стилю соответствующие школьной теории лирики. К ним относятся панегирические канты, писавшиеся учениками для пения их во время публичных торжеств» [Н. Алексеева. 2000. С. 4]).

### 6.3.2. Панегирическая поэзия 1720-1730-х годов: от латино-русского двуязычия к немецко-русскому

Изучение русской панегирической поэзии 1730-1750-х гг., ее бытования, жанрового самоопределения и эволюции лишь недавно было осмыслено в качестве самостоятельной проблемы [*Логосян. 1997*]. Однако даже предварительный взгляд вполне убеждает, что введение и утверждение панегирической оды в России не может быть представлено как одномоментное и волевое событие, отнесенное к 1734 или 1739 г., но является целой эпохой проб и дискуссий с конца 20-х до начала 40-х гг.

Издание в 1734 г. «Оды на сдачу города Гданска» Тредиаковского выглядит новаторским экспериментом, отразившим дискуссии в среде петербургских «академиков» [*Н. Алексеева. 2002. С. 23-26*] и лежащим в стороне от традиции собственно официальной панегирической поэзии, что подчеркивает присовокупление к тексту теоретического «Рассуждения об оде вообще». Впервые же слово «ода» с уточнением «приветственная» было применено Тредиаковским к стихам, написанным к празднованию восшествия на престол Анны Иоанновны в 1733 г. («Собирайтесь все радости...»), однако здесь нет и намек на "пиндарически-намюровскую" интерпретацию жанра. В «Рассуждении» Тредиаковский рассказывает, что по возвращении в Петербург познакомился с латинской одой Петру II Феофана Прокоповича, приведшей его в необыкновенный восторг; оде Феофана здесь уделено гораздо больше места, нежели оде Буало, которого, как и Малерба, и Пиндара, Феофан, по рассуждению Тредиаковского, превзошел [*Тредиаковский. 1734. С. 2-3*]. По всей видимости, именно на нее и стоящую за ней школьную традицию горацианской оды (см. подробнее [*Н. Алексеева. 1996*], [*Н. Алексеева. 2000*]) преимущественно ориентирована была первая русская ода 1733 г. Эпиграф из псалма 117, задающий одическую тему, и напряженное политическое содержание, построенное на противопоставлении опасности, исходившей от «презлых душ» – верховников («Шли тогда в пропасть, куда не вела дорога»), и воссиявшего «солнца радости» по восстановлению единовластиа, вероятно, мыслились как подражание опыту Феофана, использовавшего в своей оде парафразис псалма 100 в целях политической аллюзии [*Берков. 1971*]).

В свою очередь ода Феофана 1727 г., видимо, отнюдь не случайное явление. В краткое царствование Петра II латинские оды входят в употребление: помимо Феофановой, известны как минимум еще две оды Т.З. Байера [*Материалы АН. Т. I. С. 262-263, 427-431*]. Еще две латинские панегирические оды начала аннинского царствования явились из недр академической гимназии – «Королевскому Высочеству, Светлейшему Принцу и Королю Эммануилу...», 1730, которую перевел на русский предположи-

тельно тот же Третьяковский, и «В день рождения Анны Августы», 1731, переводившуюся Кантемиром ([*Материалы АН. Т. I. С. 638-640; Т. II. С. 10-12*]; о них [*Либуркин. С. 190-196, 203-208*]; [*Кантемир. С. 221-213, 466*]).

Введение подносной латинской панегирической оды в официальный обиход следует рассматривать как определенный этап эволюции школьной панегирической поэзии. Дело в том, что не только упомянутые выше канты, но и подносные стихотворные панегирики первой четверти XVIII в. преимущественно ориентированы на новолатинскую поэзию. Так, «*Gloria et Triumphum*» Ильи Копиевского включает в себя латинские фрагменты и рефрены, представляя по сути макароническим русско-латинским текстом. И для сохранявшего еще в 1720-е гг. статус образцового стихотворного панегирика «Епиникиона» Феофана Прокоповича исследователи считают оригинальным его латинский вариант "Epinicum", опубликованный в издании 1709 г. наряду с русским и польским [*Берков. 1968. С. 35-36*]; [*Либуркин. С. 52-62*]. Все это позволяет, видимо, говорить о том, что эволюция русской панегирической поэзии на протяжении первой трети XVIII века в значительной степени определялась ситуацией латино-русского двуязычия и первая русская оригинальная ода 1733 г. создана под ее влиянием. По убедительному предположению, именно эта попытка дала повод к дискуссии Третьяковского и «академиков» (Шумахера и Юнкера) о новой, правильной, т.е. пиндарической оде, результатом которой стал опыт Третьяковского 1734 года [*Н. Алексеева. 2002а. С. 24-26*].

Однако после этого и вплоть до выступления Сумарокова («ЕИВ ... Анне Иоанновне ... поздравительныя оды в первый день новаго года 1740...») слово «ода» определенно закрепляется в панегирической практике за стихотворными поздравлениями «академиков» (Г. Юнкера и Я. Штетлина) на немецком языке, которые издаются с параллельными переводами Третьяковского. На смену латино-русскому панегирическому двуязычию приходит немецко-русское, а опыты «пиндарической» оды (гданьская ода Третьяковского и позже хотинская ода Ломоносова) остаются за рамками официальной панегирической практики. Стихотворные же поздравления Шляхетского корпуса на русском языке в 1730-е гг. никогда не обозначаются как ода. Более того, равно как и ранние панегирические стихотворения Третьяковского («Песнь. Сочинена в Гамбурге», 1730, «Стихи ... Екатерине Иоанновне», 1732, и «Песнь, сочиненная на голос...», 1733), они скорее выглядят продолжением приветственной, «восклицательной» традиции панегирической поэзии. Конститутивным жанровым признаком здесь является декламационная (восклицательная) установка, отражающая функцию жанра в структуре праздника как «изъявления чувств» подданных, так сказать, голоса сердца (ср. знаменитый рефрен стихов Третьяков-

ского Екатерине Иоанновне («Отчего не говорят человечьи сердца!»). При этом Шляхетский корпус выступает в качестве «правопреемника» Московской Академии, а в самих заглавиях стихотворных сочинений содержится в ряде случаев прямое указание на принадлежность к «восклицательному» жанру (ср. заглавия – «Еже Россия ныне *восклицает*, и чем входящу на трон поздравляет», 1735, и «Благополучное соединение свойств потребных к правлению ... при радостном *воскликновении* с удивлением всеподданнейше представленное...», 1738).

По всей видимости, это сложившееся жанровое распределение «наследовало» расподобление функций стихотворного поздравления и оды в сценарии праздничного церемониала. Так, в описании прибытия Петра II в Новгород, составленном Феофаном, рассказывается, что навстречу императору вышли 40 отроков в характерных белых одеждах, двое из которых читали приветствие на латинском и русском языке, в то время как знаменитая латинская ода Феофана, уже отпечатанная с русским прозаическим переводом, роздана была по окончании обеда [Феофан. 1789. С. 491, 493]. Тот же порядок сохранен и в сценарии торжеств коронации Елисаветы в 1742 г.: подносная ода Третьяковского была отпечатана заранее, а при синодальных вратах ученики Академии в традиционных белых одеждах с венками и лавровыми ветвями произносят восклицательные вирши [Описание. С. 23-24]. Поэзия Шляхетского корпуса 1730-х гг., разумеется, весьма далеко уходит от кантов петровской эпохи и относится в большей степени к типу подносного сочинения (ср. гравированные заставки), но в то же время определенно отсылает к традициям «школьной» поэзии (использование акростиха, *carmen gryphicum* и пр. средств курьезной выразительности) – придворная (немецкая) ода мыслится как произведение принципиально иного плана, не связанное ни с русской силлабикой, ни с образцами новолатинской поэзии.

Таким образом, несмотря на периферийное место в официальной культуре, поэтическая практика и рефлексия по ее поводу на протяжении первой трети XVIII в. предстают нам в качестве самостоятельного сюжета, отдельной проблемы – и едва ли не одним из тех ускользающих «промежуточных звеньев», о которых говорит С.И. Николаев (см. 6.3). Отметим также, что поэтические поиски 1720 – начала 1730-х гг. отнюдь не ограничивались панегирическими жанрами; поэтическое наследие Феофана Прокоповича и Кантемира, напротив, дает картину экспериментов в достаточно широком жанровом диапазоне. Наконец, отмеченное принципиальное двуязычие высокой панегирической поэзии на протяжении всей первой трети XVIII в. заставляет несколько скорректировать взгляд на роль немецкой петербургской придворной поэзии 30-х гг. и ее русских переводов; в рамках предложенного подхода эти двуязычные издания и публикации в



«Примечаниях на Ведомости» следует, видимо, рассматривать как вполне органическую часть русского литературного процесса.

## 7. ОДИЧЕСКИЙ ЭКФРАСИС И КАНОН РУССКОЙ ПАНЕГИРИЧЕСКОЙ ОДЫ

### 7.1. Между барокко и классицизмом. Поздняя силлабика

Вопрос о барочном, доклассицистском характере ранней русской литературы, и в частности – творчества Тредиаковского, Кантемира и Ломоносова, был поставлен Д. Чижевским и позже подробно обсуждался А.А. Морозовым ([*Чижевский. 1960*]; [*Морозов. 1965*; *Морозов. 1970*; *Морозов. 1974*]). В то время как сторонники проклассицистской точки зрения преимущественно сосредоточены на анализе жанровой идеологии образцов (прежде всего – сатиры и оды), переносимых «первыми поэтами» на русскую почву, и интерпретации их теоретических высказываний нормативистского характера, противная партия акцентирует внимание на том комплексе стилистических приемов и предпочтений, который явно не укладывается в рамки классицистской доктрины нормативности и, напротив, вполне отчетливо ассоциируется с эстетическими установками барокко – сенсационность, концептистская теория остроумия, принципы *concordia discors* и пр.

Как отмечает Морозов, не только в раннем творчестве, изданном в качестве приложения к переводу Талемана, Тредиаковский непосредственно укоренен в барочной поэтике («Элегия о смерти Петра Великого», наследующая «школьной» драматургии, «Стихи эпиграммические на брак ... А.Б. Куракина», «Ода о непостоянстве мира»), но и в своих литературных вкусах и замыслах 1730-1760-х гг. он остается привержен архаизирующей тенденции и кругу барочных авторов и концепций («Феоптия», перевод «Аргениды» Баркляя и пр.) [*Морозов. 1974. С. 11-16*]. Действительно, его «Эпистола к Аполлину» лишь на первый взгляд напоминает классицистские «поэтические генеалогии». И дело не только в том пантеоне немецкой поэзии, который здесь составлен, по всей видимости под влиянием петербургских «академиков»-немцев (Кениг, Бессер, Неймейстер, Гюнтер), но и в самой концепции стихотворения: в отличие от классицистских «генеалогий», выстраивающих историко-иерархическую модель («золотой век» – порча вкуса, образцы – подражатели), Тредиаковский представляет географическую панораму расселения «сестер» – муз поэзии, пользующихся покровительством Аполлина, и просит его, «оставивши Парнас», «посе-

тить Россию», что отсылает скорее к концепции *translatio studii*, к идее переселения муз, нежели к доктрине «подражания образцам».

По всей видимости, спор о том, следует ли зачислять Кантемира, Тредиаковского и Ломоносова по ведомству классицизма или барокко, вряд ли может быть удовлетворительно разрешен и в известном смысле методологически непродуктивен. Вместе с тем вопрос о *барочном субстрате* ранней русской литературы, вопрос о ее отношении к тому общему культурному фону, который определяется и описывается в категориях поэтики барокко, представляется весьма существенным. Рассмотренные в таком отношении ранние опыты Тредиаковского, равно как «Петрида» Кантемира и в целом его совместные с Феофаном Прокоповичем усилия в духе неосиллабизма, ориентированные на латинскую и новолатинскую поэтическую традицию (см. у Л.В. Пумпянского в [ИРЛ. 1941. Т. III. С. 178 и сл.], а также [Николаев. С. 119-132]), и «Умозрительство душевное» Петра Буслаева выглядят уже не набором эксцессов, но указаниями на непрерывность литературного процесса, естественным продолжением и развитием традиций силлабики и связанных с ней эстетических доктрин. И, наконец, принципиальным представляется вопрос о русском барокко для понимания путей эволюции панегирической поэзии и становления одического канона. Торжественная поэзия не только 1730-х, но и 40-50-х гг. сохраняет непосредственную связь с панегирической культурой, складывавшейся в своих основных чертах и формах в рамках петровского барокко, не может быть понята вне этой культуры, но в то же время существенно иначе определяет свое место и функции в отношении к ней.

## 7.2. «Как сильный лев». Эмблематика хотинской оды.

Отправной точкой в полемике А.А. Морозова с вековой традицией, рассматривающей Ломоносова как основателя и бурного гения русского классицизма, становится реинтерпретация той критики, которой подвергли уже в конце 1740-х гг. ломоносовский стиль Сумароков и его сторонники. В требовании «ясности», противопоставленной «темности», «надутости» и «пухлости» ломоносовских стихов, Морозов видит борьбу формирующегося в этот момент на русской почве классицистского канона с традициями и поэтической идеологией барокко, а в сумароковском противопоставлении «пылкого» и «острого» разума – полемику с барочной концепцией остроумия, отчетливые следы которой обнаруживаются в теоретических сочинениях Ломоносова ([Морозов. 1965. С. 70-71]; ср. развивающую, в сущности, те же идеи интерпретацию этой полемики [Лахманн. С. 138-144]). Апеллируя к авторитету Г.А. Гуковского (ср.: «в самой сути художе-

ственного метода поэзия Ломоносова не может быть включена в круг явлений, обозначаемых наименованием классицизма» [Гуковский. 1939. С. 108]), Морозов видит «отличительной чертой» ломоносовского стиля «антиномичное сочетание абстрактного и чувственно-конкретного начала». Такое понимание данной лирической системы, выводящее ее за рамки классицистского стилистического рационализма, по сути, развивает характеристики внутренней парадоксальности ломоносовского стиля, данные Гуковским («стремительное нагнетание невероятных сочетаний слов различных рядов значений, соединенных в картины без картинности») и Н.С. Трубецким («<словосочетания> формально являются образными, однако не вызывают никаких образных представлений») [Гуковский. 1927. С. 17]; [Морозов. 1965. С. 71-72, 77]. Стоящий за всеми тремя формулировками вопрос о «представимости / непредставимости» содержания од Ломоносова, о специфическом коде его «визуальности» кажется чрезвычайно существенным.

Анализируя для демонстрации своего тезиса об «антиномичном сочетании абстрактного и чувственно-конкретного» 4-ю строфу хотинской оды («Крепит отечества любовь / Сынов Российских дух и руку; / Желает всяк пролить всю кровь, / От грозного бодрится звуку. / Как сильный лев стада волков, / Что кажут острый ряд зубов, / Очей горящих гонит страхом, / От реву лес и брег дрожит, / И хвост песок и пыль мутит, / Разит извившись сильным махом»), А.А. Морозов пишет: «Мы можем представить себе разъяренного льва, чей хвост «песок и пыль мутит», но перенесение этого сравнения на русское воинство среди обступившей его «тьмы» врагов – отвлеченная умственная операция» [Морозов. 1965. С. 78]. Ситуация, однако, выглядит несколько иначе, если задаться вопросом: что происходит в этой строфе и что за «лев» и «волки» в ней упомянуты?

Описание льва в гневе и хвоста, которым он хлещет себя по бокам, разжигая ярость, восходит к 20-й песне «Илиады», присутствует в «Натуральной истории» Плиния-старшего, а начиная с книги Альциата входит в эмблематическую традицию в виде изображения животного с поднятым хвостом, окруженного собаками и всадниками, не решающимися напасть на него, с девизом "Ira" [Emblemata. S. 374]. В другом варианте, представленном в оказавшем значительное влияние на русскую эмблематическую традицию сборнике де ла Фея, лев изображен с поднятым хвостом и окружен мелкими животными (щенками?); девиз – "Temeritas" (оприметчивость) [Devises Et Emblemes. Tab. 3. N 4]. Таким образом, Ломоносов отнюдь не создает сложный метафорический образ, но скорее отсылает к соответствующему общему месту эмблематической традиции, дает ее поэтический парафраз. Никакого «перенесения сравнения» здесь нет, картина боя и эмблематический топос соположены в рамках строфы: заданная в

первой ее части тема «духа русского воинства» раскрыта отсылкой к соответствующему эмблематическому образу во второй части.

Собственно, такая двучастная композиция характерна для большинства батальных строф хотинской оды: в одной дается экспликация темы и указание на конкретные события близ Хотина, в другой – эмблематическое раскрытие их динамического внутреннего смысла. В 3-й строфе: «Корабль как ярых волн среди...» (стих 1-6; популярнейший эмблематический мотив 'корабль в бурю') – «К российской силе так стремятся / Кругом объехав тьмы татар» (ст. 7-10). В 5-й строфе описание Этноы (ст. 1-4) соотносено с описанием турецкой бомбардировки – «То род отверженной рабы...» и т.д. (ст. 5-10); в строфе 6-й действия русских войск характеризуются введением эмблематической темы 'полета орлов'.

Сюжетная канва этих строф достаточно буквально следует ходу боевых действий близ Хотина, как они были изложены в «реляции» Миниха: окруженные неприятелем, русские войска все же двинулись вперед, подвергаясь атакам со всех сторон (строфы 3-4), и поднимались в гору, несмотря на бомбардировку укрепленной наверху вражеской батареи (строфы 5-6). Поэтическое изложение этих событий проиллюстрировано у Ломоносова четырьмя эмблематическими «прикладами» – 'лев в гневе', 'пловец (корабль) в бурю', 'извержение Этноы' (см. [Emblemata. S. 63-65]) и 'полет орлов'. Ломоносовские батальные картины строятся не как «нагнетание метафор», но как соположение обращенного к плану «реальности» повествования и его аллегорико-эмблематического изъяснения-иллюстрации. Весьма характерна в этом отношении 14-я строфа, в которой решается исход боя («Шумит с ручьями бор и дол: / Победа, российская победа! / Но враг, что от меча ушел, / Боится собственного следа. / Тогда увидев бег своих, / Луна стыдилась сраму их / И в мрак лице, зардевшись скрыла. / Летает слава в тьме ночной, / Звучит во всех землях трубой, / Коль российская ужасна сила»). Как «бор и дол» могут «шуметь» о «российской победе», становится ясно из заключительных стихов строфы. Картина бегства турок с поля боя дополняется рядом эмблематических аппликаций: 'луна, скрывающаяся в облаках' (эмблема с девизом «испытание для нее», «*sepsuget patet*»), переосмысленная в контексте эмблематического обозначения Турции и крылатая фигура Фамы с трубой (звук которой, собственно, и разносится, видимо, над «бором» и «долом»). Все это чрезвычайно напоминает тот тип композиции батальной гравюры, о котором говорилось выше (см. 5.4): «натурное» изображение поля боя – «спрятанный» эмблематизм пейзажных деталей (луна в облаках) – картуш (Фама с трубой), поясняющий интегральный смысл картины. Таким же аллегорико-эмблематическим картушем выглядит и знаменитое явление «Героев» (Петра Первого и Ивана Грозного) в 9-12-й строфах: «Над войском облак вдруг развился

... Герой открылся ... Кругом его из облаков / Гремящие перуны блещут»). Поэтические картины как будто создаются здесь перенесением стилистических и композиционных принципов панегирической батальной гравюры или росписи плафонов выглядят своеобразным поэтическим экфрасисом этих мысленных изображений.

### 7.3. На пути к канону: инвенции Я. Штелина и Миних у Перекопа

Первые попытки включения эмблематического экфрасиса в структуру торжественной оды сделаны уже Тредиаковским в «Оде на сдачу города Гданска». 8-я строфа, рассказывающая об упорстве Гданьска, не желающего покориться Анне-Минерве, начинается прямым описанием эмблемы («Но что вижу? Не льстит ли око? / Отрок Геркулеса прогиву, / Подъемля бровь горду высоко, / Хочет стать всего света к диву!»), известной в русской традиции с девизом «безумное дерзновение» (юноша с кинжалом бросается на сидящего с палицей и в львиной шкуре Геракла), использовавшейся в петровских триумфах (например, фонари фейерверка 1 января 1704 г. ([*Васильев. Илл. № 13*]; в «Символа и эмблемата» под № 4; прообраз – в сборнике де ла Фея [*Devises Et Emblemes. Tab. 3. № 5*]; образ этот является, по всей видимости, трансформацией канонического сюжета 'Геракл у пигмеев', введенного в эмблематическую традицию еще у Альциата [*Emblemata. S. 1653*]). В 12-й строфе той же оды появляется строка «Меч ее, оливой обвитый», не имеющая никакой иной референции, кроме указания на традиционную эмблему («Символа и эмблемата», № 15, с девизом «Нужен для войны и мира»; у де Ла Фея девиз «*Utroque clarescere pulcrum*» [*Devises Et Emblemes. Tab. 2. N. 3*]; другой вариант см. [*Emblemata. S. 215*]). Тредиаковский следует здесь известной ему традиции французских и немецких од, свободно оперирующих аллегорико-эмблематическим репертуаром панегирической культуры, и в этом смысле представляет интерес скорее та осторожность и неуверенность, с которой он использует такую возможность. Это, в частности, решительно отличает опыт Тредиаковского 1734 г. от заявленной в качестве образца «Оды на взятие Намюра» Буало с ее тысячами Алкидов, Юпитером и молниями, геральдическими орлами, львами и леопардами.

Принципиальное изменение всего характера русской панегирической поэзии с конца 1730-х гг., приводящее к формированию в следующем десятилетии устойчивого и развитого торжественного одического канона, наиболее полно и оригинально реализовавшегося в творчестве Ломоносова, связано с бурным освоением поэзией аллегорико-эмблематического

языка и в своем начале, безусловно, многим обязано немецкой «академической» оде второй половины 30-х, прежде всего в ее штетлинском варианте. «Иллюминационные» оды Юнкера и штетлинские оды привлекали внимание исследователей русской поэзии (см., в частности, широко известные работы [Пумпянский. 1937; Пумпянский. 1983]), однако рассматривались – в качестве прелиминарного периода развития русской оды – преимущественно с точки зрения жанровой идеологии и политического содержания. В одном абзаце Л.В. Пумпянский обозначил проблему («Что же дали петербургские немцы? Прежде всего навыки, относящиеся к придворно-официальной стороне оды и опиравшиеся на представление об оде как части внелитературного целого» [Пумпянский. 1983. С. 19]) и отказался от ее подробного обсуждения. Нас же в данном случае, напротив, интересует именно связь немецкой петербургской оды с языком панегирической культуры и ассимиляция этого языка в ней и в ее русских переводах.

В отличие от Г.В. Юнкера, за спиной которого стоит солидная и от-refлектированная поэтическая традиция (см. об этом в новейшей основательной статье [Н. Алексеева. 2002]), для Я. Штелина поэзия панегирических инвенций – первая и основная профессия (несмотря на то, что в Академию он зачислен на должность «профессора элоквенции и поезеос» [Материалы АН. Т. III. С. 498, 505]), и его одические опыты, в сущности, лежат в этом русле. Так, например, ода на новый 1738 год разворачивает перед глазами читателя характерную программу иллюминации (в переводе Третьяковского: «Зрит ТВОЯ победа прошедшего года торжественныя врата // Отверзающая новыя себе сего года врата такожде торжественныя // За нею следует верность наша...»), где представлены аллегорические фигуры Победы и Верности и двое триумфальных врат с надписанием «1737» и «1738», за которыми открывается еще один, задний план с обозначением побед прошедшего года («Что ж светится сквозь расселины старых врат? // Светится то, что около Лимана и Крыма блистало... // Видится, что орел держит ногами многие лавры и побед знаки» [Штелин. 1738.]). Все это прямой экфрасис сочиненного самим Штелиным на 1 января 1738 г. фейерверка (ср. в его описании: «...представляется на оном победа во образе бодрыя и вооруженныя жены, идущия путем чести под сплетеными из лавровых ветвей сводами, и имеющия на себе венец из пальмовых и лавровых ветвей. Под ея ногами лежит сокрушенное Турецкое и Татарское оружие, по которому она идет из ворот 1737 года, и оныя одною рукою запирает, приближаясь к воротам 1738 года» [Прим. на Вед. 1738. Ч. 3 и 4. С. 15-16]).

Предыдущая ода Штелина на коронационный праздник 28 апреля 1737 г. «Августейшее российской короны сияние» никак с фейерверком на этот случай не связана. Тогда были представлены придуманные Штелиным три сложных плана, объединенные темой Российского орла [Ровинский. С.

217), а центральным тематическим концептом оды стала императорская корона. Предваряющая оду гравированная заставка представляет тумбу с императорской короной и скипетром, коей предстоят коленопреклоненные турок и татарин; подпись – «De Tartaris et Turcis». Сама ода является поэтическим изъяснением этой инвенции («Вопрошать на что? Смотри! Явна светласть она! // Императорская бо Российска корона // Покажется всему Дня здесь свету // ... // Годовое торжество при Дворе не зрится, // В которое та светляй все не становится») [*Штелин. 1737*].

Как следует из переписки Академии наук, 8 марта 1737 г. ко двору был представлен проект фейерверка, центральное место в котором занимала императорская корона с девизом «Блитсяет всегда новым светом» и приносящие ей дары турецкий и татарский невольники [*Материалы АН. Т III. С. 352-354*]. Утвержден в конце концов на праздник 28 апреля был другой проект, однако ода Штелина была, как можно предположить, к тому времени уже в основном написана (отвергнутый же проект Штелин использует для коронационного праздника следующего, 1738 года [*Прим. на Вед. Ч. 35. 1 мая 1738*]). Среди эмблематических инвенций этой оды отметим также в 13-й строфе: «Как ТВОИХ страшит Пловцев буря в случай сильна, // О камень бия корабль, страшна, неумильна; // Кастора, Поллукса там всяк не призывает: // Всяк ТВОЮ Корону тех вместо звезд вмняет». Основная тема оды – сияющей императорской короны – решена здесь остроумным применением известной эмблемы 'корабль в море, неподвижная (Полярная) звезда и компас' (обычно с девизом «aspicit unam»), в которой место неподвижной звезды должна занять воспеваемая императорская корона. Характерно, что эту свою инвенцию Штелин использовал 16 лет спустя в проекте иллюминации на день рождения Елизаветы 1753 г. (см. воспроизведение его собственного рисунка [*Штелин. 1990. I. С. 14*]).

Особое место в творчестве Штелина и в истории становления русско-го одического канона занимает, безусловно, ода на взятие Перекопа, написанная в июне 1736 г. Этот поэтический опыт и его перевод, сделанный Тредиаковским, представляют гораздо более адекватный и убедительный образец «намюровской» оды «на взятие», нежели гданьская ода, и вне всякого сомнения должны быть включены в ближайший претекст хотинской оды Ломоносова, который как раз в эти месяцы находился в Петербурге. По всей вероятности, именно «перекопская» ода Штелина стала первым опытом его знакомства с правильной пиндарической одой. Преобладание четырехстопного ямба (в переводе Тредиаковского), композиция, отдельные клише и синтаксические конструкции русской торжественной одической баталистики берут свое начало, кажется, именно здесь (ср. у Штелина – Тредиаковского: «Спешите Россы в труд избранны, / Где Дон сечет землю потоком, / Текущ по полям, что пространнь»; «Чтоб неприятеля сыскати, /

Тебе то места непроходны, / Что другим в прямой путь ступати. / Горы, доли, земли безводны, / Леса не могут валити / Орли Полки и проходитьи?»; «Се бегущий враг с коня збитый, / Се с кровью душу извергает, / Се уж мал полк бежит разбитый, / Отведав щастья пропадает»; «Едва там Трубы замолчали, / Как трубить СЛАВА начинает, / ... Еще тела не погребенны, / Прахом и кровью зачерненны, / Уж Вестник на коня садится» [Штелин. 1736]).

Ода была сочинена непосредственно после получения в Петербурге известия о победе, однако в таких случаях фейерверки не устраивались, а полгода спустя ко дню рождения императрицы, 28 января 1737 г., Штелин создает один из самых известных своих фейерверков, представлявший наряду с эмблематическими изображениями (столп чести с портретом Анны и Вулканова кузница) также «Перекоп с его воротами, валом и башнями» и их бомбардировку. Фейерверк имел чрезвычайный успех, о котором сам Штелин так свидетельствует в записках: «Миних сказал о нем императрице: Невозможно представить себе ничего более естественного. Ему казалось, что он только что стоял перед Перекопом» ([Штелин. 1990. I. С. 245]; [Материалы АН. Т. III. С. 320-329]). Здесь поэтическое вдохновение как будто опередило иллюминационную инвенцию, однако разнесены во времени они оказались, видимо, более в силу установлений дворцового обихода.

Из всех этих примеров можно сделать вполне определенное заключение: тематический концепт оды и инвенция фейерверка имеют у Штелина единую природу, а сами они являются различными техниками представления одного и того же концептуального панегирического пространства.

#### 7.4. Одический экфрасис и панегирический репертуар

Можно сказать, что уже в начале 1740-х гг. прием одического экфрасиса, обращенного к визуальному репертуару панегирической культуры, входит в качестве одного из устойчивых элементов в канон русской панегирической оды. Так, современному читателю 1-й строфы сумароковской «Оды» 1743 г. («Оставим брани и победы, / Кровавый меч приял покой. / Покойтесь, мирные соседы, / И защищайтесь сей рукой, / Которая единым взмахом / Сильна повергнуть грады прахом...» и пр.) было совершенно очевидно, о какой «руке» идет речь: эмблематический топос 'рука из облаков', имплицитно семантику могущества божественного промысла и царской власти (вероятно, здесь имеется в виду вариант 'рука из облаков, держащая шит и лавровую ветвь' с девизом «Sub clypeo» [Devises Et Emblemes. Tab.26. № 11]; в «Символа и эмблемата» под № 352 с девизом



«Под шитом»), в прямом смысле вставал у него перед глазами. Точно так же начало строфы 6 («Тобой восшел наш луч полдневный / На мрачный прежде горизонт, / Тобой разрушен облак гневный») и строфы 11 («Еще тень небо покрывает, / Еще луна в звездах горит, / Прекрасно солнце отдыхает, / И луч его в валах сокрыт») отсылали современного читателя не к мысленному метафорическому пейзажу, но к соответствующим эмблематическим топосам – солнце, прогоняющее тучи (ср. у де ла Фея с девизом «*Ut vidi, vici*»), и встающего светила, прогоняющего ночь (ср. на фронтисписе «Символа и эмблемата» с девизом «Прочия уступят»; не вдаваясь здесь в подробности, укажем лишь, что этот мотив, неоднократно встречающийся и у Ломоносова, актуализирован в панегирической топике елизаветинского царствования благодаря аллюзии на «ночной переворот»).

В хотинской оде прием аллегорико-эмблематического экфрасиса закрепляется в качестве одного из конструктивных принципов стихотворной баталистики и «пиндаризованной» оды в целом. В стихах Ломоносова «Первые трофеи его величества Иоанна III ... через преславную над шведами победу...» тема русско-шведской войны актуализирует эмблематический репертуар петровской эпохи (ср. Орел и Лев в 1-й строфе; аллегорическое действие, в котором участвуют Марс и Геркулес и в ходе которого открываются ворота войны, т.е. храма Януса, – в строфах 2-4; отметим попутно, что в «Оду на рождение Иоанна Антоновича» – первое состоявшееся выступление Ломоносова в качестве придворного панегириста – введена эмблема «Геркулес, растерзавший змей в колыбели», строфа 11). Однако особенный интерес для нас представляют стихи 21-й строфы «Первых трофеев»: «Доброт чистейший лик вознес / Велику Анну в дверь небес, / Откуда зрит в России ясно / Монарха в лавровых венцах / На матерних Твоих руках», – являющиеся прямым экфрасисом медали на погребение Анны Иоанновны (ср. ее описание у Штелина: «Для погребальной медали императрицы Анны придворный живописец француз Каравак сделал реверс с сидящей на облаках императрицей Анной, надевающей корону ребенку (Иоанну III), которого протягивает <ей> Россия» [Штелин. 1. С. 301]; здесь же воспроизведена сама медаль [Штелин. 1. С. 314]).

Прямые отсылки к инвенциям панегирической культуры, как было показано, чрезвычайно характерны для Штелина. В его оде на восшествие на престол Елизаветы, переведенной Ломоносовым, вступительная тема («Какой утехи общей луч / В Российски светит к нам пределы, / Которой свет прогнал тьму туч?»), а также начало строфы 7 («Надежда долго в тишине / С желаньем на Тебя взирала...») и 8 («Отеческой земли любовь, / Коль долго по Тебе вздыхала...») непосредственно отсылали к фейерверку на это событие (сочиненному также Штелиным), на коем представлена была от удаляющегося облака дуга со знаками дня и года рождения Елиза-

всты ('луч утехи, прогоняющий тучу'), а внизу в женском образе «Любовь к отечеству», вззирающая вверх на щит с именем императрицы. (Заметим, что вполне синонимичная «Любови к Отечеству» фигура «Надежды России» участвует, например, в сложном действе фейерверка на рождение Петра Федоровича 10 февраля 1745 г. [Ровинский. С. 225, 236].)

Однако примеры непосредственного описания панегирических инвенций, являются лишь частным случаем и далеко не исчерпывают экфрастической практики русской оды. Правильнее было бы говорить об общем актуальном фонде эмблематических мотивов и аллегорических изобретений, присутствующих в сознании авторов и читателей од, из которого и черпается материал поэтического вдохновения. Так, например, ломоносовские стихи из оды на рождение Иоанна Антоновича: «Мой император гром примает, / На гордость свой перун бросает; / Внезапно пала та стремглав», — не связаны с фейерверком на тот же случай 12 августа 1741 г., однако в фейерверке на мир с Портою 17 февраля 1740 г. орел метал грома в аллегорическую фигуру Злобы [Ровинский. С. 223], и для читателя ломоносовского текста картина того, как император «примает» гром и метает в Гордость выглядела отнюдь не метафорой и не поэтическим иносказанием, но отсылкой к знакомому визуальному образу.

## 7.5. «Шум орла паряща». Эмблематический натурализм

Можно, кажется, утверждать, что в целом пространство ломоносовской оды — это то же самое аллегорико-эмблематическое пространство, что и в придворном панегирическом действе, отраженном в программах фейерверков и иллюминаций, живописи и эмблематике торжественных врат, картушах гравюр, расписных плафонах дворцов и медальных инвенциях. Речь идет не только об очевидной населенности его аллегорическими фигурами и эмблематическими реминисценциями (Готфски Фазтон, Ной — дуга завета, Атлас, Алкид, колесница Феба и пр.). Речь идет о том, что вне проекции на визуальность барочной панегирической культуры вообще трудно понять, что там происходит. И наоборот, расшифровка семиотического кода этого пространства помогает прояснить природу многих знаменитых ломоносовских визуально-риторических алогизмов.

Так, например, в «Оде на прибытие из Голстинии и на день рождения ... Петра Федоровича 1742 года февраля 10 дня» строки: «Коликой славой днесь блистает / Сей град в прибытии твоём! / Он всех веселий не вмещает / В пространном здании своем» — характерный пример «непредставимого» поэтизма (здание блистающего града). Однако, по нашему мнению, здесь, как и в разобранных выше фрагментах хотинской оды, соположены два

повествовательных кода: первый вводит тему посредством языковой метафоры (град блистает славой в день прибытия наследника), второй же отсылает к аллегорическому плану развития темы. На иллюминационном театре состоявшегося в тот же день фейерверка представлен был бассейн, окруженный цветниками и пальмами, а за ним – большой Увеселительный дом с крыльцом и статуями Любви и Достоинства [*Штелин. 1742*]. Этот вполне традиционный для иллюминационного театра архитектурно-парковый пейзаж с Храмом радости и был обычной декорацией, вокруг которой разворачивалось действие «увеселительных огней», т.е. взлетали ракеты, швермеры, люсткаугели и пр. «не вмещающиеся веселия». Следует иметь в виду, что такое понимание иллюминации в панегирической культуре имеет буквальный, терминологический характер (ср., например, в описании фейерверка на день рождения Елизаветы 18 декабря 1741 г.: «Огненные фонтаны изъясляют кипящее в сердцах наших избыточество радости о высочайшем благополучии нашей всемилостивейшей обладательницы»; цит. по [Ровинский. С. 225]). Таким образом, если первые строки отсылают к панораме «блистающего славой» Петербурга, то следующие за ними – к иллюминационной аллегории, изображающей ликование «града» в образе Храма радости.

Повествовательный план, обращенный к «реальности» и определяющий тему оды, с одной стороны, и аллегорико-эмблематический план, с другой, не противопоставлены в поэзии Ломоносова, но принципиально соположены. Движение поэтической мысли постоянно переходит от одного к другому, почти так же, как в батальной гравюре эпохи барокко, причем этот переход от одного кода условности к другому не только не маркирован, но нередко и специально замаскирован. Так, в строфе 3 оды на день тезоименитства Петра Федоровича 1743 г. сообщается, что «веселый дух» русских «Горит от радостного звука, / Который в наш внушает слух / Младого шум Орла паряща / И предкам вслед взлететь спешаща». Эти строки отчетливо отсылают к эмблеме 'молодой орел, летящий к солнцу', с девизом «*Patrum virtute*» [*Devises Et Emblemes. Tab. 38. № 6*]. Однако Ломоносов «оживляет» эмблему, акцентируя шумовой эффект, производимый крыльями орла, – прячет за натуралистической звуковой деталью ее жанровую природу. Вместе с тем «оживший» образ продолжает существовать в рамках эмблематической семантики, что подтверждают следующие строки, как бы описывающие полет орла, а между тем являющиеся контаминацией популярных эмблематических мотивов: «На мир воззреть, искать побед. / Он выше бурь и туч промчится, / Против перунов ополчится, / Одним обзрит взглядом свет». (Ср. эмблемы – 'орел взирающий с высоты на землю', с девизом «*Et profundissima quaeque*»; 'орел, сидящий на голове оленя', с девизом «*Instante victoria*»; 'орел, летящий над облаками', с деви-

зом «Ultra nubila»; а также чрезвычайно популярный в петровское время мотив 'молнии (перуны) и орел, сидящий на пушке', с девизом «Ни того, ни другого не боится», воспроизведена в «Символа и эмблемата» под № 43.) Статическая образность панегирической культуры в поэзии Ломоносова обретает движение, однако так же, как и в видовой гравюре петровского времени, натуралистические детали лишь искусно затушевывают жанровую природу образов, семантика которых, тем не менее, определенно укоренена в эмблематической традиции.

### 7.6. Одическая конклюдия. «Возлюбленная тишина» -- понятие, аллегория и эмблема

Если пространство батальной оды может быть понято по аналогии с композиционными и семиотическими принципами видовой гравюры, то панегирический концепт «мира и благоденствия» опирается скорее на принципы *одической конклюдии*. Так, уже во второй оде Сумарокова 1740 г., написанной от имени «веселящейся России», рисуется такая картина: «Марс с Минервой мя красят и без всякой лени, / Марс с Минервой, разделясь, кажут мне ступени, / По которым я иду всходы через скоры, / И уж вижу что взошла на высоки горы, / В право ль в лево ль посмотрю все себя зрю ниже, / Вскину очи к небесам, к небесам всех ближе» [Сумароков. 1957. С. 52]. Это весьма напоминает программу иллюминационной аллегории, представляющей высокую гору со ступенями и фигуру России в сопровождении Марса и Минервы. По сути дела своеобразной программой идеального иллюминационного спектакля является почти вся эпиталамическая ода Ломоносова на бракосочетание Петра Федоровича и Екатерины 1745 г. В первой строфе поэт видит перед собой «сад священный, ... где первый узаконен брак»; после обширной буколической картины следующих десяти строф в 11-й и 12-й начинают разворачиваться основные события в Эдеме: «Белейшей мрамора рукою / Любовь несет перед собою / Младых супругов светлый лик. / Сама, смотря на них, дивится, / И полк всех нежностей теснится <...> Приятности и все утехи / Цветами устилают путь <...> Усердна верность принимает / Носимый лик и поставляет / На крепких мраморных столпах». Все это – типичная конклюдия, где аллегория Любви несет щит с изображениями Петра и Екатерины в сопровождении купидонов («приятностей и утех») и передает их другой фигуре, изображающей Верность, которая водружает щит на столпы. Для современника – зрителя плафонов Пино и Валериано или фейерверков Штелина – видеть таким образом ломоносовские оды было почти так же естественно, как для нас их читать.

Наглядно и отчетливо колебание ломоносовского повествования между риторическим и экфрастическим можно проследить на примере другой знаменитой оды – на день восшествия Елисаветы 1747 г., сквозной сюжет которой также составляет распространенная конклюдия. Ее первые строки посвящены рассуждению о благодатной тишине («Царей и царств земных отрада, / Возлюбленная тишина, / Блаженство сел, градов ограда, / Коль ты полезна и красна!») и, казалось бы, указывают на то, что речь идет о *состоянии мира* в государстве. т.е. слово «тишина» следует понимать здесь метафорически (= мир), а форму обращения как фигуру поэтического синтаксиса. Описание благоденствия царства в состоянии «тишины» в следующих четырех стихах тематически продолжает этот зачин, но в то же время усиливает синтаксическую двусмысленность («*Вокруг тебя* цветы пестреют, И класы на полях желтеют, <...> корабли Дерзают в море *за тобою*»), а завершающие строки строфы, где обозначаемая местоимением «тишина» из пассивного субъекта превращается в агенса («Ты сыплешь щедрою рукою / Свое богатство по земли»), уже совершенно определенно указывают на референтность ломоносовской «тишины», превращая ее из сигнификата (= мир) в аллегорию Мира (Рах), изображавшуюся в эмблематической традиции в виде жены с рогом изобилия в руках. На семантическую и синтаксическую двусмысленность этих переходов, как известно, указывал Сумароков в своем полемическом разборе оды 1747 г. («Что корабли дерзают в море за тишиною и что тишина им предшествует, об этом мне весьма сумнительно» [Сумароков. 1782. С. 86]; ср. интерпретацию этих выпадов [Гуковский. 1927. С. 22-23] и [Тынянов. С. 242-243]).

Вторая и третья строфы оды вводят равного Тишине персонажа – Елисавету и описывают их взаимные отношения («Когда на трон она вступила, / Как вышний подал ей венец, / Тебя в Россию возвратила, / Войне поставила конец»). Несмотря на то что синтаксическая конструкция подразумевает развитие аллегорического образа («ты сыплешь» – «тебя возвратила»), в целом эти строки также могут рассматриваться как политическое рассуждение, где «возвратить тишину» (= мир, спокойствие) должно понимать не аллегорическим разумом, а метафорически. Вместе с тем строка «Как вышний подал ей венец» отсылает к центральной эмблеме коронационных торжеств 1742 г. (рука из облаков, возлагающая корону на императрицу с девизом «Одна воспримет и удержит»), имевшей весьма важное политическое концептуальное значение и ставшей устойчивым элементом елизаветинского панегирического текста (ср. [Уортман. С. 138-142]; см. также коронационную медаль Елизаветы и в ломоносовской оде на прибытие Елизаветы из Москвы в Санкт-Петербург, 1742 г.: «Рукою вышняго венчанну»).

Таким образом, первые строки строфы отсылали современного читателя к конкретному визуальному образу – коронационной эмблеме императрицы, следующие две следует понимать метафорически, а пятая строка вновь определенно возвращает повествование в пространство аллегии: «Тебя прияв обლობызала» (ср. опять же насмешки чрезвычайно чуткого к этой важнейшей особенности ломоносовской поэтики Сумарокова в «Оде вздорной Ъ»: «И не целуют тишины»).

В целом же первые три строфы ломоносовской оды представляют программу сложной, но вполне характерной панегирической инвенции. На переднем плане здесь протягивают друг к другу руки фигуры Елизаветы, на которую рука из облаков возлагает корону, и аллегии Мира (Тишины) с рогом изобилия в руках и, возможно, поставившая ногу на грудь оружия (еще одна традиционная деталь иконологии аллегорической фигуры Рах, намеком на которую можно счесть строку «Войне поставила конец»). Над ними – сияющее солнце с лицом человеческим (см. строфу вторую: «Великое светило миру» и пр.); на заднем плане, с одной стороны, колосающиеся поля, с другой – корабли на море. При этом (что для нас особенно важно) синтаксис ломоносовской оды позволяет свободно переходить от референтного понимания тематического слова «тишина» как указания на аллегорическую фигуру одического экфрасиса – к сигнификативному, т.е. толковать его как понятие, политический концепт. А повествование оборачивается для читателя то описанием панегирической конклюдии, где аллегория Тишины сыплет свое «богатство» из корнукопии, а рука из облаков возлагает на Елизавету венец, то политическим рассуждением о благодушном мире.

Строго говоря, в оде 1747 г. «тишина» является и понятием (политической доктриной «мира и благоденствия»), и аллегорией (предстоящей сознанию читателя женской фигурой с рогом изобилия), и этимологемой, т.е. изъяснением внутренней формы имени Елисавета (Ломоносов разделял представление о древнееврейском корне имени «Элисабеф», т.е. «бог покаяющегося», см. об этом в комментариях к академическому изданию [Ломоносов. С. 938]). Наличие этимологического тождества (Елисавета = Тишина) обнаруживает неслучайность, неконвенциональность отношений между образом императрицы и аллегорией тишины, благодаря чему эта аллегория выступает здесь фактически в качестве эмблемы императрицы и ее царствования. «Тишина» находится внутри этого треугольника – и постоянное колебание между референтным (аллегорическим), сигнификативным (риторическим) и этимологическим (эмблематическим) значением оказывается внутренней пружиной поэтического образа и предстает нам в качестве одного из ключевых приемов ломоносовской одической иллюзии.

## 8. ТРИ ЭПОХИ РУССКОГО БАРОККО. ГИПОТИПОЗА, РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ И ЭКФРАСИС

### 8.1. Ломоносов и Штелин. «Разгромленные гиганты»

Подробное исследование аллегорико-эмблематической топики панегирической поэзии Ломоносова, ее характера и источников, отношения этой топики к актуальной практике панегирических торжеств – все это не входит в границы нашей работы и представляет собой самостоятельную и многотрудную задачу. Для нас лишь важно было здесь указать, что поэзия Ломоносова не может быть понята вне этого отношения, вне контекста барочной панегирической визуальности. Концептуальная аллегорико-эмблематическая «действительность» панегирического пространства – посредующий код для понимания «реальности» ломоносовской оды, которая предстает нам одновременно и описанием (экфрасисом) некоего воображаемого панегирического действия, и его изъяснением на языке понятий и идеологем (ср. характеристику Гуковского: «<поэзия Ломоносова> носит характер великолепной игры абстракциями, так как сочетание слов-представлений и слов-понятий сообщают ей совершенную немыслимость» [*Гуковский. 1927. С. 17*]). В нашем понимании, поэзия Ломоносова отнюдь не знает ни «отвлеченных умственных операций» (о которых писал А.А. Морозов, см. 7.2), ни «игры абстракциями», однако слова здесь ведут себя примерно так же, как «вещи» в петровском барокко, оборачиваясь к «зрителю» то своим прямым (языковым) значением, то аллегорико-эмблематическим, т.е. терминологическим значением языка панегирических инвенций.

Вне всякого сомнения, аналогии характерного для Ломоносова обращения с аллегорическим и эмблематическим репертуаром могут быть обнаружены в европейской одической традиции, но столь же очевидно, что в своей поэтической практике он прежде всего и непосредственно ориентируется на актуальный русский панегирический репертуар, занят его переработкой – так сказать, превращением в материал поэзии. В известном смысле ломоносовские опыты одического экфрасиса могут быть рассмотрены в контексте своеобразного соперничества со штелинскими иллюминационными проектами и их стихотворным представлением. Это соперничество проявляется в собственных иллюминационных проектах Ломоносова, однако если в них он остается в рамках технических условий и обыкновений двора, то ломоносовские оды как бы представляют те идеальные инвенции и ожившие аллегорические картины, в которых вполне выражается напряженный концептизм его монархических эмоций и панегирической поэтики.

В свою очередь динамизм ломоносовской оды, ее «глагольность» также могут быть в известном смысле соотнесены с тем новым направлением, которое придает искусству фейерверков Штелин в 1740-1750-е гг. Неудовлетворенный техническим несовершенством и однообразной тривиальностью инвенций в аннинское царствование, он писал в своих записках: «Только в блестящее правление <...> не любившей ничего посредственного Елизаветы появились <...> новые необычные театральные представления с подвижными фигурами и превращениями целых сцен или явлений». Введение подвижных фигур, впервые опробованных в инвенции на мир со Швецией 1743 г., Штелин выставляет в качестве своей особой заслуги (ср. в тех же записках: «Штелину пришли на ум фигуры, движущиеся в огне посредством машинной тяги, как явления в операх») [*Штелин. 1990. С. 249, 255 и сл.*]. Аллегорико-эмблематическая «реальность» панегирических проектов приходит в движение равно в штелинских фейерверках и ломоносовских описаниях; во всяком случае «громы» и «перуны», поминаемые в оде, отнюдь не были для современного ее читателя поэтической абстракцией, но соотносились со вполне конкретными визуальными впечатлениями.

Как известно, в «Одах вздорных» Сумароков высмеял, в частности, ломоносовскую поэтическую титаномахию из оды на рождение Иоанна Антоновича 1741 г. и оды на день восшествия Елизаветы 1746 г. Несомненно, в разработке этой темы Ломоносов отталкивался от литературной традиции, а приступ к ней в оде 1741 г. содержит ясные отсылки к первоисточнику – первой книге «Метаморфоз» (ср. «Не Пинд ли он на Оссу ставит»; сохраняют свое значение и указания Л.В. Пумпянского на развитие этой темы у Малерба [*Пумпянский. 1935. С. 113-115*]). Однако предметная натуралистичность, буквальная наглядность, которую придает Ломоносов одическому топосу («Он ревом бездну возмущает, / Лесисты с мест бугры хватает / И в твердь сквозь облака разит») и которая подвергается осмеянию Сумароковым, заставляет задуматься о специфичности ломоносовской поэтической «оптики». Весьма характерно, на наш взгляд, что, добиваясь все большего совершенства своих движущихся машин, Штелин совместно с фейерверкерами Сарти и Мартыновым после длительной подготовки сумели поставить масштабное «аллегорическое представление разгромленных Юпитером гигантов» в фейерверке на новый 1758 г. ([*Штелин. 1990. I. С. 259*]; фейерверк назывался «Минерва, поражающая гигантов», см. [*Фейерверки. С. 28. № 21*]; ср. также упоминание Штелина об образцовой картине И.Г. Вебера «Штурм неба гигантами», созданной им около 1750 г. в Петербурге [*Штелин. 1990. I. С. 61*]). Во всяком случае, этот контекстуальный ряд – визуальный репертуар современной придворной культуры – представляется не менее актуальным для понимания спе-



цифики ломоносовской изобразительности, нежели совокупность литературных источников.

Положение оды в системе жанров панегирической культуры начинает меняться с середины 1730-х гг., когда опыты Юнкера и Штелина произвели, видимо, впечатление на Анну Иоанновну и ода становится регулярным элементом придворного торжества. Однако его центральным событием все же остается фейерверк; иллюминационные стихи, описания и оды выступают в качестве комментария и распространения центральных тем, заданных визуальными композициями и инвенциями иллюминационного театра. Историческая связь оды с фейерверком в России очевидна и не подлежит сомнению.

Ломоносовская придворная ода 40-х гг. также функционально позиционирована как одна из техник представления и изъяснения аллегорико-эмблематического текста панегирического торжества и в значительной степени ориентируется на язык его визуальных образов, но в результате придает ему ту степень смысловой насыщенности и концептуальной изощренности, которая значительно превосходит технические и языковые возможности собственно изобразительных жанров. Предлагая своеобразный экфрасис идеального панегирического действия, Ломоносов возвращает поэтическому слову самостоятельную, неподчиненную роль в панегирической культуре. И в этом смысле его соперничество со Штелиным предстает нам не только как идеологическое и социальное (что подробно обсуждалось биографами и историками литературы), но и как, может быть, гораздо более принципиальное для истории русской культуры состязание «слова» с техниками придворной визуальной репрезентации, прежде всего – иллюминацией и фейерверком.

## 8.2. «Мысленный взор»: от Симеона Полоцкого до Ломоносова

Одический восторг, один из ключевых концептов ломоносовской оды, особенно часто становился предметом пристального анализа исследователей. Отнюдь не вдаваясь здесь в обсуждение этой слишком важной и многосторонней темы, укажем лишь, что формулы, с помощью которых Ломоносов описывает свой способ «поэтического зрения» в состоянии одического восторга, варьируют хорошо известные барочной традиции клише «мысленного взора» и «(раз)умных / духовных очей» (ср. «Видение мой дух возводит» – ода на прибытие из Голстинии Петра Федоровича 1742 г.; «Стремится мысленный мой взор», «Я духом зрю минувше время», «Представив в мысленных очах» – ода на день восшествия 1746 г.; «Я вижу умными очами» – ода на день восшествия 1752 г.; «Позволь мне духа взор

простерть» – на тезоименитство 1759 г.). Употребляемые деятелями русского барокко от Симеона Полоцкого до Стефана Яворского, Феофана Прокоповича и царя Петра Первого, эти клише неизменно указывают на ту амбивалентность эмблематического образа, которая определяет его как отнесенного одновременно к миру «видимого», сущего – и к сфере мыслимого. Видение «разумными очами» позволяет обнаруживать в образах «вещей» (*res picta*) скрытые в них значения (*rerum significationes*), в то время как «мысленный взор» позволяет представлять значения и идеи как бы видимыми, увидеть то, что может быть лишь помыслено. В первом случае речь идет о том способе видения, который характерен для видовой гравюры, во втором – о мысленном зрении, образцы которого представляет нам конклюзия (см. разд. 5).

В прозаическом панегирике Елизавете 1749 г. Ломоносов дает развнутый и весьма характерный пример «мысленной» живописи:

«Для того описал бы я ныне вам младого Михаила, для стенания и слез прадедов наших приемлющего с венцем Царским тяжкое бремя поверженныя России <...>; представил бы я Петра именем Великаго <...> единою рукою мечь и Скипетр обращающаго, к художествам простирающаго другую <...>; начертал бы я в умах ваших Героиню, прекрасную Августейшую Екатерину <...>, венчаему потом его рукою и пресеченныя смертию предприятя дела многотрудившагося Российскаго Геркулеса на рамена свои приемлющую. <...> Чудное и прекрасное видение в уме моем изображается» [*Ломоносов. VIII. С. 240-241*].

Речь идет о картине, которая «изображается» в уме автора и которую он намерен «начертать в умах» своих слушателей посредством предложенной здесь словесной программы конклюзии. Только в рамках этой поэтики «мысленной» живописи и специфического навыка постоянного переключения от «риторического разума» к аллегорико-эмблематической репрезентации можно понять, как Ломоносов собирается «начертать» Екатерину I, венчаемую рукой Российского Геркулеса и приемлющую на рамена «пресеченныя смертию предприятые дела» его. Эта принципиальная двойственность, смешение того, что может быть увидено, и того, что может быть лишь помыслено (или представлено риторически), характеризует барочное пространство «мысленного взора».

В эмблематической поэзии Симеона Полоцкого образы «вещей» при помощи слов вызываются в уме читателя и затем подвергаются духовному толкованию (гипотипоза). В петровском эмблематическом барокко слово оказывается на периферии, уступая пространство культуры поэтике репрезентации, т.е. ситуации, когда одна «вещь» объясняется представлением другой «вещи». Экфрастическая установка панегирической оды Ломоносова опирается на этот опыт, на аллегорико-эмблематический язык. Одна-

ко возвращение слова на пространства этой культуры неожиданно открывает принципиально новые возможности игры на границе «видимого» и «мыслимого» и превращения одного в другое – той игры, которая, в нашем представлении, неизменно составляла нерв всей поэтики русского барокко и одну из главных пружин ее эволюции. *Тишина* как политическая доктрина благодатного мира и *Тишина* как аллегорическая фигура воображаемой и описываемой поэтом панегирической конклюдии не пребывают для Ломоносова в разных повествовательных планах, но, напротив, принципиально не различаются в рамках дискурса его оды, являются одной и той же «тишиной» – словом, как бы вобравшим в себя смысловую энергию барочной панегирической визуальности. Это и позволяет Ломоносову «рисовать» в умах своих читателей, представлять им своеобразную живопись смыслов, значений и политических концепций.

### 8.3. К типологии русского барокко

Существование такого феномена, как «русское барокко», на сегодняшний день уже не может вызывать серьезных возражений. Им привычно пользуются историки архитектуры и искусства для характеристики широкого круга памятников, явлений и тенденций на протяжении от последних десятилетий XVII-го и вплоть до 40-50-х гг. XVIII в. Столь же бесспорна принадлежность к культуре барокко таких литературных явлений, как силлабическая московская поэзия конца XVII в. или школьная драматургия первой трети XVIII в. Наконец, понимание панегирической практики этой эпохи как внутренне целостного феномена, опирающегося на общий аллегорико-эмблематический тезаурус, заимствованный в европейской барочной традиции, позволяет не просто видеть в русской гравюре, декоре или проповеди «черты барочности», но говорить о целостной и разработанной в совокупности своих разножанровых проявлений поэтике русского панегирического барокко, составляющего в то же время едва ли не центральное и наиболее динамичное явление в культуре первой половины XVIII в.

Кажется, многие обычные недоразумения и споры могли бы быть сняты, если сразу оговориться, что речь идет о национальном варианте барокко, обнаруживающем вполне определенную связь с европейскими образцами и на типологическом, и на генетическом уровне, и в то же время обладающем рядом специфических черт и признаков. Уже отмечалось, что русское барокко складывается на пересечении влияний различных ареалов европейского: опосредованных восточно-европейской, польской и киево-могилянкой культурой традиций католического барокко (и в этой пер-

спективе обычно рассматривается как одна из рефлексий славянского барокко), с одной стороны; высокого придворного европейского барокко. с другой; и наконец – протестантского, буржуазного «северного» барокко (см. о различении этих «типов», например, [Hauser. S. 467-510]). Кроме того, русское барокко, вне всякого сомнения, *позднее*, что также способствует определенной сглаженности тех черт, которые преимущественно репрезентируют образцовую «барочность» в общепринятом представлении. Было бы, впрочем, и странно ожидать от русского барокко повторения тех форм и идей, которые господствовали в Европе столетием раньше – на рубеже XVI-XVII вв.

Вместе с тем определенная рационалистичность и регламентированность русского варианта стиля не отменяет его основных качеств, самого барочного субстрата. Так, за призывами Феофана Прокоповича к «простоте», как мы видели, скрывается не только полемика с клерикальной барочной традицией XVII в., но и противопоставленная ей новая форма напряженного эмблематического концептизма, а утилитаризм и естественнонаучные интересы Петра соседствует с глубокой и пафосной приверженностью кунсткамерной эстетике. Позиция Феофана в отношении традиций киево-могилянского и польского барокко и требования умеренности и ясности, соседствующие с вполне барочным пониманием «остроумия», могут быть скорее интерпретированы в европейском контексте полемики так называемого *barocco moderato* с «темным» барокко (*barocco esagerato*) [Кибальник. С. 199-203], [Голенищев-Кутузов. С. 147-153], а также в контексте той трансформации, которой романское католическое барокко подвергается в протестантских странах.

Рационалистичность теоретических установок Феофана Прокоповича позволяет некоторым исследователям характеризовать его как представителя «раннепросветительского барокко» (см. [Ляхман. С. 160-161]; о проблеме рационализма барокко см. также [Морозов. 1968]). Однако эту рационалистичность и умеренность совершенно неверно было бы понимать как ослабленность стиля. Ведь если рассматривать петровский монархический текст в контексте европейской панегирической культуры, то совокупный «результат» петровского барокко – миф царя-преобразователя, изменившего «природу» своих подданных и сотворившего новую нацию, сочинившего из своей страны «метаморфозис» и построившего «Северный Парадиз», нельзя не признать масштабным и выдающимся феноменом позднего европейского барокко, стоящим в одном ряду с такими его величественными образами-мифами, как «король-солнце» (Людовик XIV) или «король-солдат» (Карл XII). (Ср. рассуждение о связи фигуры монарха и состоятельности национального варианта барокко в общеевропейском контексте: «Действительно, это было время, когда успех или неудача на-

ции в создании подлинно высокого барокко, выглядит почти полностью зависящим от способности правителя представить подходящий образ. Сделать это значило передать художникам право распространить его и создать для него подходящие декорации» [*Skrine. P. 100*]). Рационализм и практицизм царя-преобразователя, как это не раз отмечалось, внутренне парадоксален и содержит в себе значительное число тех, пользуясь термином Карло Гинзбурга, улик, которые позволяют увидеть за ним существенно иную культурную платформу.

В целом история и эволюция русского барокко может быть определенно обозначена указанием на несколько значительных стилистических явлений, определяющих в большой мере художественный облик своего времени. Это литературная культура русской силлабики конца XVII века, характеризующая эпоху московского барокко; петровское эмблематическое барокко, в рамках которого сложился язык государственного панегирика и создан был петровский монархический миф, сыгравший принципиальную роль в истории всей русской культуры; и наконец, придворная панегирическая культура аннинского и елизаветинского времени, в рамках которой создается петербургская архитектура зрелого барокко, а также формируется канон русской панегирической (торжественной) оды, представляющей нам здесь еще не в качестве чисто литературного явления и элемента литературной системы, но скорее – литературного жанра панегирической культуры.

Эти три стилистических пласта не только составляют основной каталог русского барокко, но и обнаруживают определенное единство и преемственность эстетической проблематики. Эмблематическая традиция европейского барокко приходит в Россию через духовную поэзию Симеона Полоцкого и московских поэтов-силлабиков, в следующую эпоху утверждается как язык высокой придворной культуры и панегирического искусства, язык визуальной репрезентации смыслов, и, наконец, в третьей своей фазе становится основным материалом при создании оригинального канона панегирической оды. На протяжении всего этого периода вопрос об отношении визуального образа и значения, видимого и мыслимого, риторики и репрезентации остается, как мы пытались показать, своеобразной пружиной развития русского барокко и его жанровых форм. Парадоксальность отношений мира видимого и мира мыслимого и разнообразие эффектов при переводе одного в другое и составляют эстетический потенциал эмблемы как одного из центральных феноменов барочной культуры.

## 8.4. Барокко и классицизм

Нашей задачей было указать на тот процесс, который предшествует становлению литературной системы нового времени в 1740-1760-е гг., характеризует важнейшие тенденции художественной и культурной жизни на протяжении первой половины века и может быть рассмотрен с точки зрения своей внутренней логики, т.е. как процесс освоения и адаптации европейского аллегорико-эмблематического языка. Этот язык, с одной стороны, раскрывал мир вещей как мир значений, а с другой, предлагал пласт принципиально новой образности для представления абстрактных идей и понятий. Система образов античности, препарированная европейским барокко, приходит в Россию не сама по себе, но в рамках совершенно определенной эстетической системы и художественной идеологии. Идеологии, стержнем которой была идея принципиальной переводимости любого текста и знака, универсальности подобия и сознательного макаронизма.

Дух сенсации и макаронизма есть дух барокко, и это позволяет несколько иначе понять культурную экстремальность «переходной эпохи», ее экзальтированное стремление к «чужому», иноязычному и необыкновенному, эту готовность менять конфессии, писать по-русски латинскими буквами и вешать картину с обнаженной Венерой напротив иконы. Поиски в области «фигуративности» (непосредственного отражения значения в форме), поиски сходства в несходном (*concordia discors*) и рефлексия по поводу границ и природы сходства, стремление к языковой гетерогенности, к соположению того, что принадлежит разным мысленным сферам и разным языкам, стремление к разгадыванию одного посредством другого, вера в эпистемологическую универсальность сравнения – все эти характеристические особенности барочного мышления, устремленные к утверждению безусловности смысла на фоне осознанной культурой релятивности знака, и стали, как представляется, механизмом активной ассимиляции принципиально нового словаря образов и связанных с ними смыслов, уходящих корнями в античность (ср. мысль академика Лихачева о роли «переходного периода» и русского барокко как функционального аналога европейского Возрождения [Лихачев. С. 211-214], а также обсуждение этих проблем в несколько ином ключе [Живов, Успенский]). Противоречивый и конфликтный процесс такой ассимиляции и есть, видимо, основное содержание эпохи русского барокко в перспективе общей истории русской культуры XVIII в.; причем, главная роль в этом процессе принадлежит отнюдь не литературе, но скорее – различным жанрам визуальной репрезентации. В то же время в рамках барокко античность отнюдь не осознается в качестве целостной эстетической системы, но лишь в качестве одного из ряда

образных фондов, элементы которых легко монтируются друг с другом и взаимозаменяемы. Тогда как классицистский эстетический идеал формируется как преодоление этого неиерархического многоязычия. Вопрос о допустимости смешения античных и библейских образов, который начинает дебатироваться в конце 1740-х гг. (см. об этом [Гринберг, Успенский. С. 75-80], с одной стороны, и борьба Сумарокова с «аллегорическим разумом» ломоносовской оды, с другой, видимо, и обозначают процесс формирования в России новой, собственно литературной доктрины, известной нам под именем классицизма.

Ломоносова вряд ли можно изъять из истории становления русского классицизма, но еще менее – из истории русской панегирической культуры, в рамках которой проповеди Стефана Яворского и Феофана Прокоповича, эмблематический театр петровских торжеств, ранняя поэзия Тредиаковского и «Петрида» Кантемира, инвенции Штелина и становление панегирической оды 1730-40-х гг. выглядят явлениями одного эволюционного ряда. Утверждение самостоятельной литературной системы классицизма в 1750-60-е гг. происходит на фоне выработанных литературных форм панегирического барокко, тесно связанных с его внелитературной художественной средой, что и предопределяет вполне специфическое понимание значения поэтического слова и словесного образа. Являясь лишь одной из техник, подчиненной общим принципам поэтики панегирической культуры, они здесь, помимо прямого и метафорического значения, способны выступать и, так сказать, в терминологическом смысле, т.е. как обозначения соответствующих им визуальных образов аллегорико-эмблематического языка, как термины панегирической инвенции. Речь идет не о риторической фигуре – аллегории, которую Ломоносов относит к «тропам предложения» и характеризует в §190-192 «Краткого руководства к красноречию», но об эмблематических значениях слов и речений – связанных с ними устойчивых визуальных представлениях, которые могут актуализироваться наряду с языковыми и метафорическими значениями. В уже цитированном разборе ломоносовской оды 1747 г. Сумароков пишет: «Можно сказать льется кровь как вода; человек свиреп как лев; но нельзя сказать наш дух как пловец, наша злоба как лев, наше смирение как агнец и прочее» [Сумароков. 1782. С. 91], – т.е. достаточно точно указывает на тот способ связи абстрактного понятия и его устойчивого опредмеченного представления, который обнаруживает эмблематический субстрат поэзии Ломоносова. Классицистская эстетика не отвергает аллегорию, отнюдь не отвергает ее и Сумароков. В критике на ломоносовскую оду он пишет, что солнце не может смотреть на тишину, потому что «тишина ни какова существа не имеет, и здесь ни в каком образе не представляется, как на прим. в Епических Поемах добродетели и протчее тому подобное» [Сумароков. 1782. С. 88].

Иными словами, Сумароков признает аллегорию в качестве жанровообусловленного приема, персонажа эпической поэмы, однако решительно выступает против того колебания между аллегорическим (референтным) и метафорическим (сигнификативным) значением, на котором построено развитие ломоносовского одического повествования.

Становление классицистского понимания поэтического слова происходит в острой полемике с этой традицией и противопоставляет ей идею собственно литературной, жанровой обусловленности значения. Грубо говоря, поэзия решительно перестает изъясняться языком гравюр и фейерверков, становится собственно литературой, а не частью того визуально-риторического целого, каковым предстает нам панегирическая культура. Этот важнейший этап формирования поэтического слова в значительной степени остается вне поля нашего зрения при литературоцентристском, жанровом подходе к проблеме русского классицизма. История его становления в России представляется нам существенно неполной вне этого контекста, вне взгляда на нее со стороны русского барокко, а понимание и описание литературного процесса «переходной эпохи» и «рождения» новой русской литературы во второй четверти XVIII в. — существенно искаженным.



## ИЛЛЮСТРАЦИИ



Рис. 1. Gotto Predestinatio



Рис. 2. Ротное знамя



Рис. 3. Гравюра Зубова



Рис. 4. Постамент ботика



Рис. 5. Конклюдия



Рис. 6. А. Шхонебек. Осада Азова



Рис. 7. Вход в арсенал



Рис. 8. Панорама Зубова



Рис. 9. Панорама Зубова (план)

## ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

- Алексеева. 1977* – Алексеева М.А. Жанр конклюдии в русском искусстве конца XVII – начала XVIII века // Русское искусство барокко: Материалы и исследования. М., 1977.
- Алексеева. 1990* – Алексеева М. Гравюра петровского времени. Л., 1990.
- Алексеева. 1998* – Алексеева М.А. Адриан Шхонебек. Художник в контексте барочной культуры // Русское искусство эпохи барокко. Нов. материалы и иссл. Сб. статей. СПб., 1998.
- Н.Алексеева. 1996* – Алексеева Н.Ю. "Разсуждение об оде вообще" В.К.Тредиаковского // XVIII век. Сб.20. СПб., 1996.
- Н.Алексеева. 2000* – Алексеева Н.Ю. Становление русской торжественной оды (1650-1740). Автореферат диссертации на соискание уч. степени канд. филол. наук. СПб., 2000.
- Н.Алексеева. 2002* – Алексеева Н.Ю. Петербургский немецкий поэт Г.В. Фр. Юнкер // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002.
- Амелин – Амелин Г.* "Се Моисей твой, о России!" (О семиотике имени в "Слове на погребение Петра Великого" Феофана Прокоповича) // В честь 70-летия профессора Ю.М. Логмана. Тарту, 1992.
- Бассевич – Граф Геннинг-Фридрих Бассевич.* Записки, служащие к пояснению некоторых событий из времени царствования Петра Великого // Юность державы. Ф.-В.Берхгольц. Г.-Ф. Бассевич. М., 2000.
- Берков. 1936* – Берков П.Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750-1765. М.-Л., 1936.
- Берков. 1968* – Берков П.Н. Русские новолатинские и греческие поэты XVII-XX вв. // *Annuaire de Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves.* Bruxelles, 1968. Т. XVIII.de.
- Берков. 1971* – Берков П.Н. Одно из первых применений эзоповского языка в России (латинская "Ода Петру II" Феофана Прокоповича (1727 г.) // Проблемы теории и истории литературы: Сб. ст., посвященных памяти профессора А.Н. Соколова. М., 1971.
- Берхгольц. I* – Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца. 1721-1725 // Неистовый реформатор. И.-Г.Фоккеродт. Ф.-В.Берхгольц. М., 2000.
- Берхгольц. II* – Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца. 1721-1725 // Юность державы. Ф.-В.Берхгольц. Г.-Ф. Бассевич. М., 2000.
- Беспярых – Беспярых Ю.Н.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. Л.: Наука, 1991.
- Богданов. 1982* – Богданов А.П. Политическая гравюра в России в период регентства Софьи Алексеевны // Источниковедение отечественной истории. 1981. М., 1982.
- Богданов. 1983* – Памятники общественно-политической мысли в России конца XVII века. Литературные панегирики. 1-2. Подг. текста, предисл. и комм. А.П. Богданова. М., 1983.
- Богословский – Богословский М.М.* Петр I. Материалы для биографии. Т. I-V. М., 1940-1948.



- Борзин* – Борзин Б.Ф. Росписи петровского времени. Л., 1986.
- Васильев* – Васильев В.Н. Старинные фейерверки в России. Л., 1960.
- Ведомости* – Ведомости времени Петра Великого. Вып. 1-2. М., 1903-1906.
- Вебер* – Записки Вебера о Петре Великом и его преобразованиях // Русский архив. 1872. Вып. 6-7, 9.
- Веселаго* – Веселаго А.А. Сведения о ботике Дедушке русского флота за 200 лет с 1688 по 1888 год. СПб., 1888.
- Виппер* – Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко. М., 1978.
- Врата триумфальные* – Врата триумфальные в царствующем граде Москве... СПб., 1722.
- Гавриил. 1784* – Гавриил Бужинский. Полное собрание поучительных слов, сказанных в высочайшем присутствии Петра Великого... Иждивением Н. Новикова и К°. М., 1784.
- Гавриил. 1901* – Проповеди Гавриила Бужинского. Историко-литературный материал из эпохи преобразований. Издал по рукоп. ... Евгений Петухов. Юрьев, 1901.
- Георгиевский* – Георгиевский Г.П. Две драмы петровского времени // Известия ОРЯС. 1905. Т. 10. Кн. 1.
- Гистория* – Гистория Свейской войны (Поденная записка Петра Великого). Сост. Т.С. Майкова. Вып. 1-2. М., 2004.
- Голенищев-Кутузов* – Голенищев-Кутузов И.Н. Барокко и его теоретики // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1968.
- Грабарь* Грабарь Игорь. История русского искусства. История архитектуры. Т. II-III. М.: Издание И. Кнебель, б.г.
- Гребенюк. 1976* – Гребенюк В.П. Публичные зрелища петровского времени и их связь с театром // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII – начало XVIII в.). М., 1976.
- Гринберг, Успенский* – Гринберг М.С., Успенский Б.А. Третьяковский и Сумароков в 1740-х – начале 1750-х гг. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 29). РГГУ. М., 2001.
- Гуковский. 1927* – Гуковский Г.А. Русская поэзия XVIII века. Л.: Academia, 1927.
- Гуковский. 1939* – Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. М., 1939.
- Державина* – Державина О. К вопросу о русском литературном барокко // Československa rusistika. 1968. XIII. N 1.
- Ермакова, Хромов* – Ермакова М.Е., Хромов О.Р. Русская гравюра на меди второй половины XVII – первой половины XVIII века. Описание коллекции изоизданий. М., 2004.
- Еремин. 1948* – Еремин И.П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. Т. VI. М.-Л., 1948.
- Еремин. 1953* – Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / Подг. текста, ст. и комм. И.П. Еремина. М.-Л., 1953. (Литературные памятники.)
- Жаркова* – Жаркова Н.Ю. К вопросу об античной символической в искусстве петровского барокко // Русское искусство эпохи барокко. Новые материалы и исследования. СПб., 1998.

- Желябужский* – Желябужский И.А. Дневные записки // Рождение империи. Незвестный автор. И. Корб. И. Желябужский. А. Матвеев. М., 1997.
- Живов* – Живов В.М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.
- Живов, Успенский* – Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII-XVIII вв. // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М., 1984.
- Забирова* – Забирова А.Г. Жанр канта в литературе и искусстве последней трети XVII – первой половине XVIII века (генезис, эволюция, закат). Автореферат на соискание ученой степени канд. филол. наук. Самара, 2000.
- Законодательство* – Законодательство Петра I. М., 1997.
- Згура* – Згура В.В. Проблема возникновения барокко в России // Барокко в России. Под ред. проф. А.И. Некрасова. М., 1926.
- Иоаннисян* – Иоаннисян О.М. К проблеме барокко в русской архитектуре Петербурга первой трети XVIII века (история вопроса и некоторые аспекты архитектурной формы) // Русское искусство эпохи барокко. Новые мат. и исслед. СПб., 1998.
- ИРЛ. 1941* – История русской литературы. Под общей ред. А.А. Десницкого. М.-Л., 1941-1947.
- ИРЛ. 1958* – История русской литературы. Под ред. Д.Д. Благого. Т. 1. М.-Л., 1958.
- Кантемир* – Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. Л., 1956.
- Кибальник* – Кибальник С.А. О "Риторике" Феофана Прокоповича // XVIII век. Сб. 14. Л., 1983.
- Комелова* – Комелова Г.Н. "Панорама Петербурга" – гравюра работы А.Ф. Зубова // Культура и искусство петровского времени. Публ. и исследования. Л., 1977.
- Копиевский* – Копиевский И.Ф. Слава торжеств и знамен. Амстердам, 1700.
- Кузьмина* – Кузьмина В.Д. Барокко и классицизм в русской литературе первой трети XVIII в. // Československa rusistika. 1968. XIII. N 1.
- Кушкина* – Кушкина Е.Д. Текст и изображение в конклюдии петровского времени (на примере портрета царевны Натальи Алексеевны) // XVIII век. Сб. 15. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л., 1986.
- Лави* – Донесения французского консула в Петербурге Лави и полномочного министра при русском дворе Кампредона с 1719 по 1722 г. // Сборник Русского исторического общества. Т.40. СПб., 1884.
- Лахманн* – Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб.: Академический проект, 2001.
- Лефорт* – Дипломатические документы, относящиеся к истории России в XVIII столетии // Сб. Русского исторического общества. СПб., 1868. Т. 3.
- Либуркин* – Либуркин Д.Л. Русская новолатинская поэзия: материалы к истории. XVII – первая половина XVIII века. М., 2000.
- Лихачев* – Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII вв. Л., 1973.
- Ломоносов* – Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. VIII. М.-Л., 1959.
- Лотман. 1992* – Лотман Ю.М. "Езда в остров любви" Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х томах. Т. II. Таллин, 1992.

- Лотман. 1996* – Лотман Ю.М. Очерки по истории русской культуры XVIII – начала XIX века // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начало XIX века). М., 1996.
- Макаров. 1961* – Макаров В.К. Из истории петровской гравюры (Походная гравировальная мастерская 1703-1704) // Книга. Исследования и материалы. М., 1961. Кн. 4.
- Макаров. 1973* – Макаров В.К. Русская светская гравюра первой четверти XVIII века. Аннотированный сводный каталог. Л., 1973.
- Мамаев* – Мамаев К.К. Символика знамен петровского времени // Труды Государственного Эрмитажа. XI. Русская культура и искусство. 2. Л., 1970.
- Мартынов* – Мартынов И.Ф. Три редакции "Службы благодарственной о великой победе под Полтавой" // XVIII век. Сб. 9. Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л., 1974.
- Матвеев* – Матвеев В.Ю. К истории возникновения и развития сюжета "Петр I, высекающий статую России" // Культура и искусство России XVIII века. Нов. материалы и исслед. Л., 1981.
- Материалы АН* – Материалы для истории Императорской Академии Наук. Т. I-X. СПб., 1885-1900.
- Матхаузерова* – Матхаузерова С. Две теории текста в русской литературе XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXI. Л., 1976.
- Медали и монеты* – Медали и монеты петровского времени. Л., 1974.
- Морозов. 1965* – Морозов А.А. Ломоносов и барокко // Русская литература. 1965. № 2.
- Морозов. 1968* – Морозов А.А. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. 1968. № 12.
- Морозов. 1970* – Морозов А.А. Паденье Готска Фазтона // Československa rusistika. 1970. № 6.
- Морозов. 1974* – Морозов А.А. Судьбы русского классицизма // Русская литература. 1974. № 1.
- Морозов. 1974а* – Морозов А.А. Эмблематика барокко в литературе и языке петровского времени // XVIII век. Сб. 9. Л., 1974.
- Морозов. 1987* – Морозов А.А. Барокко // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
- Нартов* – Нартов А.К. Достопамятные повествования и речи Петра Великого // Майков Л.Н. Рассказы Нартова о Петре Великом. СПб., 1891.
- Николаев* – Николаев С.И. Литературная культура петровской эпохи. СПб., 1996.
- Панегирики* – Панегирическая литература петровского времени. ... Сост. В.П. Гребенюк. М., 1979.
- Панченко. 1969* – Панченко А.М. О русском литературном быте рубежа XVII-XVIII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXIV. Л., 1969.
- Панченко. 1970* – Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII вв. Изд. подг. А.М. Панченко. Л., 1970.
- Панченко. 1973* – Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

- Панченко. 1977* – Панченко А.М. Два этапа русского барокко // ТОДРЛ. Т. XXXII. Л., 1977.
- Панченко. 1984* – Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
- Панченко. 1989* – Панченко А.М. Начало петровских реформ: идейная подоплека // XVIII век. Сб. 16. Л., 1989.
- ПБПВ* – Письма и бумаги императора Петра Великого. Т. I–XII. СПб.; М., 1887–1977.
- Погосян. 1997* – Погосян Е. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. *Dissertationes philologiae slavicae Universitatis Tartuensis*. 3. Tartu, 1997.
- Погосян. 2001* – Погосян Е. Петр I – архитектор российской истории. СПб., 2001.
- Позднеев. 1961* – Позднеев А.В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII в. // Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961.
- Позднеев. 1996* – Позднеев А.В. Рукописные песенники XVII–XVIII вв. Из истории песенной силлабической поэзии. М., 1996.
- Прим. на Вед.* – Примечания на Ведомости. СПб., 1725–1742.
- ПСЗ* – Полное собрание законов Российской империи. Т. IV. СПб., 1830.
- Пумпянский. 1935* – Пумпянский Л.В. Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век. [Сб. 1]. М.-Л., 1935.
- Пумпянский. 1937* – Пумпянский Л.В. Тредиаковский и немецкая школа разума // Западный сборник. I. М.-Л., 1937.
- Пумпянский. 1983* – Пумпянский Л.В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Сб. 14. Л., 1983.
- Ровинский* – Ровинский Д.А. Обзорение иконописания в России до конца XVII в. Описание фейерверков и иллюминаций. СПб., 1903.
- Сазонова. 1987* – Сазонова Л.И. От русского панегирика XVII в. к оде Ломоносова // М.В. Ломоносов и русская литература. М., 1987.
- Сазонова. 1991* – Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.). М., 1991.
- Символа и эмблемата* – Символа и эмблемата... Amsterdam. Anno 1705.
- Славянское барокко. 1979* – Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.
- Славянское барокко. 1982* – Барокко в славянских культурах. М., 1982.
- Стефан* – Слова Стефана Яворского, митрополита Рязанского и Муромского // Труды Киевской Духовной Академии. 1874. №№ 7, 10, 12; 1875. №№ 1, 3, 5, 9, 10.
- Сумароков. 1782* – Сумароков А.П. Полное собрание всех сочинений. М., 1782. Т. 10.
- Сумароков. 1957* – Сумароков А.П. Избранные произведения. Вступит. ст., подготовка текста и прим. П.Н. Беркова. Л., 1957.
- Тредиаковский* – Тредиаковский В.К. Разсуждение об оде вообще. СПб., 1734.
- Тынянов* – Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Тюхменева* – Тюхменева Е.А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. М., 2005.

- Уортман* Уортман Ричард С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. От Петра Великого до смерти Николая I. М., 2002.
- Успенский* – Успенский Б.А. *Historia sub specie semioticae* // Из истории русской культуры. Т. III (XVII – начало XVIII века). М., 1996.
- Фейерверки* – Фейерверки и иллюминации в графике XVIII века. Каталог выставки. Л., 1978.
- Феофан. 1760* – Феофан Прокопович. Слова и речи. Ч. I-IV. СПб., 1760.
- Феофан. 1789* – Пришествие в Новград ... Императора Петра II 1728. января 11 дня // Древняя российская вивлиофика. Изд. 2-е. М., 1789. Ч. IX.
- Феофан. 1819* – Феофан Прокопович. Краткая повесть о смерти Петра Великого, Императора Российского. СПб., 1819.
- Феофан. 1961* – Феофан Прокопович. Сочинения. Под ред. И.П. Еремина. М.-Л., 1961.
- Чижевский. 1962* – Čiževskij D. History of Russian Literature. From the eleventh century to the end of baroque. Mouton, 'S-Gravenhage, 1962.
- Чижевский. 1968* – Чижевский Дм. Барокко в русской литературе // Československá rusistika. XIII. 1968. N 1 (Otazky baroka ve slovanských literaturách). С. 10-14.
- Шафиров* – Шафиров П.П. Разсуждение какие законные причины Его Царское Величество Петр Первый ... к начатию войны против Короля Карола XII, Шведского в 1700 году имел... СПб., 1717.
- Шишкин* – Шишкин А.Б. В.К.Тредиаковский и традиции барокко в русской литературе XVIII века // Барокко в славянских культурах. М., 1982.
- Школьные пьесы* – Пьесы школьных театров Москвы. Под редакцией А.С. Демина. М., 1974.
- Штелин. 1737* – <Штелин Я.> Августейшее российския империя короны сияние в торжественный коронования день ... Анны Иоанновны ... поздравительную одою мо всеподданнейшею покорностью прославляет Академия Наук. 28 апреля 1737. СПб., 1737.
- Штелин. 1738* – <Штелин Я.> Да благополучный и благоуспешный будет новый год 1738. Ее Величеству Анне Иоанновне ... искреннейшие желания приносит Академия Наук. СПб., 1738.
- Штелин. 1742* – <Штелин Я.Я.> Описание иллюминации и фейэрверка, которые по всемилостивейшему повелению ЕИВ Елисаветы Петровны в высокаторжественный день рождения ЕКВ ... Государя Петра ... в СПб. 10 февраля 1742 года представлены были. СПб., 1742.
- Штелин. 1990* – Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Подг. К.В. Малиновским. Т. 1-2. М., 1990.
- Юль* – Юст Юль. Записки датского посланника в России при Петре Великом // Лавры Полтавы. М.: Фонд Сергея Дубова, 2001.
- Angyal* – Angyal A. Slavische Barockwelt. Leipzig, 1961.
- Daly* – Daly P.M. The Emblematic Tradition and Baroque Poetry // German Baroque Literature. The European Perspective. N.Y., 1983.
- Devises Et Emblemes* – Devises Et Emblemes Anciennes & Modernes tires des plus celebres Auteurs. Augsburg, 1697.

- Dörrie* – Dörrie H. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis die Gegenwart. Oplonden, 1974.
- Drysdall* – Claude Mignault of Dijon. Theoretical Writings on the Emblem: a Critical Edition, with apparatus and notes. By Denis Drysdall // The Glasgow University Emblem Website ([http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/Mignault\\_intro.html](http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/Mignault_intro.html)).
- Emblemata* – Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts. Hrsg. Von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1996.
- Hauser* – Hauser A. Socialgeschichte der Kunst und Literatur. Bd. I. München, 1953.
- Hippisley. 1985* – Hippisley A. The poetic style of Simeon Polotsky. Birmingham, 1985 (Birmingham Slavonic Monographs. N 16).
- Hippisley. 1994* – Hippisley A. A Jesuit Source of Simeon Polotsky's Vertograd mnogotsvetnyi // Oxford Slavonic Papers. New series. Vol. XXVII. 1994.
- Metamorphoses* – Les Metamorphoses d'Ovide, en latin et françois ... Avec nouvelles Explications Historique. Morales et Politique sur toutes les Fables ... de la traduction de Mr Pierre Du-Ryer parisien, de L'Academie françoise. A Bruxelles, Chez François Foppens, 1677.
- Miller* – Miller, Jane M. Some versions of Pygmalion // Ovid Renewed. Ed. by Ch. Martindale. Cambridge, 1988.
- Skrine* – Skrine P.N. The Baroque. Literature and culture in XVIIth Century Europe. London.,1978.
- Slavische Barockliteratur* – Slavische Barockliteratur. I-II. München. 1970-1983.

А. С. НЕМЗЕР

## КАК НАМ ДЕЛАТЬ ИСТОРИЮ ЛИТЕРАТУРЫ «ЭПОХИ ЖУКОВСКОГО»

Вопрос *Как делать (строить, писать) историю литературы?* представляется в достаточной мере риторическим, что, впрочем, лишь подчеркивает его насущность и болезненность. Когда научное сообщество (или хотя бы кто-нибудь из его значимых представителей) испытывает необходимость в некоем проекте, этот проект начинает так или иначе реализовываться. Между тем в последние несколько десятилетий (собственно говоря, в те годы, когда российские гуманитарные науки сперва боролись за право быть науками, хотя бы относительно свободными от государственно-идеологического контроля, а потом сполна использовали это право) мы не видим каких-либо впечатляющих опытов построения истории литературы.

Императив "других историй литературы", под знаком которого был сформирован спецвыпуск "Нового литературного обозрения" (2003; № 59), смотрится весьма авантажно, но лишь до тех пор, пока читатель не задается вопросом: а что следует понимать под *той* – надо полагать, единственной – историей литературы, отменить которую призвана коллективная филологическая мысль? Мудрено спорить с тем, чего нет, а между тем именно расплывчатый призрак зловещего монстра оказывается едва ли не единственным оправданием неперемногого требования множества историй – все равно каких (лишь бы "других") и не важно, способных ли в принципе обрести какое-нибудь бытие, кроме "проектного".

При всех различиях спецвыпуска "НЛО" и дискуссии, начавшейся на Одиннадцатых и продолженной на Двенадцатых Тыняновских чтениях, нельзя не заметить их глубинного родства, на мой взгляд, объективно выражающего общий дух сегодняшнего русского (по крайней мере) литературоведения. (Другое дело, что дух этот может принимать блестящие и убедительно-соблазнительные обличья, а может представлять в пародийно-шутковском наряде, вызывающем естественное отторжение.) Суть дела сводится к тому, чтобы любыми способами доказать принципиальную невозможность построения той самой истории литературы, судьбой которой озабочены (кто-то всерьез, а кто-то – за компанию) сочлены нашего учено-

го сообщества. Отсюда категорический императив "плюрализма": пусть будет много историй литературы – социологическая, психоаналитическая, религиозно-философская (далее обычно следует конструкция: *ну и еще какая-нибудь*). Мирное состязание многочисленных "концепций" (которые вообще-то говоря с неба не падают, а при извлечении из заморских интеллектуальных бестселлеров не всегда удачно сочетаются с материалом) должно возникнуть волшебным образом, а самим фактом своего существования нанести сокрушительный удар по страшному врагу, все той же – тоталитарной, лживой, школярской – истории литературы, чей образ не устает тревожить наши трепетные души. Отсюда же предложения создать карту Англии в размерах не Англии, а как минимум Австралии – необходимо учесть *все*, что было издано, написано, оставлено в черновиках, задумано или имело отличную от нуля вероятность быть задуманным. После того как будут составлены словники (авторов и текстов, как необходимых для будущего всеобъемлющего труда, так и тех, что останутся – по совершенно неведомым причинам – за его рамками; а также всего остального, что имело место на планете в подотчетный период – т.е. от сотворения мира до завершения библиотеки указателей), встанет резонный вопрос: *А нужна ли нам теперь история литературы?*

Разумеется, *уже* не нужна. Даже если предположить, входя в явное противоречие с установками приверженцев "полномасштабной карты Англии", что тотальная инвентаризация все же будет совершена (*глаза боятся – руки делают*), если допустить – еще одна очень смелая фантазия – что для вождя свода указателей сыщутся не только редакторы с издателями, но и читатели, способные одолеть (осмыслить) гипотетическое многотомье, то и тогда никакой надобности в отдельной истории литературы не будет. Тому, кто умеет с толком читать указатели (именные, предметные, географические и проч.) и ознакомился с той суммой текстов, что проработана при составлении этих указателей, любые авторские рассуждения лишь помешают (ладно, мягче скажем: покажутся факультативными, возможно, и забавными, но не слишком меняющими общую величественную картину). Ну а тем, кто не способен извлечь смысл из претворенной в книгу супер-картотеки, тем, кто до сих пор не удосужился ознакомиться с суммой всех тех богатств, которые выработало человечество, предлагать какую-то (пусть самую лучшую) историю литературы просто опасно. Ни к чему, кроме верхоглядства, слепой веры в авторитет и ослабления установки на самостоятельный поиск частных истин (фактов), это привести, по определению, не может.

Предположим (скрепя сердце и скрипя зубами), что какие-никакие учебники, пособия, популярные курсы все-таки нужны (хотя вообще-то, лучше бы и без них обойтись), но ведь всякому понятно, во-первых, что



они не смогут хоть как-то приблизиться к подлинной истории литературы, а во-вторых, что не царское это дело несмысленнейшей наставлять. Кто напряжется – выплывет, читая все (в том числе "другие" истории, но, в первую очередь, указатели; ну и тексты тоже), кто потонет – туда ему и дорога. История литературы – достойные историков литературы, а вовсе не общедоступные детективы или дидактические материалы.

Доводя до гротеска тезисы, постоянно звучащие в печатных и устных выступлениях многих весьма авторитетных коллег, я вовсе не хочу их дискредитировать. Во-первых, резоны глубоко почитаемых мною исследователей, чьи заслуги перед наукой выше любых оценок, сомнению не подлежат. Действительно, всякое знание заведомо лучше незнания, а всякий "факт" должен быть найден, учтен и осмыслен. (Из того, что мы часто сталкиваемся с работами, где новый – и в перспективе очень интересный – материал трактуется грубо, вульгарно, ошибочно или не получает какого-либо внятного истолкования вообще, следует лишь та бесспорная истина, что среди филологов встречаются люди, умеющие "искать", но не умеющие "думать". Это печально, но никак не может служить доводом против установки на полный охват материала.) Действительно, знания наши недостаточны (другой вопрос, могут ли они стать достаточными когда-нибудь) и, что еще хуже, плохо систематизированы. Действительно, у науки и популяризаторской (включая сюда учебную) деятельности разные задачи.

Во-вторых, бессознательная слаженность хора сама по себе производит сильное впечатление; слишком разные ученые (и/или литераторы) склонны к тому, что время наше предполагает накопление материалов, уточнение деталей, комментирование комментариев, но никак не появление каких-либо капитальных концептуальных опусов. Построение истории национальной литературы – пример частный. Ровно те же установки – с одной стороны, императив плюрализма, с другой – императив полного знания – обнаруживаются в дискуссиях о построении писательской биографии или принципах комментирования. Уверен, что рискни некто предложить филологическому сообществу обсудить старомодную тему – *Как нам анализировать и интерпретировать классическое произведение?* – зазвучат те же самые речи. Напомню, что в списке наших "недостач" значатся не только история русской литературы, но и сколько-нибудь внятные, стоящие на уровне общего развития литературоведения, биографии подавляющего большинства писателей-классиков (исключения можно счесть на пальцах; заметим, что свято место пусто не бывает – в нынешней "ЖЗЛ" портретируют не только царей, палачей и футболистов, а аналога памятным сериям издательства "Книга" не видно), и монографические исследования об отдельных сочинениях или "художественных мирах". (Ну

да, хорошо с "Евгением Онегиным", "Ревизором" и "Войной и миром" – есть написанные в прошлом веке книги Ю.М. Лотмана, Ю.В. Манна и С.Г. Бочарова. А про "Обломова", кроме статьи Дружинина, что прочесть?)

В-третьих, заостренность полемических тезисов (будь то "плюрализм", установка на "тотальное знание" или отторжение мифической *той* истории литературы) не только исторически объяснима, но и глубоко отрафлексирована самими коллегами. Мои (или чьи-нибудь еще) контраргументы ими обдуманы еще до того, как я их произнес вслух. Оппоненты зря трудятся, доводя идею до абсурда, – эта работа уже проведена с надлежащим блеском. Да, "карта Англии в размерах Австралии" – это гротескная утопия, но именно потому всем ясно, что проектирующие ее создание исследователи не мечтательные фантазеры, а стойки, катящие в гору Сизифов камень. Идеал недостижим, но потому особенно прекрасен. Полного совершенства не будет, но в частностях его отсветы все-таки проступят. Лучше выглядеть смешным из-за гипертрофии ответственности и такта (кто же, кроме легковесных дурачков, посмеет тут смеяться?), чем действительно *быть смешным*, принимаясь сочинять истории, до которых был охоч Митрофанушка Простаков.

Для того, чтобы взяться за историю литературы (биографию писателя, монографию о классическом романе), надо обладать такой запредельной мерой безответственности, что и в кошмарном сне не привидится любому достойному сочлену филологической корпорации. Кому привидится – тот уже не достойный. (Редкие исключения известны.) Необходимо принять несколько положений, способных вызвать у коллег гамму весьма неприятных реакций: от открытого негодования ("Прочь, буйна чернь, непросвещенна!") до иронично-сниходительного презрения.

Во-первых, должно признать, что *история* чего бы то ни было (в нашем случае – литературы) – это особый жанр, обращенный не к узкой корпорации патентованных профессионалов, а к смешанной аудитории. Сюда входят: студенты; исследователи, работающие в "смежных" областях; литературоведы, специализирующиеся на других эпохах (можно сколько угодно сокрушаться по этому поводу, но размежевание даже "девятнадцативечников" и "двадцативечников" в нашей сфере куда ошутимее, чем, скажем у музыковедов или искусствоведов), наконец – страшно вымолвить – те читатели, что по каким-то причинам хотят знать нечто – желательно, осмысленное – о делах давно минувших дней. Профессионалам, возможно, и впрямь необходима лишь общая база данных. Что, впрочем, предполагает отказ от авторских приоритетов, кажется, пока не слишком привлекающий большинство коллег.

Во-вторых, следует признать, что *история литературы* не может не быть сопряженной с литературой наличествующей, а ее автор испытывает

давление своего (нашего) времени не в меньшей мере, чем его персонажи испытывали давление своих эпох. Ю.М. Лотман не раз говорил об абсурдности историко-литературных построений, согласно которым Пушкин и Лермонтов оказывались лишь "предшественниками" Демьяна Бедного. Очевидно, что имя некогда официозного, но затем отодвинутого в сторону хозяевами советской идеологии стихотворца было удачной метонимией, в виду имелся достаточно широкий круг советских писателей (как "древних", так и "новых"). Ясно, что замена Демьяна Бедного на Владимира Сорокина (или любого другого модного сегодня автора) сути дела не изменит. Менее ясно другое: из того, что Пушкин и Лермонтов не были *только* предшественниками (чьими бы то ни было), вовсе не следует, что история словесности ведет в никуда, а историк начала XXI века находится в идеальной пустоте. Досадно, когда историко-литературный процесс трактуется как последовательное восхождение к единственно правильному (и, конечно же, "диалектически" сочетающему достижения всех времен и народов) "творческому методу" (он же "стиль", "художественная система", "этап в развитии литературы" и проч.), вне зависимости от того, называется ли он (она, оно) социалистическим реализмом или постмодернизмом. (Адепты этих "систем" трогательно похожи, в частности упорным желанием противопоставить якобы достигнутый "синтез" всей предшествующей культуре и объявить о достигнутом "конце истории".) Не менее досадно, когда тот же процесс трактуется как неуклонная деградация, результатом которой оказывается все тот же конец истории (литературы, искусства), непременно выпадающий на сегодняшний день. (Сколько лет он уже длится – вопрос отдельный.) Но нет никакой необходимости видеть в пункте, где находится наблюдатель, непременно вершину или бездну, никто не доказал (и доказать не может), что мы обретаемся в раю или в аду, а не в продолжающейся истории. А коли так, то, отнюдь не возводя свою эпоху в "перл создания" (равно не опуская ее ниже плитуса), мы не только не можем, но и не должны отказываться от того, что называется системой ценностей. Да, исторически обусловленной. Разве постоянно декларируемый отказ от самой идеи ценностной системы (на деле всегда ведущий к утверждению других – иногда новых, а чаще вполне себе старых – ценностей) не детерминирован исторически? Разве наши "гиперисторизм" и "плюрализм" не обусловлены временем и не подлежат оценке грядущих поколений?

Всякая попытка противопоставления словесности первой и второй половин XIX века может быть легко опровергнута. Преобладание поэзии над прозой в начале века не слишком явно (и уж точно слабее, чем в веке XVIII), а прекращается оно уже в начале 1830-х годов. Моноцентризм (литературная система строится сперва вокруг Карамзина, потом – вокруг

Пушкина, потом – вокруг Гоголя), сменившийся во второй половине века полицентризмом (доминирование Льва Толстого, во-первых, возникает после ухода всех его старших современников, то есть относится скорее к эпохе "модерна", во-вторых же, существенно не столько для литературы, сколько для культуры в целом), можно убедительно истолковать как позднейший миф. С еще большим основанием это будет говорить о характеристике "карамзинско-пушкинско-гоголевской" эпохи как "золотого века". Но мифы на пустом месте не возникают, и если мы интуитивно чувствуем, что в 1791 году (когда Карамзин приступил к изданию "Московского журнала") "что-то началось", а в 1852-м (когда со смертью Гоголя прекратилось десятилетнее ожидание второго тома "Мертвых душ") "что-то кончилось", то, хочется верить, выделение этих дат не только характеризует наше сегодняшнее сознание (от которого, впрочем, отрекаться странно), но и как-то свидетельствует об историческом процессе.

История не может обойтись без периодизации – в нашем случае спорные (а как же иначе!) хронологические границы уже названы: 1791 – 1852. История предполагает, что выделяемые эпохи (какими бы внутренними противоречиями они ни характеризовались, как бы конфликтно ни было взаимодействие разнородных сил, к каким бы неожиданным результатам ни приводили некоторые тенденции, кажущиеся "случайными" и "маргинальными" современникам, но часто очень важные для позднейших истолкователей) обладают какими-то смысловыми доминантами, наличие которых и позволяет нам интуитивно эти эпохи различать. В нашем случае речь пойдет об утверждении *самодостаточности русской поэзии*. Здесь в равной мере важно и то, что высокий (священный) статус обретает поэзия как таковая (то противопоставляемая прозе, то ее "поглощающая"), и то, что высокий статус мыслится уже наличествующим достоянием поэзии (литературы) национальной (включая словесность минувшего времени). Тезис *У нас нет литературы* (звучавший, как известно, не однажды и в каждом конкретном случае обладавший специфическими смысловыми обертонами) всегда свидетельствует о том, что в момент его очередного провозглашения есть и "мы" (национальная общность), и "литература" (только "не та"), – начинавшие строить русскую литературу почти на голом месте (оговорки необходимы, но не в этом контексте) Кантемир, Третьяковский, Ломоносов были уверены, что литература уже есть, "вдруг" появилась (или, по крайней мере, стремились себя и потенциальную публику в том убедить).

Очевидно, что поэзия обрела высокий статус не в одночасье и не смогла закрепить его "на все времена". Другое дело, что позднейшее "отрицание" поэзии (восходящее к обсуждаемой эпохе, когда Рылеев и выдвинул всем памятную формулу) было типичным "богоборчеством", то

есть "реакцией", невозможной без "акции". Отрицание "поэзии вообще" в русской традиции подразумевает "отрицание Пушкина" и "пушкинской эпохи". Аналогично вторичная апологетизация поэзии обычно сопряжена с "пушкинианством". В случаях, когда "отрицание поэзии" предполагает прямо или косвенно утверждение поэзии "новой" и "высшей", тоже не редки апелляции к Пушкину.

Нельзя не заметить, что "антипоэтические" (= "антипушкинские") бунты второй половины XIX века воспроизводят не только типовые для биографии Пушкина ситуации, когда современники укоряют поэта в "пустоте" (блестящей, с чем будут согласны и позднейшие "пушкиноборцы") и требуют от него "содержания", но и печальную картину 1824 года, когда объектом всестороннего энергичного порицания (проще говоря – травли) оказался Жуковский. Кстати, именно тогда противники "эстетизма" накрепко связали его с "сервилизмом". И в 1824 году, и позднее – например, в эскападах Писарева – это делалось оскорбительно грубо, было в личном плане чудовищно несправедливо, но по-своему точно фиксировало некоторые важные особенности позиций (стратегий) как Жуковского, так и Пушкина. Различия как политических, так и эстетических воззрений Жуковского и Пушкина известны. И хотя, на мой взгляд, они всегда сильно преувеличивались (кроме понятных идеологических причин здесь свою роль сыграло вполне реальное психологическое несходство писателей, слишком легко проецируемое в творческую область), но даже признав их непреложным фактом, нельзя пройти мимо той общности, что невольно зафиксировали оппоненты Жуковского и Пушкина (а в какой-то мере и их официальные апологеты позапрошлого века, и новейшие подражатели этих апологетов).

Ниже я попытаюсь показать, что решение главной задачи эпохи – утверждения самодостаточности национальной поэзии – было совершено именно Жуковским и что тот период истории литературы, которому и посвящен этот этюд, должен рассматриваться, в первую очередь, как "эпоха Жуковского". Параллельно придется обратиться к другому вопросу: почему и современники, включая ближайших друзей поэта (может быть, за исключением Пушкина), и исследователи (в том числе – бесспорно выдающиеся) не видели в Жуковском центральной фигуры обсуждаемого периода, который символично завершается его смертью? Или, повторяя заостренно полемическое название доклада А.Л. Зорина (Банные чтения, 26 июня 1997 г.): *Почему никто не любил Василия Андреевича Жуковского*. (См. [Зорин 1998], [Зорин 2001: 269-295]; ср. также корректирующую формулировку – "почему никто не понимал Жуковского?" в интересном и перспективном опыте интерпретации одного из самых "непонятных" сочинений Жуковского [Виницкий: 119]).

При таком подходе внутри рассматриваемой литературной эпохи выделяются три периода, примерно (но только примерно!) совпадающие с теми, что молодой Белинский назвал "Карамзинским", "Пушкинским" и "Смирдинским" [Белинский: 121]. Первый приходится на 1790-1800-е годы. В начале его Жуковского на литературной сцене просто нет, но и после имевшего успех "Сельского кладбища", и уже создав безусловные шедевры он, во-первых, не стремится занять первенствующую позицию на Парнасе (более того – временами сомневается в необходимости принять писательскую миссию), а во-вторых, и не воспринимается современниками-сочувственниками как потенциальный лидер. Значимые новации Жуковского (ниже будет сказано о роли ранних элегий и баллад) либо воспринимаются как "допустимые отклонения" от магистральной линии развития, что задана Карамзиным (таков взгляд литературных союзников, "карамзинистов"), либо попросту игнорируются (неприязнь "архаистов" к Жуковскому вспыхивает позднее, когда он на короткий срок все же решается занять вакансию "первого поэта").

Второй период – собственно то, что привычно именуется нашим "золотым веком", – начинается в 1812-13 годах триумфами "Певца во стане русских воинов" и "Светланы". Жуковский начинает восприниматься "карамзинистами" как "главный поэт", а его оказавшаяся победительной стратегия (сакрализация собственно поэзии, а не личности поэта или особого поэтического языка и соответствующих ему жанров) отзывается в поэтическом самоопределении как сверстников (Батюшков, Денис Давыдов, Козлов усваивают уроки Жуковского по-разному, но именно его пример стимулирует их творческие поиски, что не отменяет возможности полемики – случай Батюшкова – но в едином смысловом поле), так и, что особенно важно, современников младших (лицейсты Дельвиг, Кюхельбекер, Пушкин, составившие "союз поэтов", в поле которого оказываются Баратынский и Языков). Ни резкие выстулления против Жуковского в 1815-24 годах, ни его уклонение от роли первого поэта (символический акт благословения автора "Руслана и Людмилы"), ни сдержанный (в лучшем случае) прием ряда его ключевых сочинений ("Овсяный кисель", "Орлеанская дева", "Шильонский узник", проигрывающий на фоне пушкинского "байронизма"), ни его временный отход от поэтического творчества (демонстративная публикация "прощального" стихотворения "Я музу юную, бывало..." в трехтомнике 1824 года), по сути, картины не меняют. Роль "первого поэта" отходит к Пушкину (при этом Жуковскому необходимо вновь и вновь напоминать младшему собрату о его теперешней миссии – письма-наставления Жуковского Пушкину 1824-26 годов прямо связаны с его временным уходом из поэзии), но сама поэзия остается "священной" ("свободной", "бесцельной").

Ситуация меняется на рубеже 1820-30-х годов, когда с поэзией начинает успешно конкурировать проза. В 1831 году Жуковский возвращается в литературу, дабы наряду с Пушкиным решать вопрос о сохранении поэзии в антипоэтическую эпоху. Вопреки типовым представлениям внешнее доминирование прозы в 1830-х (да и 1840-х) годах еще не означает ее настоящей победы. Поэзия сохраняет высокий престиж, проза воспринимается на ее фоне (как более "привлекательный" или "полезный", но подчиненный вид словесности), наиболее авторитетные прозаики (Марлинский и Гоголь при всем их несходстве) ориентируют свои тексты на поэтическую традицию (то же касается достаточно многочисленных авторов "романтических" повестей и романов). Процесс "прозаизации" поэзии (обращения "романтиков последнего призыва", вроде Бернета или юных Тургенева и Майкова, к стиховой новеллистике, что будет существовать, пусть и на обочине литературы, во второй половине века) свидетельствует не столько о разрушении традиции, сколько о ее власти. Будущее доминирование прозы (и ее сакрализация) обусловлено двумя типами рефлексии над поэзией, реализовавшимися в творчестве Пушкина и Жуковского, с одной стороны, и Баратынского и Лермонтова – с другой. Поздний Баратынский развивает идею обреченности поэзии (в современной духовной ситуации), а Лермонтов (особенно в "Не верь себе" и "Журналисте, читателе и писателе") признает ее объективную "ненужность" и "опасность", но происходит это в присутствии Жуковского, в эпосе которого "прозаизация" (сюжетность и учительность здесь идут об руку с метрическими и стилевыми экспериментами) становится способом утверждения новой поэтичности. Разумеется, действует поздний Жуковский иначе, чем зрелый Пушкин, но поиски его идут сходным курсом. К сожалению, "закатные" сочинения Жуковского, о необходимости изучения которых Ю.М. Лотман писал еще в статье «Истоки "толстовского направления" в русской литературе 1830-х годов» [Лотман 1998: 254], до сих пор в большинстве своем остаются "непрочитанными". (Отметим важные исключения: [Янушкевич: 235-264]; [Киселева].)

Здесь не место обсуждать вопрос о взаимосвязи "прозаической" (вторая половина XIX века) и "поэтической" эпох развития русской литературы. Подчеркнем лишь, что отгалкивание (часто в формах пародии, как на конкретные тексты, так и на господствующие стили и ключевые "типажи") всегда подразумевало и мифологизацию "золотого века". В этой связи характерно, что многочисленные новаторские решения Жуковского в области собственно стиховой (прежде всего – в расширении метрического репертуара) были переведены из сферы рискованного эксперимента в сферу нормы Лермонтовым (главным "могильщиком" "поэтической эпохи" и предвестником подлинной победы прозы) и окончательно закрепились в русской поэзии "пародистом" Некрасовым, впервые воплотившим смутные

мечты Лермонтова о "другой" (соединяющей "поэта" и "толпу") поэзии (ср. [Гаспаров 1984]).

Для того чтобы оценить историческую роль Жуковского, необходимо хотя бы бегло обратиться к тому пониманию поэзии, что было присуще его наиболее влиятельным старшим современникам, то есть Державину и Карамзину. Хотя традиционно при разговоре об отношении Державина к поэзии цитируется финал послания "Храповицкому" (1797) – *За слова - меня пусть гложет, / За дела – сатирик чтит* [Державин: 291] – с непременным добавлением пушкинской полемической реплики, известной по статье Гоголя ("Державин не совсем прав: слова поэта суть уже его дела" [Гоголь: 229]), реальное положение дел к ним, конечно, не сводится. Державин высоко ставил свою поэтическую деятельность не только в подражаниях Горацию ("Памятник", 1796; "Лебедь", 1804), закономерно закрывающих первую и вторую части его "Сочинений", но и раньше, например, в финале оды "На смерть графини Румянцевой" (1787), где без какой-либо внешне мотивированной связи с основным сюжетом (утешением-наставлением княгине Е. Р. Дашковой) "вдруг" постулируется собственное бессмертие: *Врагов моих червь кости сгложет: / А я Пиит, – и не умру* [Державин: 132]. Вполне ясно он осознавал и собственное новаторство, противопоставляя свой слог ломоносовскому в "объяснении" оды "На рождение в Севере порфирородного отрока" [Державин: 656] или называя свои заслуги в "Памятнике": *...первый я дерзнул в забавном Руском слоге / О добродетелей Фелицы возгласить, / В сердечной простоте беседовать о Боге, / И истину Царям с улыбкой говорить* [Державин: 224]. Однако важна Державину не поэзия как таковая (ср. в "Фелице": *Пророком Ты того не числишь, / Кто только рифмы может плесть* [Державин: 77]), но поэзия, посвященная истинно важному предмету. Всего отчетливее эта мысль проводится в "Моем истукане" (1794; опубликовано – 1798), где поэт размышляет о своих правах на славу. Государственное служение Державина ("с пленных снял железы", "отер сиротски, вдовьи слезы" и проч.) не достойно остаться в памяти потомства в отличие от его поэзии, славной именно своим "объектом": *Но есть ли дел и не имею, / За что б кумир мне посвятить: / В достоинство вменить я смею, / Что знал достоинства я чтить; / Что мог изобразить Фелицу, / Небесну благодсть во плоти; / Что пел я Россов ту царицу, / Какой другой нам не найти / Ни днесь, ни впредь в пространстве мира: / Хвались моя, хвались тем, лира!* [Державин: 198]. Ср. также в "Видении Мурзы": *Как солнце, как луну, поставлю / Твой образ будущим векам; превознесу Тебя, прославлю; / Тобой бессмертен буду сам* [Державин: 90]. Язвительный И.И. Дмитриев рассказывал племяннику, что финальное двустишие сочинено им; если история и выдуманна (с Дмитриева



бы случилось), то очень удачно: дядюшка правильно угадал, что хотел сказать Державин (в чем он видел свою заслугу), а человек следующего поколения, мемуарист-племянник, расценил "дядюшкины" строки как истинно державинские: "Действительно, нельзя было лучше придумать окончания, тем больше, что оно совершенно в роде Державина: гордо и благородно!" [Дмитриев: 165].

Разумеется, Державин писал не только о Боге, Фелице и великих государственных мужах, но даже отступая в анакреонтику, он помнит о ценностной шкале. Само обращение к "легкой поэзии" в павловское царствование несет оттенок оппозиционности, прямо обнаруживающийся в стихотворении "К лире", отклике на опалу Суворова. Истинная поэзия (*Гром от лиры раздавался, / И со струн огонь летел*) стимулирована подвигами Румянцева и Суворова; смерть первого и опала второго лишают поэзия смысла (герои уже получили высшую славу – *Мир без нас не забудет / Их бессмертные дела*), а финальный вывод – *Перестанем петь Героев, / А начнем мы петь любовь* [Державин: 420-421] – должен проецироваться на весь "анакреонтический" корпус. Поздняя "анакреонтическая" и "горацианская" поэзия должна читаться не только на фоне сегодняшних "важных" сочинений (тех, что невозможно писать по политическим причинам, и тех, что все же пишутся; вспомним о страстном увлечении позднего Державина драматургией: трагедия – в отсутствие эпической поэмы – жанр наиболее престижный), но и на фоне давних од с правильно выбранным предметом. Прославляющая приватное бытие "Жизнь Званская" не только не обходится без обращений к сегодняшним подвигам, но и завершается мотивом посмертной славы поэта, обусловленной опять-таки его обращениями к истинному величию: *Здесь Бога жил певец – Фелицы* [Державин: 390]. Кажется весьма правдоподобным, что финал, призванный показать, что есть истинный поэт, продиктован полемической задачей – Державин противопоставляет себя (певца Бога и Фелицы) герою элегии Жуковского "Вечер" и стоящему за ним автору (о споре с Жуковским в "Жизни Званской" см. [Фрайман 2004]).

Если для Державина величие поэта (не только собственное, но и Ломоносова, Хераскова, Петрова) обусловлено величием восплаваемого предмета (и лишь в какой-то мере своеобразием слога, на чем делали акцент первые интерпретаторы его поэтического наследия – от Вяземского до Белинского, старательно "романтизовавшие" Державина, делавшие акцент на его творческой свободе от любых правил), то для Карамзина сам вопрос о "поэтическом величии" по меньшей мере проблематичен. Разумеется, Карамзин почитал Державина и сумел точно оценить потенциал молодого Жуковского, но поэзию как таковую он с определенного момента держал в сильном подозрении. Даже печатая в

"Московском журнале" 1792 года "Поэзию" (единственное стихотворение Карамзина, в котором поэзия наделяется безусловно сакральным статусом), автор сопровождает текст пометой "(сочинена в 1788 г.)", возможно, не только из тактических соображений (умолчание о русской поэзии было формой ее дискредитации), как полагал Ю.М. Лотман, давший блестящий анализ этих стихов [Карамзин: 58. 24-25, 376]\*, но и для того, чтобы указать читателю на нынешние сомнения в юношеском "штюрмерском" энтузиазме четырехлетней давности. Со временем эти сомнения только усиливались.

От стихов Карамзин, по тонкому замечанию Вяземского, "требовал, чтобы все сказано было в обреш и с буквальной точностью" [Вяземский: 220]; ср. глубокие соображения Ю.М. Лотмана о последовательном стремлении Карамзина к "прозаизации" стиха [Карамзин: 27-32]. "Поэтизация" же карамзинской прозы (Лотманом тоже упомянутая) имела отнюдь не тривиальный характер, постоянно корректируясь авторской иронией, колебаниями между установками на "достоверность" и "вымысел", семантической многоплановостью, что зачастую игнорировались типовыми читателями и многочисленными эпигонами. "Прозаизированная" поэзия Карамзина (в какой-то мере обгонявшая время, а в какой-то – не сумевшая одолеть собственную противоречивость) и его (а не многочисленных подражателей!) "поэтизированная" проза призваны были решать одну и ту же задачу – облагораживание общества через совершенствование языка. Слог становился главной проблемой, что при всех очевидных (и не раз обсужденных) плюсах существенно понижало статус поэзии. И не только "дурной". Вся словесность оказывалась "безделками" (карамзинский сборник "Мои безделки" появился в том же 1794 году, что и ода Державина "Мой истукан", где это речение используется в прямо противоположном смысле), которые не должно принимать всерьез. Поэзия для Карамзина не цель,

---

\* Пользуясь случаем, укажем на опisku ученого. Анализируя "историко-литературную иерархию" стихотворения, Ю.М. Лотман приводит список поэтов, названных Карамзиным, в котором предпоследним упомянут Гораций, а далее указывает на "отсутствие в этом списке Вергилия". Между тем в списке отсутствует как раз Гораций (что совершенно логично, ибо "прозаическому" адепту "золотой середины" нет места в череде "сакральных" песнетворцев, открываемой Моисеем и Давидом), а Вергилию посвящены весьма пафосные строки: *Как Сириус блестит светлее прочих звезд, / Так Августов поэт, так пастырь Мантуанский / Сиял в тебе, о Рим! среди твоих певцов. / Он пел, и всякий мнил, что слышит глас Олира: / Он пел, и всякий мнил, что сельский Теокрит / Еще не умирал или воскрес в сем барде.* То, что мы имеем дело с опiskой (пропущенной редактором), доказывает примечание именно о Вергилии. авторе "Энеиды". "Георгик" и "Буколик" [Карамзин: 24. 60. 377].

но средство, потребное для решения самых разных вопросов – от политических до интимных.

Этой линии он придерживается на протяжении всего творчества. Зачин "Ильи Муромца" (1794) отнюдь не тождествен внешне схожему с ним (возможно, послужившему образцом) зачину "Душеньки" Богдановича. Важны здесь не столько "русизм" и "легкость", сколько ироническое отрицание мифологии как таковой. "Богатырская сказка" – это забава, уводящая от реальности, но вовсе не предполагающая ее отмены или трансформации: *Ах! не все нам горькой истиной / мучить томные сердца свои! / ах! не все нам реки слезные / лить о бедствиях существенных! / На минуту позабудемся / в чародействе красных вымыслов.* Характерно и то, что действие поэзии "минутно" (вероятно, поэтому "Илье Муромцу" и суждено было остаться незаконченным), и то, что вдохновляющая поэта "богиня света белого" (более чем успешно действующая и в обыденном мире) сравнивается с Протеем: *Ты, которая в подсолнечной / всюду видима и слышима; / ты, которая, как бог Протей, / всякий образ на себя берешь, / всяким голосом умеешь петь, / удивляешь, забавляешь нас, - / все вещаешь, кроме истины <...> **Ложь, Неправда** (выделено Карамзиным. – А.Н.), призрак истины! / будь теперь моей богиней... [Карамзин: 149, 151].* Формула "моя богиня" скорее всего восходит к "Meine Gottin" Гете (1780), однако Карамзин, как видим, вовсе не склонен числить "богиню" Фантазию сестрой Надежды, т.е. придавать ей высокий статус спасительницы людей. (Когда в 1809 году Жуковский вольно переведет "Мою богиню", он пафос Гете сохранит в неприкосновенности.) Не менее важно, что "протеизм" здесь никак не знак эстетического (и духовного) совершенства (как мы привыкли мыслить после Пушкина и его интерпретаторов), но иронически поданная традиционная эмблема мирской лжи. Разумеется, Карамзин, ведя речь о "лживости" поэзии, не стремится к ее полной дискредитации. Обращаясь "К бедному поэту" (1797), он ободряет пасынка Фортуны и рекомендует ему (как прежде читателям "Ильи Муромца") забываться в вымыслах: *Мой друг! Существенность бедна: / Играй в душе своей мечтами, / Иначе будет жизнь скучна.* Ложь – по-прежнему мыслится основой жизни, истина покрыта "непроницаемым туманом". Поэзия в таком контексте оказывается еще одной формой лжи (и самообмана) – конечно, не спасительной, но допустимой и извинительной, а торжество поэта – мнимостью (пусть и радующей "бедных певцов"): *Кто может вымышлять приятно / Стихами, прозой, – в добрый час! / Лишь только б было вероятно. / Что есть поэт? искусный лжец: / Ему и слава и венец! [Карамзин: 195].* Особые права (проклятые свойства) поэта – права Протея: *Ты хочешь, чтоб поэт всегда одно лишь мыслит, / Всегда одно лишь пел: безумный человек! / Скажи, кто образы Протеевы исчислил? / Таков питомец муз и был и*

будет век ("Протей, или Несогласия стихотворца", 1798). Противоречия – в природе поэзии, но оттого поэзия не преодолевает своей ограниченности и "функциональности": *Противоречий сих в порок не должно ставить / Любимцам нежных муз; их дело выражать / Оттенки разных чувств, не мысли соглашать; / Их дело не решить, но трогать и забавить*. Сколь ни рзняться внешне установки Державина (озабоченного "высотой" объекта) и Карамзина (сосредоточенного на "приятности" слога), по сути, оба поэта не желают признать поэзию самоценной. Карамзинское "забавить" не случайно перекликается со всем памятным определением, которое Державин дал своему слогу, а венчающая стихотворение о Протее закурсивленная формула "*Поэзия – цветник чувствительных сердец*" [Карамзин: 242, 250, 251] (напомним, что отношение Карамзина к "чувствительности" было, мягко говоря, сложным) кажется лишь более изысканной огласовкой державинского уподобления той же поэзии "вкусному лимонаду".

Памятуя о неизбежной грубости обобщений (конечно, у Карамзина на каждый тезис можно найти антитезис), рискну все же сказать: на рубеже XVIII-XIX столетий у нас, быть может, и была великая поэзия, но не было идеи "величия поэзии" (по крайней мере – отечественной), что не исключало признания (ритуального или искреннего) величия тех или иных поэтов, как умерших, так и здравствующих. Аналогично у нас были новаторские эксперименты (прежде всего, тех же Державина и Карамзина), сыгравшие в дальнейшем весьма важную роль, но мыслились они либо как индивидуальные "причуды", либо как опыты освоения уроков западной словесности. Собственно поэзия оказывалась зажатой меж установкой на "величие предмета" (вызывавшей ассоциации с архаической высокопарностью) и установкой на "цивилизованность" (отзывавшейся культом "мелочей"), а потому и оказывалась в сильном подозрении. Прежде всего у крупных поэтов, не желающих (и/или не умеющих) отвлекаться от этих установок. Здесь в равной мере интересны такие несхожие феномены, как эклектизм Дмитриева (и в изрядной мере всех типовых "карамзинистов"), замыкание Крылова в сфере одного традиционного (ставшего "авторским") жанра и трагические колебания Батюшкова меж ненаписанными великими поэмами и составившими его славу "безделками"- "опытами". Будущее утверждение прав поэтической индивидуальности (чей авторский почерк перестает восприниматься как случайная причуда) и признание на практике примерной равноценности разных жанров и стилей было невозможно без "сакрализации" собственно поэзии. Идея такой сакрализации стояла в повестке дня, но обрела плоть, как ни странно, не в результате зримой революции, а словно бы незаметно. Более того, решительно преобразовавший русскую словесность автор (Жуковский) целенаправленно – не столько теоретическими высказываниями, сколько жизнетворческой стратегией –

убеждал литературское сообщество и публику, что дело было сделано его предшественником-учителем (Карамзиным), а литераторы и общество приписали лавры реформатора его ученику (Пушкину).

В писанном по-французски "Конспекте по истории русской литературы" (конец 1826 – начало 1827 гг.) Жуковский характеризует свое творчество и место в отечественной словесности следующим образом:

"Я думаю, что он привнес кое-что в поэтический язык, выражая в своих стихотворениях некоторые понятия и чувства, которые были новыми. Его стихотворения являются верным изображением его личности, они вызвали интерес потому, что они были некоторым образом отзвуком его жизни и чувств, которые ее заполняли. Оказывая предпочтение поэзии немецкой, которая до него была менее известна его соотечественникам, он старался приобщить ее своими подражаниями к поэзии русской..."

Он, следовательно, ввел новое, он обогатил всю совокупность понятий и поэтических выражений, но не произвел значительного переворота" [Жуковский 1985: 324].

Скромность в суждениях о себе не предполагает самоуничижения – за "оговорочными" формулировками, указывающими на "частичность" и ситуативную обусловленность поэтических достижений автора, следует сильный тезис об обогащении "всей совокупности понятий и поэтических выражений" (в оригинале – "la somme des idées et des expressions poétiques" [Жуковский 1948: 301]). Однако признав собственное значение, поэт делает характерный риторический ход: выясняется, что "обогащение" не тождественно "перевороту" ("révolution"), каковой, согласно конспекту (и другим публичным и приватным высказываниям Жуковского), был совершен Карамзиным.

Эта модель была принята историками русской словесности (и, так сказать, "коллективным бессознательным" русского общества) задолго до того, как Л.Б. Модзалевский обнаружил конспект. Начиная, по крайней мере, с "пушкинских" статей Белинского (на деле – раньше) и до наших дней схема остается неизменной – поэтический дар Жуковского признается практически всеми (не касаемся здесь конъюнктурно-идеологических обертонов), но роль его в истории словесности трактуется как "промежуточная": поэт предстает либо "продолжателем" Карамзина, представителем "эпохи чувствительности" (всего последовательнее в монографии А.Н. Веселовского; ср. резкий полемический пассаж в "Мелодике русского лирического стиха" Б.М. Эйхенбаума: «Русская историко-литературная наука, пренебрегавшая конкретными проблемами стиля, давно похоронила Жуковского под могильным камнем "сентиментализма", в одной ограде с Карамзиным») [Эйхенбаум: 349]), либо "великим предшественником" Пушки-

на. В отличие от Карамзина, Пушкина и Гоголя Жуковский остается без своего "периода".

Оспаривать миф, восходящий к самому Жуковскому (причем не только "теоретиком литературной истории", но, как попробуем показать, и практику поэзии), – занятие бессмысленное. (Да Жуковский и не нуждается в чьей-либо защите.) Резонно было бы установить некоторые причины формирования этого мифа (не вполне сводимые к психологическим особенностям Жуковского) и проверить, насколько он был беспорен для хотя бы некоторых современников поэта. М.Л. Гаспаров остроумно заметил: "Жуковский раздражал Тынянова тем, что был новатором, не будучи архаистом, а провинциал Тынянов ценил архаизм" [Гаспаров 2000: 9]. Оставляя в стороне вопрос о более, как кажется, сложном отношении Тынянова к Жуковскому (некоторые аспекты этого сюжета затронуты в другой работе – [Немзер 1990]), равно как и очень важную тему "архаистических" экспериментов Жуковского, рискну утверждать: будучи новатором, Жуковский совершенно не хотел им быть и, тем более, слыть. Пройдя за свои литературные полвека огромный путь и существенно эволюционировав, он заставил многих читателей воспринимать свое творчество как единое и словно бы неизменное.

Отсюда значимость обращений зрелого поэта к прежде "отработанным" сюжетам: "Ленора" (1831), "Бородинская годовщина" (1839) и гекзаметрическое "Сельское кладбище" (1839) не только корректируют "Людмилу" (1808). "Певца во стане русских воинов" (1812) и "Сельское кладбище" (1802), но и напоминают о них. То же касается и такого сложного идеологического текста, как "Боже, Царя храни", где в преобразованном за счет сокращений виде присутствует "Молитва русского народа" [Киселева]. Отсюда же общеизвестная диалектика "своего" и "чужого", подвигавшая современников (и прежде всего друзей поэта) на укоризны Жуковскому за его приверженность переводам, но позволившая самому поэту шутиливо (но и серьезно!) рекомендовать своему немецкому корреспонденту лучшие сочинения германских авторов как "переводы из Жуковского". Ср. в этой связи пронизательное, несмотря на очевидную экзальтацию, суждение Гоголя в статье "В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность":

"...сами немцы, выучившиеся по-русски, признаются, что перед ними оригиналы кажутся копиями, а переводы его кажутся истинными оригиналами <...> Переводчик теряет собственную личность, но Жуковский показал ее больше всех наших поэтов. Пробежав оглавление стихотворений его, видишь: одно взято из Шиллера, другое из Уланда, третье у Вальтер Скотта, четвертое у Байрона, и все – вернейший сколок, все слово в слово. личность каждого поэта удержана, негде было и высунуться самому переводчику; но когда прочтешь несколько стихотворе-

ний вдруг и спросишь: чьи стихотворения читал? – не предстанет перед глаза твои ни Шиллер, ни Уланд, ни Вальтер Скотт, но – поэт, от них всех отдельный <...> Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность – но она так и видится всем. Нет русского, который бы ни составил себе из самих же произведений Жуковского верного портрета самой души его" [Гоголь: 376-377].

При этом очевидно, что Жуковский не стремится к конструированию "литературной личности" так, как это присуще некоторым его современникам, ориентирующимся на определенные амплуа (Денис Давыдов, молодой Языков, в определенной мере – Дельвиг и Баратынский), ряд "интимных" стихотворений он не отдает в печать, а биографические подтексты иных лирических опусов закрыты для большей части читающей публики (исключая близких друзей). Мы воспринимаем, если вновь вспомнить контекст, именно "отзвуки" чувств и жизни; Гоголь не случайно писал не просто о портрете, но о "портрете души".

Отказ от зримого "я" при организующем едва ли не всякий текст мощном присутствии "я" скрытого характерен для Жуковского с первых значимых шагов на литературном поприще. "Сельское кладбище" создавалось в ходе дружеского состязания (вероятно, временами близящегося к сотворчеству) с работавшим над "Элегией" Андреем Тургеневым. (О творческой истории "Сельского кладбища" и его схождения - расхождения с "Элегией" подробно говорится в новейшей работе [Фрайман: 17-35]). Тургенев стремится создать сочинение "оригинальное" (при всей зависимости от иноязычных образцов, включая Грея) и "личностное" (отголоски "соковнинского" сюжета), что прямо соотносится с его "антикарамзинизмом", гражданскими и/или "штюрмерскими" устремлениями (о литературной позиции Тургенева см [Лотман 1996]; прямо в связи с "Элегией" [Вацура: 20-47]). Жуковский, избирая путь переводчика и точно следуя за не вполне приемлемым для Тургенева Греем, уклоняется от вакансии "русского Шиллера". Его "карамзинизм" не предполагает "литературной революции" – словесность уже существует, ее надлежит не создавать, а совершенствовать.

Эта невысказанная, но примененная на практике посылка корреспондирует и со смысловыми тенденциями "Сельского кладбища" (стремление к небу не отменяет приязни к земному бытию – *И кто с сей жизнью без горя расставался? / Кто прах свой по себе забвенью предавал? / Кто в час последний свой сим миром не пленялся, / И взора томного назад не обращал* [Жуковский 1999: 55]; ср. у Тургенева: *Не вечно и тебе, не вечно здесь томиться! / Утешься; и туда твой взор да устремится, / где твой смущенный дух найдет себе покой / И позабудет все, чем он терзался прежде; / Где вера не нужна, где места нет надежде, / Где царство вечное од-*

ной любви святой [Поэты: 244]), и с особо тщательной работой автора над стихом. Как известно, ознакомившись с первым вариантом перевода, Карамзин предложил Жуковскому его усовершенствовать – совершенно иначе он обошелся с "Элегией" Тургенева. При публикации в "Вестнике Европы" она была сопровождена подстрочным полемическим (корректным по форме и очень резким по сути) примечанием издателя, указывающим как раз на недостаток оригинальности, а неудачные рифмы (о которых Карамзин говорил и в примечании) выделены курсивом (откровенно издевательским) [Вацуру: 44], [Лейбов 1998]. Карамзин точно распознал разнонаправленность устремлений молодых авторов: первоначальный текст Жуковского не вполне достигал желаемой цели и мог быть усовершенствован (что и произошло; характерно, что правка "Сельского кладбища" осуществлялась Жуковским и позднее, при переизданиях ранней элегии) – текст Тургенева соответствовал авторской задаче (вне зависимости от отношения к ней Карамзина, указавшего, впрочем, читателю, с чем он имеет дело), а потому в частных "улучшениях" не нуждался. Поэтические энтузиасты следующего поколения ценили "Элегию", несмотря на дурные рифмы и – в отличие от Карамзина – не считали ее "безделкой". Напротив, небрежность могла восприниматься (сознательно или бессознательно) как знак истинной творческой свободы, как противовес более или менее укorenившейся в русской поэзии "гладкописи". Обреченный на чтение старых журналов узник Кюхельбекер был рад встрече с "Элегией" и записал в дневнике (2 июля 1832 г.): «...еще в Лицее я любил это стихотворение и тогда даже больше "Сельского кладбища", хотя и был в то время энтузиастом Жуковского. Окончание Тургенева "Элегии" (т.е. цитированный нами выше пассаж, прямо противостоящий гармонизирующей отношения земли и неба стратегии Жуковского. – А.Н.) бесподобно» [Кюхельбекер 1979: 153].

Тургенев и Жуковский превосходно понимали свою "разнонаправленность". В не предназначенном для печати поэтическом обращении к Жуковскому Тургенев противопоставляет себя адресату, который должен стать счастливым и спокойным "любимцем судьбы": *А мне судьба велит за счастьем гоняться, / Искать его, не находить* [Поэты: 244]. Здесь прикровенная отсылка к "Элегии" (*Что счастье? Быстрый луч сквозь мрачных туч осенних / Блеснет – и только лишь несчастный в восхищеньи / К нему объятия и взоры устремит, / Уже сокрылось все, чем бедный веселился*) соседствует с реминисценцией "Сельского кладбища" (*Мой взор его искал – искал – не находил* – [Жуковский 1999: 56]). У Жуковского строка эта входит в монолог селянина, рассказывающего об исчезновении (как выясняется позднее, смерти) "певца уединенного". Благодаря повтору глагола, нетривиальной пунктуации и положению в концовке последней на-



гнетающей тревогу строфы (в следующей – разгадка: *Наутро пение мы слышим гробовое*), строка эта оказывается "ударной". Цитируя ее, Тургенев вплетает в свою тему погони за счастьем (как явствует из "Элегии" – бессмысленной) мотив скорой смерти молодого певца. (Безвременная кончина поэта задним числом наложила на стихи эти сильный отпечаток.)

Развивая этот сюжет тремя годами позже в "Вечере", Жуковский одновременно принимает и предсказанное Тургеневым амплуа счастливого поэта (*Блажен, кому дано цевницей оживлять / Часы сей жизни скоротечной! // Кто, в тихий утра час, когда туманный дым / Ложится по полям и холмы облачает, / И солнце, восходя, по роцам голубым / Спокойно блеск свой разливает, // Спешит, восторженный, оставя сельский кров, / В дубраву упредить пернатых пробужденье, / И, лиру соглася с свирелью пастухов, / Поет светила возрожденье! // Так неть есть мой удел...*), и – без какого-либо специального перехода – "тургеневскую" роль обреченного (но долго ль?.. Как узнать?.. / *Ах! скоро, может быть, с Минваню унылой / Придет сюда Альпин в час вечера мечтать / Над тихой юноши могилой* [Жуковский 1999: 77-78]). Разработанная им позднее антитеза "Теон – Эсхин" (в роли последнего, если мы выйдем в "жизненное пространство", оказывались Батюшков, по-своему повернувший этот сюжет в "Странствователе и домоседе", Кюхельбекер, Баратынский, Пушкин и даже поздний Гоголь) выростала из сознания единства друзей-антагонистов (восходящего, вероятно, к повести Карамзина "Чувствительный и холодный", однако с существенной коррекцией в трактовке второго – "статичного" – персонажа). Основная часть "Вечера" приходится на ночь: после восхода луны поэт предается скорбным раздумьям о сокрывшейся весне своих дней, утрате молодости и друзей-спутников, разочаровании, безжалостности судьбы. Но завершается элегия приходом утра (не важно, "реально" оно или грезится поэту), сквозь которое вновь проглядывает "ночь" (возможная смерть). Та же "диалектика" возникает на пике горестных рассуждений о всевозможных утратах: *Нет, нет! пусть всяк идет вослед судьбе своей, / Но в сердце любит незабвенных...* отождествляя себя с Теоном (имеется в виду не только стихотворение 1814 года), Жуковский, во-первых, оспаривает концепцию Тургенева о тождестве душевного покоя (мира с бытием) и собственно счастья (подобно своему поэтическому alter ego, Жуковский перенес немало ударов судьбы), а во-вторых – при всем внешнем морализме, в иных случаях и навязчивом – признает некоторую правоту "странствователей". Теон лучше понимает Эскина, чем Эсхин – Теона. Не случайно последними – заветными – трудами Жуковского стали поэмы о скитальцах, что досягают или должны достичь просветленного покоя, – "Одиссея" и "Странствующий жид". Осознав (не без серьезных колебаний, запечатленных особенно отчетливо в послании "К Филалету")

свою судьбу как свою, Жуковский знает, что у других людей (в частности, поэтов) – другие судьбы.

Отсюда появление у Жуковского мотивов, вроде бы худо согласующихся с его моральными воззрениями. Присмотреть неожиданности можно и в песенной лирике, и в "Певце во стане русских воинов", и в "Шильонском узнике", но всего отчетливее они обнаруживаются в "личном" жанре Жуковского – балладе. В первой же из них, "Людмиле", он не только ослабил дух и формы Бюргерова оригинала, но – почти незаметно и очень последовательно противопоставив источнику – вместо сурового воздаяния за ропот на Творца воспел силу любви, которая, как и в более поздних балладах, приводит к желанной цели – соединению разлученных "здесь". Пушкин в "Руслане и Людмиле" не просто ерничал, скрепящая возвышенный мистицизм "Двенадцати спящих дев" с эротическим демонизмом "Рыбака". Завлекающая Ратмира дева с помощью чуть сдвинутой цитаты здесь отождествляется с балладной русалкой; ср.: *Она манит, она поет / И юный хан уж под стеною* [Пушкин: IV, 49] и *Она поет, она манит – / Знать час его настал! / К нему она, он к ней бежит... / И след навек пропал* [Жуковский 1980: 122] (в этой связи см. [Немзер 1987: 199 и сл.], [Проскурин: 36-48]). Сходный ход использует Баратынский в мадригале А.А. Воейковой (то есть "Светлане"), где воспроизводится метр "Рыбака", а в финале цитируется зачин баллады. *Очарованье красоты / В тебе не страшно нам: / Не будишь нас, как солнце, ты / К мятежным суетам; / От дольней жизни, как луна, / Манишь за край земной, / И при тебе душа полна / Священной тишиной* [Баратынский: 126]. Ср.: *Бежит волна, шумит волна! / Задумчив, над рекой / Сидит рыбак; душа полна / Прохладной тишиной* [Жуковский 1980: 121]. Заметим, что именно от солнечного жара манит в воду (эротическое небытие) рыбака русалка, что "луна" после "Светланы" стала эмблемой Воейковой, а "прохладная тишина" (обернувшаяся у Баратынского "священной") послужила основанием для приметного литературного скандала (строку резко порицал в "Письме г-ну Марлинскому" Житель Галерной гавани, т.е. О.М. Сомов, что вызвало возражения Ф.В. Булгарина и А.А. Бестужева, коим в свою очередь отвечал Сомов; см. [Литературно-критические работы: 224-225, 36-37, 228-234]) и потому хорошо запомнилась публике. Compliment Баратынского Воейковой был двусмысленным (а если вдуматься – оскорбительным), поэт намекал, что за платоническими играми хозяйки модного салона (и несчастной жены литературного уголовника) таятся игры совсем иного толка. Любопытно, что примерно об эту же пору – 1824-1825 – Баратынский пишет стихи, обращенные к "чаровнице" совершенно иного склада, завершающиеся строками *Как Магдалина плачешь ты / И, как русалка ты хохочешь* [Баратынский: 126], где возникает мотив "пламени страстей", в которых "перегорела" героиня, и

упоминается "душевная пустота". Не менее любопытно, что на 1824 год приходится полемический выпад против Жуковского в послании Баратынского "Богдановичу".

Но нас, как и в случае с пародийным эпизодом в "Руслане и Людмиле", интересует здесь не конкретное содержание реплик младших поэтов, а то, что "сказалось" в них, быть может, помимо воли авторов. "Сказалось" же ощущение единства балладного мира Жуковского, где затруднительно разделить баллады о любви, которой препятствуют временные заблуждения героев (счастливо и на земле разрешающийся "Пустынник"), злые люди ("Алина и Альсим", "Эльвина и Эдвин", "Эолова арфа"), высшая воля ("Рыцарь Тогенбург") или "разноприродность" персонажей (демонические "Рыбак" и "Лесной царь"). Пушкин и Баратынский могут иронизировать над двусмысленностью баллад (и проглядывающей сквозь сюжетные тексты интимной лирики) Жуковского, но косвенно тем самым признают: именно Жуковский дал в русской поэзии права любовной страсти как таковой – будь то страсть к бедняку, преступнику, монахине или мертвецу.

Когда Грибоедов, последовательно и жестоко борющийся не только с карамзинизмом вообще, но и с собственно Жуковским («О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады "Ленора"», "Студент"), пародирует в придуманном Софией сне "суммированный" балладный текст, он попадает в ловушку. Необходимо исследовательское усилие (знание о литературной позиции Грибоедова), чтобы отождествить "бедного человека" из сна (так сказать, Армения из "Эоловой арфы") с сентиментальным разночинцем-карьеристом и подлецом Молчалиным (не случайно ставшим любителем "песенок", каковыми для Грибоедова и были "элегизированные" песни и романсы Жуковского). То, что удалось Шаховскому в "Липецких водах", где баллада пародировалась прямо и грубо, а на осмеиваемого персонажа клеился ярлык поэта, сорвалось при более тонкой работе с материалом – для типового читателя (и многих литературоведов) сон Софии оказался не ложью (и дурью), а свидетельством душевной тонкости героини, предвестием сна Татьяны (где ориентация на "Светлану" очевидна и очевидно же лишена "антижуковских" обертонов). Канонизированный Жуковским балладный лиризм (собственно и переведший этот жанр в высокий литературный регистр из сферы экспериментальных "безделок" или дурновкусного читива) оказался сильнее полемической тенденции.

По сути, "ошибка" Грибоедова повторяла "ошибку" его единомышленника Катенина, чьи баллады – при всей их самобытности и энергии (несколько, впрочем, преувеличенные в классической статье Ю.Н. Тынянова) и несомненном полемическом пафосе – представляли "отражениями", "вариациями" баллад Жуковского. Не только "Убийца" (1815) читался на фо-

не "Ивиковых журавлей" (публикация – 1814), но и "Леший" (1815) в исторической перспективе видится предвестьем "Лесного царя" (1818). (Показательно, что Катенин, как и Жуковский, не вымышляет собственных сюжетов. "Старая быль" создается в принципиально иной ситуации.) Когда Катенин опередил Жуковского с "Певцом" Гете (1814), Жуковский, надо думать, сознательно обошел этот принципиально важный для него текст и свое понимание высшей свободы поэта выразил переводом Шиллера "Графа Гапсбургского". Катенинская стратегия "русификации" баллады была продолжением тех ходов, что Жуковский предпринял уже в "Светлане".

Не только изначальная приязнь к старшему поэту, но и интеллектуальная честность заставили Кюхельбекера, решительно вставшего под "славянские" знамена, констатировать (не где-нибудь, а в программной статье, призванной низвергнуть школу Жуковского!): «Печатью народности ознаменованы какие-нибудь 80 стихов в "Светлане" и в "Послании к Воейкову" Жуковского, некоторые мелкие стихотворения Катенина, два или три места в "Руслане и Людмиле" Пушкина» [Кюхельбекер: 457]. Кюхельбекер понимал, что его новые требования к литературе суть следствия перемен, уже свершенных Жуковским. Здесь уместно вернуться к поставленному выше вопросу о "перевороте", который не произвел (или произвел?) в русской литературе Жуковский. В статьях 1824 года (и, видимо, тогда же писавшейся первой части "Ижорского") Кюхельбекер утверждал, что замена французских ориентиров германскими (а это считалось и считается делом Жуковского) не привела отечественную словесность к искомой самобытности. (Баратынский в послании "Богдановичу" был в своей критике "германизма" не менее радикален, хотя апеллировал к "улыбчивой" традиции "легкой поэзии" минувшего века.) Не так мыслил он в 1817 году (вскоре по выходе из Лицея), публикуя в "Le Conservateur impartial" статью "Coup d'oeil sur l'état actuel de la littérature russe". Бегло упомянув эксперименты Радищева и Нарежного, высоко оценив уже давние (1802) "Опыты лирической поэзии" Востокова (в том числе эквиметричные переводы Востокова из Горация и восторженные отзывы о "произведениях германской словесности, дотоле неизвестных или неуважаемых"), воздав хвалу Гнедичу, вводящему переводом "Илиады" "героические стихи древних", Кюхельбекер переходит к главному пункту:

"С другой стороны. Жуковский не только перемещает внешнюю форму нашей поэзии, но даже дает ей совершенно другие свойства. Принявши образцами свои великих гениев, в недавние времена прославивших Германию, он дал (выразимся словами одного из наших молодых поэтов) германический дух русскому языку, ближайший к нашему на-

циональному духу, как тот, свободному и независимому" [Кюхельбекер 1979: 435].

У молодого Кюхельбекера "славянское", "германское" и "античное" начала оказываются сближенными (здесь уместно напомнить не только о его собственных экспериментах еще лицейской поры, но и о творчестве ближайшего друга – Дельвига), а Жуковский предстает главным выразителем "духа" новой литературы. По сути, Кюхельбекер говорил именно о "перевороте", о литературной революции, что хорошо понял давний приятель Жуковского А.Ф. Мерзляков, резко напавший и на Жуковского (как за нарушающие все правила баллады, так и за обращение к гекзаметру в переложениях Геббеля – вполне обосновано вновь сближаются "германизм", "античность" и "славянизм!"), и на его партизана Кюхельбекера на переросшем в скандал заседании Общества любителей российской словесности. (Речь Мерзлякова была позднее переработана в "Письмо из Сибири"; см. [Литературная критика: 187-188].) Кюхельбекер был последователен. Его поэма "Кассандра" (1822-1823) прямо ориентируется на балладу Жуковского, продолжает ее сюжетно, а открывается посвящением наставнику с утверждением *Тобой впервые стал Поэтом я!* и значимой отсылкой к тому фрагменту прославленного послания Жуковского "К кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину", где речь идет о трагической судьбе Озерова: *О верь! – мне лавром будет тот терновник, / Который растерзал мое чело...* [Кюхельбекер 1967: 329]; ср.: *Пусть Дружба нежными перстами / Из лавров сей венец свила – / В них Зависть терния вплела* [Жуковский 1999: 347]. Строки того же послания Кюхельбекер в 1820 году сделал эпиграфом стихотворения "Поэты" [Кюхельбекер 1967: 128], замысленного (и воспринятого, что отозвалось в известном доносе В.Н. Каразина) как манифест "союза поэтов", то есть главных, с точки зрения авторов, фигурантов новой литературы – Дельвига, Баратынского, Пушкина и самого сочинителя. Новая словесность творится под сенью Жуковского – и здесь формальная сторона (жанровое, метрическое, стилевое новаторство Жуковского) неотделима от концептуальной: именно Жуковский показал, что значит быть поэтом, и утвердил высший (сакральный) статус поэзии.

Мы сосредоточились на опытах Кюхельбекера именно потому, что в отличие от Пушкина он никогда не был "карамзинистом", человеком "литературной партии". (Переход его в "дружину славян" был по-своему логичен, что, впрочем, не помешало Пушкину удивиться этой метаморфозе.) Пушкина же охлаждение к "карамзинизму" как "секте" вовсе не отдалило от Жуковского – в 1824 году, когда старшего поэта, мешая политические обвинения с эстетическими, в той или иной мере поносили почти все молодые литераторы (а вовсе не одни "младоархаисты", к каковым невозможно отнести ни эклектика Рылеева, ни ультракарамзиниста Александра

Бестужева, ни Баратынского), Пушкин в письмах последовательно защищает Жуковского и по-прежнему полагает себя его учеником. И это литературное убеждение, а не личная приязнь. Вяземский, связанный с Жуковским теснее, чем Пушкин, храня верность "литературной партии", разумеется, не позволял себе публичной критики Жуковского, но в эпистолярной недовольство поэзией и позицией старшего друга, сомнения в его перспективах обнаруживал не раз. Здесь-то и проходила граница между "карамзинистами" (сверстниками Жуковского, включая младшего на девять лет Вяземского) и новым поэтическим поколением, которое, даже вступая в полемику с Жуковским, говорило на его языке.

Так, Баратынскому для выражения глубоко "антижуковских" умонастроений было необходимо "перепевать" в обращенных к Дельвигу стихах "Теона и Эсхина", используя раритетный (а потому узнаваемый) размер (чередование нерифмованных строк четырех- и трехстопного амфибрахия) и "античный" антураж (*Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти / В сей жизни блаженство прямое: / Небесные боги не делятся им / С земными детьми Прометей...* [Баратынский: 77-78]). Более сложные случаи переосмысления поэтических мифологем Жуковского можно обнаружить у Баратынского в "На смерть Гете" и "Последнем поэте", где место полемики занимает "корректирующее приятие", словно бы запланированное "открытой", предполагающей альтернативы, поэтической системой учителя. Сходная тенденция просматривается и у Пушкина, особенно отчетливо в "Евгении Онегине" (в этой связи см. [Немзер 1999], [Немзер 2000]), но также и в лирике – вплоть до "Вновь я посетил..." (где метр – беззурный белый пятистопный ямб – и некоторые тематические обертоны отсылают к некогда пародированной Пушкиным "Тленности", оставленные строки о спасительной роли поэзии напоминают об эпистолярном диалоге с Жуковским в пору Михайловской ссылки, а легкая реминисценция "Сказки о рыбаке и рыбке" вкуче с поминанием Арины Родионовны вызывают ассоциации со "сказочным соревнованием" лета 1831 года) и "Когда за городом задумчив я брожу..." (вариация "Сельского кладбища").

Несколько иной, но, по сути, не столь далекий от "версий" Пушкина и Баратынского, вариант взаимодействия с поэзией (и неотделимой от нее личностью) Жуковского представлен Тютчевым, относящимся к Жуковскому как «к некоторому идеальному "другому" его лирического мира» [Лейбов 1999: 45], ср. также [Осват]. Даже поэты, чье формирование пришлось на конец 1820-х годов и более поздние времена, закономерно соотносящие свои поиски не с давно "побежденным" Жуковским, а с "победителем" Пушкиным, не могут избежать диалога с Жуковским, полемической трансформации его жанров (в первую очередь – баллады) и сюжетов, наполнения новой семантикой стиховых размеров, прочно ассоции-

рующихся со старшим поэтом: один из примеров лермонтовского переосмысления поэзии Жуковского обсуждается в статье [Немзер 1995-1996]; открытая блестящими наблюдениями Ю.Н. Тынянова тема "Некрасов и Жуковский" требует дальнейшей тщательной разработки; перспективны, без сомнения, поиски "следов" Жуковского в стихах Фета, Полонского, А.К. Толстого и других поэтов середины XIX века.

Все сказанное выше парадоксальным образом не опровергает, но подтверждает самооценку Жуковского, усвоенную в дальнейшем критикой и историко-литературной наукой. Уступив место первого поэта Пушкину, Жуковский не был склонен и в его творчестве (при искреннем восхищении многими созданиями младшего поэта) видеть "переворот" литературной системы, что была, с точки зрения Жуковского, возведена Карамзиным. Русская литература мыслилась им уже состоявшейся (об этом он и спорил с мыслящим совсем иначе Андреем Тургеневым), способной к совершенствованию и обогащению (в частности, осуществленному им самим – от этих своих достижений "скромный" Жуковский и не думал отказываться), но не нуждающейся в радикальном обновлении. В русской словесности, наставленной на путь истины Карамзиным, потенциально присутствует все, что сам Жуковский находит в литературах иноязычных (поэтому "чужое" и оказывается изначально "своим"), а другие писатели обретают так, как умеют. В том числе претворяя в "свое" то, что было прежде и иначе сказано Жуковским (или Пушкиным, или Гоголем). Это не предполагает "умаления" писателя, но выводит словесность за пределы земной истории.

Понятно, что эта прямо не сформулированная, но последовательно и властно организующая поэтический мир Жуковского мысль точно соотносится и с его верой в святость и самодостаточность истинной поэзии, и с жизненной стратегией "Теона", и со стратегией творческой (глубоко новаторская поэзия позднего Жуковского может пользоваться читательским успехом, но не вписывается в движущийся контекст эпохи, не становится "литературным фактом", а позднее, как было уже отмечено выше, плохо поддается исследовательской интерпретации – это просто "повести в стихах" или "сказки"; ср. "ускользание" от интерпретаций сказок Пушкина, отмеченную в недавней важной работе [Плюханова]), и с его воззрениями на судьбу России, в сущности уже достигшей идеала. Сравнив в "Воспоминании 30 августа 1834 года" Фальконетова всадника с Александровской колонной, Жуковский пишет:

"Не вся ли это Россия? Россия, созданная веками, бедствиями, по бедоу? Россия. прежде безобразная скала. набросанная медленным временем, мало-помалу, под громом древних междоусобий, под шумом половецких набегов, под гнетом татарского ига, в боях литовских. сплоченная самодержавием, слитая воедино и обтесанная волею Петра, и ныне

стройная, единственная в свете своею огромностью колонна? И ангел, венчающий колонну сию, не то ли знаменует, что дни боевого созидания для нас миновались, что все для могущества сделано, что завоевательный меч в ножнах и не иначе выйдет из них, как только для сохранения; что наступило время *созидания мирного*... " [Жуковский 2001: 65-66].

Более или менее нам известно, чем обернулось "время *созидания мирного*" в социально-политической истории России. Если же говорить об истории русской литературы, то картина получится более сложной. С одной стороны, на протяжении 1840-х гг. антипоэтические тенденции неуклонно нарастали как в собственно изящной словесности ("натуральная школа"), так и в типе восприятия литературы публикой. Здесь без преувеличения ключевая роль принадлежит Белинскому и как организатору литературы и в особенности как интерпретатору словесности минувших лет, предложившему, в частности, публике удобный – "реалистический" – код для прочтения Грибоедова, Пушкина, Гоголя и Лермонтова. С другой же стороны (и здесь роль Белинского опять-таки очень велика), те же самые Грибоедов, Пушкин, Гоголь и Лермонтов получили статус национальных классиков, а литература (обретшая историю столетнего восхождения к названной четверке) – высочайший общественный статус. Так складывалась влиятельная до сих пор (при учете всех богоборческих порывов) мифология "золотого века", лишь на фоне которого ("на фоне Пушкина") осуществляется словесность второй половины XIX – начала XX веков. Формирование национального канона шло путем присоединения к вышеназванной четверке классиков авторов следующих поколений (от Тургенева до наших современников), но при всех ситуационно обусловленных дополнениях и "усекновениях" сохранялось убеждение в том, что у нас есть (или была в прошлом) великая литература.

Жуковский, благодаря которому мы эту действующую (а на мой взгляд, не только многое объясняющую, но и продуктивную) мифологию обрели, в канон русской классики никогда не входил и сейчас не входит. Тем более интересным кажется мне построение истории русской словесности первой половины XIX века "под знаком Жуковского". Хотя появление этой (а равно и любой другой) истории литературы и представляется маловероятным, на самом деле для построения ее сделано сейчас совсем не мало. Больше, чем когда-либо в прошлом.

## ЛИТЕРАТУРА

*Баратынский*: Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1989.

*Белинский*: Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1.



- Вацуро:* Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. "Элегическая школа". СПб., 1994.
- Виницкий:* Вينيцкий Илья. Поэтическая семантика Жуковского. или Рассуждение о вкусе и смысле "Овсяного киселя" // Новое литературное обозрение. № 61. 2003. С. 119-151.
- Вяземский:* Соч.: В 2-х тт. М., 1982. Т. 2.
- Гаспаров 1984:* Гаспаров М.Л. Тынянов и проблема семантики метра // ПТЧ. С. 105-112.
- Гаспаров 2000:* Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М., 2000.
- Гоголь:* Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. VIII. <Л.>, 1952.
- Державин:* Державин Г.Р. Соч. СПб., 2002.
- Дмитриев:* Дмитриев М.А. Московские элегии. М., 1985.
- Жуковский 1948:* Жуковский В.А. Неизданный конспект по истории русской литературы / Подготовка текста, предисловие и примечания Л.Б. Модзалевского // Труды Института литературы (Пушкинского Дома). Труды отдела новой русской литературы. I. М.; Л., 1948. С. 283-315.
- Жуковский 1980:* Жуковский В.А. Соч.: В 3-х тт. Т. 2. М., 1980.
- Жуковский 1985:* Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985.
- Жуковский 1999:* Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем. В 20 тт. Т. I. Стихотворения 1797-1814 годов. М., 1999.
- Жуковский 2001:* Жуковский В. Проза поэта. М., 2001.
- Зорин 1998:* Зорин А. Послание "Императору Александру" В.А. Жуковского и идеология Священного Союза // Новое литературное обозрение. № 32. 1998. С. 112-132.
- Зорин 2001:* Зорин Андрей. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII и первой трети XIX века. М., 2001.
- Карамзин:* Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966.
- Киселева 1998:* Киселева Л.Н. Карамзинисты – творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне) // ТСб 10. М., 1998. С. 24-39.
- Кюхельбекер 1967:* Кюхельбекер В.К. Избр. произв.: В 2-х тт. Т. I. Л., 1967.
- Кюхельбекер 1979:* Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Лейбов 1998:* Лейбов Р.Г. "Элегия" А.И. Тургенева в "Вестнике Европы" Н.М. Карамзина // ТСб 10. М., 1998. С. 17-23.
- Лейбов 1999:* Лейбов Р. Тютчев и Жуковский. Поэзия утраты // Тютчевский сборник. II. Тарту, 1999. С. 31-47.
- Литературная критика:* Литературная критика 1800 – 1820-х годов. М., 1980.
- Литературно-критические работы:* Литературно-критические работы декабристов. М., 1978.
- Лотман 1996:* Лотман Ю.М. Стихотворение Андрея Тургенева "К отечеству" и его речь в Дружеском литературном обществе // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 372-389.
- Лотман 1998:* Лотман Ю.М. Собр. соч. М., 1998. Т. 1. Русская литература и культура Просвещения.
- Немзер 1987:* Немзер А. "Сии чудесные виденья..." // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. "Свой подвиг свершив..." М., 1987.

- Немзер 1990*: Немзер А.С. Жуковский в интерпретациях Тынянова // ЧТЧ. С. 40-51.
- Немзер 1995-1996*: О балладном подтексте "Завещания" М.Ю. Лермонтова // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура. М., 1995-1996. С. 211-222.
- Немзер 1999*: Немзер А.С. "Евгений Онегин" и творческая эволюция Пушкина // Волга. 1999. № 6. С. 3-16.
- Немзер 2000*: Немзер А.С. Поэзия Жуковского в шестой и седьмой главах романа "Евгений Онегин" // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Материалы международной научной конференции 18-20 сентября 1998 г. Тарту, 2000. С. 43-64.
- Осват*: Осват А.Л. Жуковский в биографии Тютчева // ТМ-88. С. 15-16.
- Плюханова*: Плюханова Мария. Сказки Пушкина и "московский текст" // Лотмановский сборник. 3. М., 2004. С. 177-186.
- Поэты*: Поэты 1790-1810-х годов. Л., 1971.
- Проскурин*: Проскурин О. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
- Пушкин*: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 тт. Л., 1977-1979.
- Фрайман 2002*: Фрайман Т.Н. Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002.
- Фрайман 2004*: Фрайман Татьяна. Об одном случае скрытой литературной полемики (Жуковский в "Жизни Званской" Державина) // Лотмановский сборник. 3. М., 2004.
- Эйхенбаум*: Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969.
- Янушкевич*: Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985.

*Л. О. ЗАЙОНЦ*

## **«НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ»: В НАПРАВЛЕНИИ ПРОТОТЕКСТА\***

Гоголь признавался: "Я никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято было мною из действительности, из данных мне известных"<sup>1</sup>. Это провокативное откровение не замедлило породить обширную источниковедческую литературу, убедившую и продолжающую убеждать нас в абсолютной его правдивости. "Петербургские повести" не стали исключением: их литературная и социальная генеалогия составила отдельную главу в литературе о Гоголе. Каждая из повестей обросла к сегодняшнему дню густой сетью предполагаемых источников и претекстов<sup>2</sup>. Особняком стоит лишь "Невский проспект" (далее: НП), по непонятным причинам не разделивший историко-литературной участи своих соседей. Это сиротство тем более странно, что в исследовательской традиции именно НП квалифицировался как главный "петербургский" текст Гоголя, выстроивший матрицу петербургского мифа XIX в., в семиотическом смысле – "котел текстов и кодов", и – "самое полное" из гоголевских произведений в оценке Пушкина<sup>3</sup>. Происхождение повести остается невыясненным.

Попытка, однако, была предпринята в 1920-е гг. В.В. Виноградовым. В хрестоматийном цикле статей о русском "натурализме" новеллистический план НП рассматривался как реакция Гоголя на "неистовую школу" (Матюрин, Жанен, Раймон), освоение им ее жанровой и сюжетной механики. Отдельную работу Виноградов предполагал посвятить художественному замыслу НП. Она уже имела название – "Об образе автора в литературной системе Гоголя", но написана так и не была. Ее штрихи улавливаются в статье "Романтический натурализм. Жюль Жанен и Гоголь", где в композиции НП вскрыты приемы, также, по мысли Виноградова, "завещанные" Гоголю Жаненом<sup>4</sup>. Речь шла о расколотой повествовательной структуре, в которой "обе половины новеллы о любви Пискарева и Пирогова <...> обрывисто висят между фельетонным прологом, изображающим повседневно-

---

\* Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ 03-03-00220.

ные картины Невского проспекта <...> и эпилогом, где сам рассказчик, вступая на Невский проспект, преобразует гримасно свою повесть в символический рассказ об обманчивом Петербурге"<sup>5</sup>. Эпитет *гримасно* Виноградов относит не столько к создаваемой Гоголем "физиогномии" города, сколько к стилистике его описания, усматривая в ней приемы, заимствованные автором из современной фельетонистики. Подтверждающая этот тезис находка явлена в следующем примечании: «Зачин "Невского проспекта", повествование о жизни этой "улицы красавицы", выделяющееся остротой стилистических комбинаций, – своей композиционной схемой уходит в традицию нравоописательных фельетонов. Таковы, например, "сцены Невского проспекта" – "Предупреждение публики" в "Северном Меркурии", 1831 г., 18 февраля, написанное смесью из прозы и стихов:

"Бьет 12. Невский проспект еще не многолюден: лавочники спешат свежим товарцем пополнить убывшую всякую всячину; дворники тащатся с водою; подмастерья с просроченными заказными вещами, горничная бежит за парикмахером...

На башне бьет 2 часа. Шляпки, цветы, перья, капоты движутся по всем направлениям.

Все кипит нарядом,  
Прелестью, обновой...  
Волшебный сад передо мной  
Мелькает пестрой полосой.  
Ряд шляпок с перьями, цветами.  
Везде блестит двойной лорнет,  
И молодой, лихой корнет  
Прельщает публику усами.  
И в галстух скрытый в завитках  
Вертится статский франт в очках.  
Благодаря разумной моде,  
Коротким платьям, вкусу дам  
Живые ножки на свободе  
И воля полная глазам.  
Любуйтесь ими...  
Пробило пять. Толпы редели.  
Подобно сохнувшей реке,  
Коляски легкие летели, и стук сливался вдалеке.

*Потемкин"»*<sup>6</sup>.

Этим список текстов, вовлеченных исследователем в орбиту НП, фактически исчерпывается. К нему можно добавить "Пестрые сказки" В. Одоевского, не так давно введенные в интертекстуальное поле повести<sup>7</sup>, и сказанного будет вполне достаточно, чтобы в очередной раз подтвердить го-

голевское признание. Другое дело – удовлетвориться этим перечнем, выходящим на поверхность при самом первом приближении к современному, актуальному для Гоголя, литературному фону "Арабесок". Это тексты "верхнего слоя", за которыми, как правило, открывается разветвленная система значимых для автора культурных координат.

К моменту появления НП каждая из отмеченных выше литературных традиций (нравоописательный очерк, социальная сатира, бытовая фантастика) была отлита в востребованную эпохой эстетическую форму – в виде страстной и точной прозы того же Жанена, романов Нарежного, Измайлова, Бестужева-Марлинского, многочисленных опытов русских гофманианцев, современной сатирической публицистики и т.д. Согласимся с исследователями: из этого материала, в большей или меньшей степени, и сшивается повесть, а точнее, ее "выходное платье", т.е. собственно то, что в итоге определит ее *современное* звучание, столь умело и оригинально синтезированное Гоголем. Но это, скорее, область литературного контекста, в нашем случае слегка приоткрывающего пути дальнейших разысканий. Связаны они будут, однако, не со всей повестью целиком (начиная с Белинского, ось интереса традиционно была смещена в сторону историй Пискарева и Пирогова), а лишь с "вытяжкой из сюжета" (А. Белый) – прологом и финалом, давшими на выходе "символический рассказ об обманчивом Петербурге".

За каждым из уже высвеченных исследователями текстов просматривается некая ретроспектива, и, если проследить их траектории, то обнаружится, что в предшествовавшей Гоголю литературе существовала еще одна точка такого же преломления традиций (или наоборот, что хронологически вернее: отмеченные литературные традиции в очередной раз сошлись в XIX в. на творчестве Гоголя). Место и время этого преломления в связи с именем Гоголя уже привлекали внимание. Это эпоха русского Просвещения, где в качестве главного объекта рецепции рассматривалась, как правило, сатирическая драматургия (Фонвизин, Княжнин, Капнист, Майков, Лукин, Крылов, Клушин)<sup>8</sup> и как редкое исключение – журнальная и массовая литература, позволившая расширить историко-литературный формат таких гоголевских текстов, как "Вечера на хуторе близ Диканьки", "Шинель", "Повесть о Капитане Копейкине"<sup>9</sup>.

Между тем хорошо известно, что печатная продукция этой эпохи стала проводником и популяризатором целого комплекса просветительских идей и литературных завоеваний Западной Европы и одновременно – уникальным по мощности перерабатывающим цехом. В 1770-1780-е гг. страницы отдельных и периодических изданий захлестнул поток переводов и отечественных переделок культовых нравоописательных текстов эпохи, из которых выделим несколько наиболее для нас значимых: романы А.-Р. Ле-

сажа, и особенно популярный в эти годы "Хромой бес", "Кабалистические письма" маркиза д'Аржана, драматургия и городские очерки Л.-С. Мерсье "Картина Парижа" с хроникой быта и нравов французской столицы. Одним из этапов динамичного развития этой традиции в 30-е гг. XIX в. станет коллективное издание нравоописательных эссе "Париж, или Книга ста одного" ("Paris ou le livre de cent et un", v. 1-15, Paris et Bruxelles, 1832-1834), в котором примет активное участие и Ж. Жанен. Отклики на это издание появятся в "Московском Телеграфе", "Северной Пчеле", "Литературной Газете". Книга произведет впечатление на русских литераторов и будет широко обсуждаться.

С таким же, если не с большим, энтузиазмом шло усвоение приемов нравоописательной прозы и в XVIII в. Тогда функции ее базовой лаборатории взяла на себя сатирическая периодика. Именно там начинает набирать силу отечественный нравоописательный фельетон. Еще более сужая угол обзора, назовем двух авторов, литературные приоритеты которых в эти годы будут для нас важны: И.А. Крылов периода "Почты духов" (1789) и "Зрителя" (1792) и Н.И. Страхов, автор и издатель "Сатирического вестника" (1790-1792), "Переписки Моды" (1791) и "Карманной книжки" (1791). С именем первого в истории русской сатиры связано почти все, с именем второго – почти ничего, но оба были участниками "просветительских" проектов, подражали Стилю и Аддисону, зачитывались Монтескье и Эразмом Роттердамским, переводили, заимствовали, компилировали и были в 80-90-е гг. достойными друг друга братьями по цеху. Уроки современного мастерства давали им произведения таких писателей, как Л.-С. Мерсье, новаторские опыты которого по созданию городской публицистики оказались глубоко созвучны и прозе Страхова (см. "Карманную книжку" с развернутой панорамой московских нравов, издания Страхова 1810-х гг.), и журналистике Крылова<sup>10</sup>. Не оставались без внимания и корифеи жанра: так, "Почта духов" основным своим содержанием была обязана крыловскому переводу сочинений маркиза д'Аржана, в частности его романа "Кабалистические письма, или Философская, историческая и критическая переписка двух кабалистов, духов стихий и господина Астарота"<sup>11</sup>. Влияние "Почты духов" на "Переписку Моды" и другие сочинения Страхова ритуально отмечалось историками литературы, кстати сказать, с прециозной подачи самого автора: "Многие писатели, – читаем у Страхова, – заставляли мыслить и философствовать чертей и духов, а иные зверей и насекомых; для чего же и мне не заставить чувствовать знаменитые, а паче модные платья, уборы и вещи?"<sup>12</sup>. В итоге "Переписка Моды" явилась торжеством синекдохи, раздробившей мир людей на подменившие их мелочи и безделушки, "безобразную кучу мод", как позже назовет это Гоголь<sup>13</sup>. Книга состояла из писем и "размышлений неодоушевленных наря-

дов, разговоров бессловесных чепцов, чувствований мебели, карет, записных книжек, пуговиц" и пр. Страхов наверняка помнил детально описанное Лесажем платье беса Асмодея, на котором были изображены "разные уборы, весьма способные к украшению женских грудей, также шарфы, новомодные мантильи и новые головные уборы, один замысловатее другого"<sup>14</sup>. Пародируя и высмеивая нравы "модного века", Страхов словно перехватывал эстафету у Лесажа, отдавая профессиональную дань его вездесущему демону – духу "роскоши и великолепия, азартных игр и химии <...> ристательных игр, танцования, музыки, комедии и всех новых Французских мод"<sup>15</sup>. Весь этот калейдоскоп светских соблазнов будет вынесен Страховым на страницы его книг. Здесь И.А. Крылов скромно отступает.

В рамках нравоописательной сатирической поэтики XVIII в. утвердился целый лексикон приемов, тоже по преимуществу заимствованных, историю кристаллизации которых можно проследить вплоть до XX в. Один из них, нечто вроде культурной константы жанра, – мотив человека-марионетки, механической куклы, ставшей в эпоху Просвещения символом столичной цивилизации. В этом смысле выбор персонажей для "Переписки Моды" мотивирован тем, что "способность неодушевленных предметов чувствовать и размышлять, – как полагает Страхов, – явление не более парадоксальное, чем способность к чувствованиям и размышлениям механизированных бездушных и пустых дворянских молодчиков, модников и модниц"<sup>16</sup>. Сравнение петиметра и кокетки с механической куклой – прием, широко известный в литературе и до Страхова (см., например, журналы "Невинное упражнение", 1763, "Смесь", 1769, "Полезное с приятным", 1769, "Отрада в скуке", 1788, и др.); к концу XVIII в. он наполнился новым социально-метафорическим смыслом. По времени это совпало не только с расцветом "бюрократической государственности", но и с повальным увлечением автоматами, которое тогда охватило практически всю Европу<sup>17</sup>. На происходящие с этим образом исторические метаморфозы чутко отреагировал Гете, еще в 1770-е гг. уловив в нем возможности новых – романтических – обертонов: "Мне все кажется, что я перед ящиком с куклами; гляжу, как движутся передо мною человечки и лошадки; часто спрашиваю себя, не обман ли это оптический; играю с ними, или лучше сказать, мною играют, как куклоу; иногда, забывшись, схвачу соседа за деревянную руку и тут опомнюсь с ужасом"<sup>18</sup>. Не случайно именно эти строки из "Страданий юного Вертера" были выбраны В. Одоевским в качестве эпиграфа ко второй части "Сказки о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту" ("Та же сказка, только на изворот"). В "Сказке" повествуется о том, как чародей-бусурманин, растерзав невинную русскую красавицу, проворно соорудил из того, что от нее осталось, глупую заморскую куклу и выставил в витрину. Прогуливающийся по Нев-

скому молодой человек был поражен ее красотой, влюбился и купил. Дома он "целовал ее ножки и любовался ею, как ребенок". Вскоре же поняв, что перед ним не живая душа, а только пустой механизм, он выбросил ее в окно. Это и есть тот шаблон, из которого разрастается в НП история художника Пискарева<sup>19</sup>.

Одоевский, как все помнят, "отвечал" Гофману. Однако этот сюжет был не менее хорошо известен и со стороны нравоописательной традиции. Не углубляясь в многочисленные отечественные примеры, процитируем один из наиболее тиражных европейских источников:

"Если глаза меня не обманывают, – продолжал Самбульо, – я вижу в этом доме молоденькую стройную девушку, достойную кисти художника. Как она прелестна! – Юная красавица, – ответил Хромой, – старшая сестра того волокиты, который ложится спать. Она, можно сказать, подстать старой кокетке, что живет с ней в одном доме. Ее талия, которой вы так восхищаетесь, – лучшее произведение механики. Грудь и бедра у нее искусственные, и недавно, присутствуя на проповеди, она потеряла свой фальшивый зад"<sup>20</sup>.

Это фрагмент экскурсии по Мадриду, которую устроил бес Асмодей своему избавителю, где, как и на Невском, "все ложь, все не то, чем кажется". Роман Лесажа неоднократно переводился в XVIII в. и в очередной раз был опубликован "Московским Телеграфом" в 1832 г., за год до "Пестрых сказок" и за два до НП<sup>21</sup>.

Заметный налет архаики и связанной с ней иронии, который Одоевский, надо полагать, намеренно, вводит в тексты "Сказок", ориентирован именно на сатирическую стилистику XVII–XVIII вв. Так, рецепт, который использует чародей для приготовления оборотного зелья для красавицы, пародирует тексты юмористических лечебников с их рекомендациями принимать "мостовой стук", "сердечное прижиманье" или "вешний топ":

"В реторту втиснули они множество романов мадам Жанлис, Чес-терфильдовы письма, несколько листов из русской азбуки, канву, итальянские рулады, дюжину новых контрадансов <...>. Потом чародей отворил окошко, повел рукою по воздуху Невского проспекта и захватил полную горсть городских сплетен, слухов и рассказов; наконец из ящика вытащил пук бумаг <...>; то были обрезки от дипломатических писем и отрывки из письмовника, в коих содержались уверения в глубочайшем почтении и истинной преданности; все это злодеи, прыгая и хохоча, ну мешать с бесовским составом..."<sup>22</sup>.

Подобные рецепты были широко распространены в XVIII в. и известны, прежде всего, по лубочным листкам, вроде "Слова от старчества" или "Аптеки духовной"<sup>23</sup>. Их активно пародируют в своих изданиях Новиков и другие авторы, но бесспорное лидерство в этом жанре принадлежит Стра-



хову. В своем "Сатирическом Вестнике" он посвящает целые страницы описанию различных способов изготовления надежных любовных посланий, литературных бестселлеров и прочих полезных "медицинских" составов:

"Возьми, – говорится в рецепте рвотного, – 9 стихов из сочинений г. Б..., 9 похвальных од, 8 листов спора Французского университета о литере Q, 7 листов спора же об антимонии, 9 реестров книгам, скучных подносительных писем и длинных предисловий от 20 до 25. – Смешай все вместе, прочти сряду без отдыха, то увидишь, сколь есть удивительно действие сего рвотного"<sup>24</sup>.

То же самое можно сказать и об использовании Одоевским приема контрастных парафраз, где "диалектически" приравниваются пороки и добродетели: "Зачем нападаете вы на состояние общества, которое заставляет глупость быть благоразумною, невежество – стыдливым, грубое нахальство – скромным, спесивую гордость – вежливою?"<sup>25</sup>. Ср. у Страхова: "Здесь достоинство носят на плечах, знание имеют в ногах, а премудрость в тупее. Волокитство признается честным обманом, игра – благовоспитанным грабежом <...> Здесь супружество есть торг, а дружба – покупка"<sup>26</sup>. Невозможно не вспомнить в данной связи классический анализ НП Г.А. Гуковского – ср.: "*Все происходит наоборот* (цитата из НП. – Л.З.) в этом обществе, и потому Гоголь так и воплощает сущность этого общества – и у него нормальные безумны, а сумасшедший богат душевными силами, носы блаженствуют, а человек опозорен и унижен <...>, пошлость блаженствует, а благородство гибнет в муках <...>. Любовь здесь разврат. Веселье здесь – наглый кутеж"<sup>27</sup>.

Последней вехой в этом направлении закономерно становится сакральная синекдоха, отмеченная В.В. Виноградовым (см. выше) в столичном фельетоне 1831 г. ("шляпки, цветы, перья, капоты движутся по всем направлениям"), подхваченная Одоевским (из гостиниой "доходит до вас невнятный говор, шарканье, фраки, лорнеты, поклоны, люстры") и ставшая после НП "визитной карточкой" Гоголя. В 1780-е гг. она уже путешествовала по сатирическим изданиям, но в метафору *sémiotique* окончательно сформировалась у Страхова, сделавшего ее, по сути, своей "главной темой".

В "Переписке Моды" есть место, которое, помня Гоголя, невозможно пропустить:

"По вторникам, четвергам и воскресеньям съезжаются здесь в один дом галантерейные вещи. брильянты, платья, наряды, шляпки, тупеи, ноги, руки и лица. По средам и пятницам свозят в некоторое место все свои уши и рты <...> В понедельник и в субботу или закупают в руках достоинства, или с готовыми, севши на четыре колеса, приезжают в четыре

каменные или деревянные стены, напичканные языками, ушами и глазами"<sup>28</sup>.

Впервые на эту параллель указал Ю.М. Лотман, обративший внимание на такое же, как и в НП, использование "приема метонимии" – «вместо людей в "свете" фигурируют части одежды и части человеческого тела <...> чудовищный маскарад внешних, показных достоинств, вместо природного – выдуманное»<sup>29</sup>.

Происхождение этого приема у Страхова связано с идеей человека-фигуры, в прямом и переносном смысле смонтированного из "показных достоинств", будь то искусство модного красноречия, набор щегольских трофеев или фальшивых прелестей, – как это описано у Лесажа: "Престарелая кокетка укладывается спать, оставив на туалетном столике свои *волосы, брови и зубы*; <...> шестидесятилетний волокита, только что возвратившийся с любовного свидания, уже вынул *искусственный глаз*, снял *накладные усы и парик*, покрывавший его лысую голову, и ждет лакея, который должен снять с него *деревянную ногу и руку* <вспомним Гете: "иногда, забывшись, схвачу соседа за деревянную руку и тут опомнюсь с ужасом">, чтобы кавалер с оставшимися частями тела улегся в постель" (курсив мой. – Л.З.)"<sup>30</sup>. Так же, как и идея персонификации предметов туалета, интерьера и домашнего обихода была отчасти подсказана Страхову новым типом иллюстраций в модных журналах 1780-х гг.<sup>31</sup>, так и в данном случае немаловажны технические реалии эпохи: одним из последних достижений в области протезирования были "чрезвычайно искусно" сделанные из воска "фальшивые груди", изобретенные в Лондоне и продававшиеся там в 1798 г.<sup>32</sup>. Таким образом, возможность практически буквального "расчленения" ревнителя моды на запчасти, каждая из которых продолжает самостоятельно экзистировать, открывала путь к их дальнейшему художественному обособлению. Синекдоха оказалась культурно востребованной и вскоре прочно обосновалась в романтической фантастике.

Однако этим история не заканчивается. Дальнейшая судьба Страхова складывается таким образом, что в начале XIX в. после разнообразных жизненных перипетий он вынужденно переезжает в Петербург. В 1810 г. из-под его заметно ослабевшего пера выходит небольшая книжка под названием "Мои петербургские сумерки", изданная собственным иждивением и не вызвавшая никакого резонанса. По своему замыслу и композиции она более всего напоминала книги Л.-С. Мерсье "Картины Парижа" и "Мой спальный колпак" и состояла из нравосозерцательных, сентиментальных и моралистических очерков, ничем особенно не примечательных. Кроме, пожалуй, одного, озаглавленного "Невская улица".

В нем, как в фокусе, сошлось практически все, чем дышал Страхов в 1780-1790-е гг. Новоприобретением было только одно – интонация, унас-

ледованная от сентиментальных предромантиков и переключавшая прежний, устаревший к этому времени, литературный материал в новый повествовательный регистр:

"Что быть может нравоучительнее, что быть может одно другому противоположное, как не начало и конец Невской улицы? Большой *бульвар* с последующим малым суть шумные дороги сует и страстей, которые ведут в *Невский монастырь*. <...> Туда стекаются через тысячи незастроенных путей, а здесь холодная стена отделяет от всего мира. <...> Туда стремятся с распаленным сердцем и готовою страстию, а здесь погребены страсти <...> Глубокая тишина *Невского кладбища* поглощает весь шум и все привидения сей великой улицы, которая оттуда представляется огромною мечтою. <...> На *Невской улице* премножество вывесок и надписей, которыми беспрерывно увешаны и наполнены с низу до верху все дома в три жилья построенные. С одного конца до другого она заключает в себе *энциклопедию в лицах и действиях*. На сей улице находятся все художества, со всех концов земли сvezенные вещи ценою от одного рубля до миллиона, начиная с самой необходимости для скупого до желания роскоши Сибарита, с самого тупого понятия Камчадала до утонченного ума Ньютона. Всех людей мысли, желания, страсти и воображения в полной мере могут быть удовлетворены в этой улице <...> Сколько увидишь различных явлений в окнах магазинов, рестораций, кухонных столов, гостиниц, трактиров и конфетных лавок. <...> В осенний или зимний вечер, сквозь тонких и чистых стекол видишь в богатых и прекрасных покоях новые дни, среди коих каждый по-своему *теряет* время. *Невская улица* с освещенными своими окнами доставляет Философу средство познать в один вечер все суеты, страсти и желания жизни человеческой. <...> Но горе ему, если он не имеет талиzmanов сего века" (курсив автора)<sup>33</sup>.

Этого фрагмента вполне достаточно, чтобы дальнейший разговор шел уже в связи с повестью Гоголя. В книге Страхова к очерку "Невская улица" примыкает следующий за ним – "Бульвары". Из них складывается единый (и единственный у Страхова) "петербургский текст". Знакомство с ним оставляет ощущение матрицы, из которой вырастает идея НП – идея антиномичной сущности жизни во всех ее проявлениях, "вечного раздора мечты с существенностью" (вспомним адресованные Гоголю по этому поводу восторги Белинского). Сама идея как бы подтягивает к себе тот иллюстративный материал, который и прежде был связан с нею, но не осмыслен как художественное целое.

Практически весь комплекс апробированных в текстах Страхова мотивов находит свое применение в повести Гоголя (вплоть до мелких "рудиментарных" совпадений). О синекдохе мы уже говорили, "ею" заполнен у Гоголя весь Невский проспект. Из частных ее проявлений: "Один пока-

зывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой – греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая – пару хороших глазок <...>" (НП) – ср. в "Бульварах": "Красавицы сносят туда свои личики напоказ <...> Молодые мужчины променивают свои сердца вместо вчерашних черных глаз, голубым; вместо вчерашнего орлиного, маленькому носику" (Страхов, 30).

Любопытен параллелизм и других, введенных Страховым в этот контекст, мотивов.

1) "Призрачность" Невской улицы: "...шум и все привидения сей великой улицы, которая отсюда представляется *огромною мечтою*" (курсив здесь и дальше мой. – Л.З.) – "Все обман, все мечта <...>"; "Тогда настает то таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый, чудесный свет. <...> Длинные тени мелькают по стенам и мостовой <...>" (НП).

2) Улица уподоблена (как мы бы сказали) киноленте: изнутри магазина, т.е. сквозь "экран" витрины, "бульвар представляется *движущеюся панорамой живых картин*, из коих большая часть составляют привлекательные копии, счастливые подражания и славные подделки" (Страхов, 33) – "В это благословенное время от 2-х до 3-х часов пополудни, которое может назваться *движущеюся столицей Невского проспекта* <...>" (НП, ср. текст фельетона "Сцены Невского проспекта": "Волшебный сад передо мной Мелькает пестрой полосой").

3) Улица – "энциклопедия": "с одного конца до другого она заключает в себе *энциклопедию в лицах и действиях*" (Страхов, 26) – "Тут вы встретите *тысячу непостижимых характеров и явлений*"; "*главная выставка всех лучших произведений человека*" (НП).

4) Ритм жизни Невской улицы: "Там он узнает, что ныне просыпаются в XI часов утра, начинают прогулку в II часа за полдень, продолжают до IV, садятся за стол в V, кончают обед в VI часов; потом кто через два, кто через три часа, но почти все бегут на бульвар, где остаются летом до XI, а зимою до IX часов" (Страхов, 29) – ср. аналогичный график в фельетоне и НП.

Таким образом, описание Невского проспекта у Страхова уже моделируется как некий особый текст, тяготеющий к определенной форме (философическое нравоописательное эссе), структуре (антитетичность), топике и даже просодии (и Страхов, и затем Гоголь, создавая свою апологию улице, именно ее название используют как интонационный рефрен – "сия Невская улица", "этот Невский проспект"). В восприятии Страховым Невского проспекта просматриваются черты уже вполне сложившегося к этому времени культурного феномена – "текста Петербурга", передавшего образу "улицы-столицы" ряд своих признаков. "Искусственность", "при-

зрачность", "театральность", парадигма "культурно-семиотических контрастов" – эти черты "петербургского текста", выделенные в свое время исследователями<sup>34</sup>, вполне соотносимы с литературным образом Невского проспекта и у Страхова, и у Гоголя.

Понимание улицы и, шире, Петербурга, города как текста, который нужно уметь читать, неизбежно дает на выходе метафору *Петербург-книга*, которая, по наблюдению Р.Д. Тименчика, сопутствовала всей истории апологии города – от гоголевского проекта улицы с "архитектурной летописью" ("Об архитектуре нынешнего времени") до городских "гранок" Мандельштама<sup>35</sup>. Метафора, между тем, имеет более раннее происхождение, что также не укрылось от внимания Р.Д. Тименчика, но, как бы ни хотелось объяснять это семиотическим феноменом Петербурга, возникла она, скорее, по аналогии со страховской "энциклопедией в лицах и действиях", предвосхитив пафос "литературных" экскурсий Н.П. Анциферова ("Быль и миф Петербурга", 1924):

"Город есть книга. в которой сады, улицы, дома, набережные, прогулки и памятники суть строки, заключающие самые поразительные истины. В нем все веселости и шумности служат живыми эмблемами непостоянства, которого следы видны в вещах, видны на опустевших улицах и осиротевших прогулках. Желательно, чтобы путешественники и приезжие не смотрели, а читали бы город. Сие редкое чтение доставило бы роду человеческому хотя и малую, но истинную историю духа его и свойств!" (Страхов, 77)<sup>36</sup>.

Эта так называемая "история духа и свойств" Петербурга в начале XIX в. уже существовала в виде серии культурных стереотипов, о чем, в частности, свидетельствуют и очерки Страхова. Кроме того, "петербургский текст" в значении "текста о Петербурге" к этому времени включал в себя не так давно сформировавшийся подвид – *Петербург глазами провинциала* (каковым, к слову, ощущал себя Страхов и во всех смыслах был Гоголь). В текстах этого подвида столица закрепила за собой ряд устойчивых характеристик: динамичность, дискретность, пестрота, хаос, шум, блеск огней etc. Характерный пример – очерк "Провинциал в Петербурге", помещенный в 1810 г. в журнале "Аглая":

"Столица <...> всегда в вечном и непонятном движении. Странная смесь, странная пестрота! Вот картина вселенной <...> На полотне можно изобразить одни тени, одни краски; но здесь я вижу движение их, их одушевление, слышу лепетание различных языков, различие суждений об одном и том же предмете <...> Там играют на билиарде, там перекидывают кремс, там поют, поют, едят, выдумывают проекты, судят, решают, преподают законы, дают жизнь и смерть. Хаос! хаос! <...> Мода и какая-то пустая суетность ослепляет все меня окружающее"<sup>37</sup>.

"Казалось, — так и хочется продолжить, — что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе" (НП) (ср. "искрошенную" на "дробную мелочную пестроту"<sup>38</sup> панораму Петербурга, отрывшуюся при пособничестве беса кузнецу Вакуле; ср. также первые петербургские впечатления Гоголя в письмах к матери 1829 г.). Демон, дух раздробленной городской цивилизации, вырастает из этих впечатлений как их новая романтическая ипостась. В том же ключе, репродуцируя комплекс традиционных представлений о нечистом и его земном промысле, Гоголь персонализирует столицу и в "Петербургских записках 1836 года": Петербург — "совершенный немец, на все глядит с расчетом", "разбитной малый" и "щеголь" (ср. о черте в "Ночи перед Рождеством": "проворный франт с хвостом", "спереди совершенно немец", сзади "настоящий губернский стряпчий в мундире"), на картинке в его журналах "с непривычки взглянувший может перепугаться", он весь "расточился по кусочкам, разделился, разложился на лавочки и магазины" и "шевелится от погребов до чердаков", и "во всю ночь то один глаз его светится, то другой".

Безусловно, выработанный эпохой стереотип в определенной степени довлел и Страхову, и Гоголю. Но демон НП, в последний момент разворачивающий повесть от "газетного фельетона" к "символическому рассказу", мифу<sup>39</sup>, уже не имел к нему прямого отношения. Он был таким же великолепным продуктом литературной "мутации", как и сама повесть. В самом начале 1830-х гг. среди гоголевских записей появляется заметка "Хромой чорт" ("Малороссияне той веры, что в аде всех умнее хромой чорт..." — IX, 16), коррелирующая, по мнению исследователей, с отдельными эпизодами "Вечеров на хуторе близ Диканьки"<sup>40</sup>. Хромой черт, как отметил К.Ю. Рогов, упоминается в текстах повестей дважды — в "Ночи перед Рождеством" (I, 225) и в черновой редакции "Пропавшей грамоты", где более подробно описывается возвращение деда из пекла: "Только дед примечает: конь его еще прихрамывает и глядь вместо ушей торчат роги — смекнул дед: никто другой как сам хромой чорт под ним" (I, 402). Последний эпизод и рассматривается как наиболее вероятный адресат гоголевской заметки<sup>41</sup>. Для нас важно, что в обоих отмеченных К.Ю. Роговым текстах хромой черт контекстуально связан с темой перемещения в пространстве, "чудесного полета", в котором участвуют двое — черт и человек (человек — путешественник, черт — его проводник).

Этот мотив, выделенный Гоголем из множества других, связанных с легендами о хромом бесе, возможно, не привлек бы нашего внимания, не пояись аналогичный персонаж и в заключительном абзаце очерка Страхова "Невская улица", также переводя образ в новое смысловое измерение: "Если бы действительно существовала *косточка невидимка*, то нигде бы

полезнее нельзя было ее употребить как на сей улице. Она доставила бы средство совершить небывалое до ныне *путешествие в самом человеческом сердце*. Испанской хромоногой бес, видя все происходящее во внутренности домов *Невской улицы*, едва когда-либо мог кончить свои повести" (курсив автора. – Л.З.)" (Страхов, 28)<sup>42</sup>. Вполне вероятно, что и Гоголь в поисках подходящего черта для своих малороссийских повестей, совпавших по времени и с первыми набросками к НП, апеллировал к более широкому кругу источников.

До НП очерк Страхова – единственный случай подобного контекстуального объединения образа вездесущего городского беса (своеобразного символа традиции) с идеей "разоблачения" Невского проспекта (столичной = петербургской цивилизации). К этому можно добавить и некоторые другие знаменательные детали, всплывающие в литературной мифологии Асмодея в романе Лесажа и отсутствующие в оригинале Луиса Велеса де Гевары: во-первых, мотив "тысячи осколков", сопутствующий высвобождению беса и началу его нового "жизненного цикла"<sup>43</sup>; во-вторых, плащ Асмодея, где, как в свете волшебного фонаря, мелькает разбитый на такие же "осколки" мир человеческих страстей<sup>44</sup>. Все это вместе дает тот аккорд образов, мотивов и ассоциаций, который различим, а порой и отчетливо слышен в НП.

Никаких сведений о том, что петербургские очерки Страхова были известны Гоголю, нам обнаружить не удалось. Ни в статьях, ни в переписке Гоголя, ни в посвященных ему воспоминаниях имя Страхова не появляется. Разумеется, это не аргумент – книжка могла попасться на глаза Гоголю случайно и когда угодно. Если говорить о наиболее подходящем для этого моменте, то такое знакомство, вероятно всего, могло состояться в начале 1830-х гг., в период работы над "Вечерами на хуторе...". Книга Гоголя была заявлена как сочинение в "современном вкусе", о чем говорило выбранное для нее заглавие: именно оно призвано было подогреть читательский интерес, вызвав в памяти отвечающую всем новым литературным настроениям традицию – от "Деревенских вечеров" Карамзина (1787), "Славенских вечеров" Нарезного (1809) и т.п. до знаменитых в 1820-е гг. "Санктпетербургских вечеров" Жозефа де Местра (1821)<sup>45</sup>. В этот же актуальный для русских романтиков ряд попадали и "Мои петербургские сумерки" Н. Страхова, что многократно повышало степень их литературной известности. Именно тогда очерки Страхова и могли привлечь внимание Гоголя.

Однако к одному страховскому тексту история НП не сводится, и факт знакомства с ним Гоголя вовсе не снял бы главного вопроса – об историческом и литературном генезисе повести. В этом случае обычно актуализуются теоретические аспекты проблемы, такие, например, как типо-

логический или культурно-семиотический, подразумевающий "кросс-жанровое", "кросс-темпоральное" и "кросс-персональное" единство некоего культурного феномена, в данном случае "петербургского текста"<sup>46</sup>. НП, действительно, идеальный пример подобной многослойной рецепции, включающей в себя и изгибы литературной эволюции, и культурный семиозис, и возможную игру со "случайным" и "забытым" источником. История происхождения повести, однако, не становится от этого прозрачнее.

Завесу приоткрывает биография Гоголя: хорошо известно, что своей ранней начитанностью, знакомством с русской драматургией и массовой литературой XVIII в., с европейским Просвещением и предромантизмом юный Гоголь был обязан домашнему театру и библиотеке Д.П. Трошинского, у которого в Кибинцах по-соседски часто бывали Гоголи-Яновские. "Мои петербургские сумерки" Страхова в библиотеку не попали, однако в ней была широко представлена предшествовавшая им традиция: "Повесть о хромом бесе г. Лесажа" 1774 г. и его же "Похождения Жильблаза из Сан-тилланы" 1775 г., журналы 1780-1790-х гг., "Почта духов" Крылова и все издания Страхова того же периода – "Карманная книжка", "Переписка Моды", "Сатирический Вестник"<sup>47</sup>. Таким образом, гипотетически, в распоряжении Гоголя мог оказаться тот же подручный материал, на который десятилетиями раньше ориентировался Страхов, создавая свой портрет Невской улицы. На эстетические требования эпохи Гоголь, как и его предшественник, имел возможность отреагировать своим собственным опытом провинциала в Петербурге и живым чувством нравоописательной традиции, осевшим в недрах его памяти и в нужный момент точно извлеченным отсюда писательской интуицией.

Для исторической "реанимации" этого материала необходим был автор, органично владеющий им, и подготовленная почва – в данном случае типологически близкая культурная ситуация, в которой рассмотренный выше синтез традиций на новом витке своей эволюции вновь создает условия для появления подобного прежнему литературного продукта, типологического "двойника". Вопрос о "влиянии" здесь не стоит. Объяснение такого рода взаимодействий лежит в области истории литературы, понимаемой в данном случае как эволюция литературно-художественных систем. Такой подход был предложен в свое время В.В. Виноградовым в опыте теоретического осмысления русской рецепции "неистовой школы"<sup>48</sup>. Движение литературы, по его мысли, обеспечивается тем, что каждая такая система, имманентно развиваясь, несет в себе "гены" предшествовавших литературных традиций и "зародыши тех новых систем, которые путями сложных синтезов" впоследствии из нее возникают<sup>49</sup>. Знаменательно в этой связи одно попутное замечание, в котором ученый признается, что ничего подобного ему не удалось обнаружить в параллелях между «Нев-



ским проспектом" и "Исповедью опиофага" Томаса де Квинси (а также, надо полагать, и "Мертвым ослом" Ж. Жанена), природу соотношения которых он исследовал<sup>50</sup>. Недоумение Виноградова объяснимо: предложенный им эволюционный подход мыслился как достаточно универсальный, объясняющий историю "чистых духовных деятельности", тогда как на практике он уже не покрывал область сравнительного литературоведения. Исходя из нужд интересовавшей его проблематики, Виноградов естественным образом упустил из виду, что декларативная – а по сути, стержневая – часть его теории более чем пригодна для "внутреннего пользования", объясняя взаимосвязь "случайных" совпадений, параллелей и подобию в пространстве *одной* культуры. Происхождение НП связано, на наш взгляд, именно с такого рода эволюционным принципом.

Для систематизации своего, поликультурного, материала В.В. Виноградов нашел другую точку отсчета – "литературное сознание" эпохи, в восприятии которого художественные произведения и своих и чужих авторов группируются в так называемые "циклы". Характерные черты того или иного цикла, например, "неистового", будут общими для любых взаимодействующих культур, если речь идет об одной эпохе. Этим, по мнению Виноградова, и объясняется наличие общих элементов в произведениях одного времени, и вопрос о "Невском проспекте" и "Исповеди опиофага", таким образом, решается. Однако как только понутно речь заходит о возможности "циклизации" в диахроническом аспекте, исследователь незаметно для себя начинает апеллировать по преимуществу к внутрилитературным процессам, оказываясь во власти собственной, уже полноценно работающей, теории: "Любопытно, – замечает он, – что к формам циклизации данного момента приспособляется восприятие и классификация живых литературных фактов из прошлого. Больше того, воскресают и становятся действенными те давние "живые трупы", в которых открываются соответствия активным формам современной литературной "действительности". Так в близкий нам период Стерн вошел в цикл современного "шандеизма". "Неистовая словесность" 30-х годов подняла интерес к "кошмарным" романам XVIII в., включив их в круг живого литературного обращения"<sup>51</sup>. Частное проявление этой тенденции мы наблюдаем в НП.

Русские литераторы 1820–1830-х гг., как и во все времена, не были склонны замечать своей связи с предшествующей эпохой и порой даже не понимали, что продолжают пользоваться ее "языком". Чего нельзя сказать об их европейских коллегах: столь популярный в России в эти годы Жюль Жанен не только не отказывался от своего литературного "прошлого", но и призывал к его возрождению. В уже упоминавшемся нами издании "Париж, или Книга ста одного" он публикует очерк под названием "Асмодей". Безошибочно уловив злободневность публикации, "Московский Телеграф"

помешает ее краткое изложение в прибавлении к первому номеру за 1832 г. В статье Жанен призывал выпустить на просторы современной словесности нового Асмодея, демона Комедии и Живописи нравов. "Разбудите его, – требовал автор, – заставьте прыгать и говорить. Где ты, Асмодей? Какой волшебник держит тебя? <...> Бейте все склянки, начиная с чернильниц ученого до флакончиков с духами на туалетах дам, ищите, кличьте, громко зовите Асмодея!..."<sup>52</sup>. Историко-литературный пафос очерка не прошел мимо издателей "Телеграфа". В предисловии к нему скромно упоминалось и об отечественном вкладе в актуальную традицию: "Где вы девались теперь. Пуки, Бельфегоры, ты, остроумный Асмодей, хромоногий бес, подсказавший Лесажу сказку, над которой хохочет несколько поколений, вы, друзья Арабского мудреца Маликульмулька, передавшие нашему Крылову *почту духов!*..."<sup>53</sup>.

Демонстрируя фактом своего появлением, что "эволюция литературно-художественных систем" сродни разветвленной графике арабесок, статья Жанена не только перебрасывала мост от Лесажа к современной французской словесности, но и прихотливой виньеткой связывала Гоголя с просвещенным XVIII веком. В число таких же ритмически выверенных элементов узора попадает и очередной перевод "Хромого беса". предложенный русской публике "Московским Телеграфом" в том же 1832 г.<sup>54</sup>.

На призывы Жанена не замедлил откликнуться "неизвестный" читатель, выступивший в следующих номерах журнала с программной статьей "Надобен ли Асмодей для нашей литературы?": "Дайте нам русского говоруна-Асмодея, – предлагал автор, – который умел бы с добрым видом говорить добрую правду <...> Вызовите нам своего, особенного бесенка, в Русском наряде, с Русскою речью, с Русскою поговоркою. Оденьте его, например, в шапочку невидимку <...> Пусть летает на помеле, или ездит верхом на палочке, или перекидывается оборотнем..."<sup>55</sup>. Появление в русском изводе этого образа *шапочки невидимки*, точном аналоге *косточки невидимки* у Страхова, позволявшей, подобно Асмодею, проникать в тайны жизни человеческой – вещь любопытная. Но не загадочная: так действует магнитное поле традиции, стягивая вокруг себя блуждающие осколки когда-то созданной ею топики.

У истории литературы своя бухгалтерия, и время от времени она предъявляет счет своим должникам, деликатно, как в нашем случае, напоминая современникам и потомкам, что бес Асмодей не новость в русской литературе и его щедрое покровительство она знавала и в прежние времена.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Гоголь Н.В. ПСС в 14 тт. М., 1937-1952. Т. VI. С. 216. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.
- <sup>2</sup> См. специальную работу, посвященную устным и печатным источникам "Петербургских повестей": Кудрявцева О. А. Петербургские повести Гоголя // Гоголь в школе. М., 1954. С. 251-279; см. также: Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 91 и 228: комментарии к "Петербургским повестям" в указ. акад. изд. (т. III); Губарев И.М. Тема Петербурга в повестях Гоголя 1830-х гг. // Уч. зап. Ленинградского пед. ин-та им. Герцена. 1957. Т. 150. Вып. 2. С. 19-46; о литературных источниках см.: Родзевич С. К истории русского романтизма (Э.Т. Гофман и 30-40-е гг. в нашей литературе) // Рус. филол. вестник 1917. Т. LXVII. № 1-2; Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М., 1976; Плетнева А. Повесть Н.В. Гоголя "Нос" и лубочная традиция // НЛО. 2003. № 61. С. 152-163.
- <sup>3</sup> Пушкин. ПСС в 16 тт. М.; Л., 1937-1949. Т. 12. С. 27; см.: Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 664. – Труды по знак. системам. XVIII. Тарту, 1984. С. 30-45; Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996; Маркович В. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л., 1989. С. 103-131; Барабаш Ю.Я. Подтексты "петербургского текста" (-их", -ов"). "Невский проспект" и "Портрет" // Н.В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия. Первые гоголевские чтения. М., 2002. С. 23-25.
- <sup>4</sup> Того же мнения придерживался и Б.В.Томашевский, считавший, что в НП Гоголь реализует основной тезис Жанена – "быть внимательнее к действительности, которая при определенной подаче может образовать самое причудливое и фантастическое произведение (без сверхестественного!)" . В качестве источника указывались статьи Ж. Жанена в книге "Paris ou le livre de cent et un". Paris et Bruxelles, 1832 (III, 647). Иной источник был предложен в 1950-е гг. Н. Нильсоном, усматривавшим в описании НП влияние очерков Жуи, что маловероятно (см.: Nillson N.A. Gogol et Pétersburg. Recherches sur les antécédents des contes pétersbourgeois. Stockholm. 1954).
- <sup>5</sup> См.: Виноградов В.В. Романтический натурализм. Жюль Жанен и Гоголь // Указ. соч. С. 96-97.
- <sup>6</sup> Там же.
- <sup>7</sup> См.: Фаустов А.А. Мечта и истина в "Невском проспекте" // Филологические записки. Вып. 18. Воронеж, 2002. С. 26-39; об участии Гоголя в издании "Пестрых сказок" см.: Турьян М.А. "Пестрые сказки" Владимира Одоевского // Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. СПб., 1996. С. 151-152.
- <sup>8</sup> Возрождение в творчестве Гоголя традиций русской сатирической драматургии XVIII в. в разное время отмечали И.Е. Мандельштам, В.И. Шенрок, В.В. Гиппиус, Д.М. Иофанов, П.Т. Щипунов, В.А. Западов, Н.Л. Степанов, С.С. Данилов и др.; см. также: Елеонский С.Ф. Н.В. Гоголь и традиция русской литературы XVIII- начала XIX веков // Уч. зап. Моск. гор. пединститута им. В.П. Потемкина. Т. XXXIV. М., 1954. С. 47-83; Китина А.Д. Традиции сатиры и юмора литературы XVIII века в творчестве Н.В. Гоголя // Известия Воронежского госпединститута. Т. XXI. 1956. С. 9-25.

- <sup>9</sup> *Елеонский С.Ф.* Указ. соч. С. 59-61; *Благой Д.Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1953. С. 473; *Гиттиус В.В.* Гоголь. Л., 1924. С. 232.
- <sup>10</sup> См. об этом: *Кочеткова Н.Д.* Сатирическая проза Крылова // Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. Л., 1975. С. 53-112; *Стенник Ю.В.* Русская сатира XVIII века. Л., 1985. С. 43-46. Из общих работ см.: *Левин Ю.Д.* Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века // Эпоха Просвещения. Из истории международных связей. Л., 1967. С. 3-109.
- <sup>11</sup> См.: *Разумовская М.В.* "Почта духов" И.А. Крылова и романы маркиза д'Аржана // Рус. лит. 1978. № 1. С. 103-115.
- <sup>12</sup> *Страхов Н.И.* Переписка Моды, содержащая письма безруких Мод, размышления неодоушевленных нарядов, разговоры бессловесных чепцов, чувствования мебслей, карет, записных книжек, пуговиц и старозаветных манжет, кунташей, шлафоров, телогрей и пр. Нравственное и критическое сочинение, в коем с истинной стороны открыты нравы, образ жизни и разные смешные и важные сценны модного века. М., 1791. С. IV. Романтическая эстетика переведет этот прием в область бытовой фантастики (см., напр., сказки Г.-Х. Андерсена 1830- гг.). Данью этой традиции у В. Одоевского станет "Просто сказка" о роковом романе спального колпака и красной туфельки. О художественной специфике книги Страхова и ее культурном контексте см.: *Зайонц Л.О.* "Хворания по моде" Николая Страхова, или Об одном неосуществленном замысле Ю.М. Лотмана // Антропология культуры. М., 2004. С. 171-186.
- <sup>13</sup> "Таинственный, неизъяснимый 1834 <год!> Где означу я тебя великими труда<ми>? Среди ли этой кучи набросанных один на другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильности, этой безобразной кучи мод, парадов, чиновников, диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности?" (IX, 17).
- <sup>14</sup> *Лесааж А.-Р.* Повесть о хромоногом бесе. СПб., 1791. Ч. I. С. 10.
- <sup>15</sup> Там же. С. 5-6.
- <sup>16</sup> *Страхов Н.И.* Указ. соч. С. IV.
- <sup>17</sup> См.: *Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры // Ю.М. Лотман. Избр. статьи. Таллинн, 1992. Т. I. С. 377-380.
- <sup>18</sup> *Гете И.В.* Страдания Вертера. С нем. Р. <Н.М. Рожалин>. М., 1828. Ч. 2. С. 17. Не этот ли ящик привиделся известному герою М.А. Булгакова в "Театральном романе"?
- <sup>19</sup> О других литературных источниках этого сюжета у Гоголя (романах Жанена и Де Квинси) см.: *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы. С. 45-51, 80-100.
- <sup>20</sup> *Лесааж А.-Р.* Хромой бес. М., 1956. С. 21. В качестве наглядной параллели – пример из издания "Отрада в скуке, или Книга веселия и размышления": "Кокетка есть искусственная машина, движущаяся, прикрытая белилами, румянами, лентами, кружевами и дорогими камнями, перетянутая китовыми усами, кои на зло природы делают стан ее хорошим. Сей Механический состав имеет говорящие глаза, рот, открывающийся для показанья маленьких слоновых косточек, кои по утру в оной вставляются, а в вечеру кладутся на уборный столик" (М., 1788. Ч. I. С. 49).
- <sup>21</sup> *Виноградов В.В.* Указ. соч. С. 47.
- <sup>22</sup> *Одоевский В.Ф.* Пестрые сказки / Подг. М.А. Турьян. СПб., 1996. С. 47.

- <sup>23</sup> См.: *Адрианова-Перетц В.П.* Юмористические лечебники. Л., 1928; *Крестова Л.В.* Традиции русской сатиры в прозе Н.И. Новикова // ТОДРЛ. М.-Л., 1958. Т. XIV. С. 486-492. Ср. в этой связи упоминавшуюся работу А. Плетневой (примеч. 2).
- <sup>24</sup> Сатирический Вестник. М., 1791. Ч. II. С. 111.
- <sup>25</sup> *Одоевский В.Ф.* Указ. соч. С. 53.
- <sup>26</sup> *Страхов Н.И.* Указ соч. С. 8-12.
- <sup>27</sup> *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. М.-Л., 1959. С. 335-336, 338.
- <sup>28</sup> *Страхов Н.И.* Указ. соч. С. 10.
- <sup>29</sup> *Лотман Ю.М.* Русская литература и культура Просвещения. М., 1998. С. 227. Подробнее об этом же в контексте "Переписки Моды" см.: *Зайонц Л.О.* Указ соч. С. 173-174.
- <sup>30</sup> *Лесажа А.-Р.* Хромой бес. М., 1956. С. 21. Ср. развитие темы в пародийных "Ведомостях" у Страхова: "Г. Зубодерг, зубной врач. через сие объявляет, что у него для престарелых красавиц имеются в продаже готовые зубы, как-то: дешевой цены пожелтее, которые можно вкладывать по будням; подороже самые белые, которыми можно располагать по совершенной своей воле, т.е. удобно оные скоро вкладывать в рот, а в случае беспокойства можно обратно из оного вынимать и класть в карман или запирать в туалет. К нему также можно присылать чистить оные зубы" (Сатирический Вестник. Ч. II. С. 119-120).
- <sup>31</sup> См.: *Зайонц Л.О.* Указ. соч. С. 182-183.
- <sup>32</sup> *Вейс Г.* Внешний быт народов с древнейших до наших времен / Пер. с нем. В. Чаева. М., 1879. Т. 3. Ч. II. С. 395.
- <sup>33</sup> *Страхов Н.И.* Мои петербургские сумерки. СПб., 1810. Ч. I. С. 22-28. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- <sup>34</sup> См.: Семиотика города и городской культуры: Петербург // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 664. – Труды по знак. системам. XVIII. Тарту, 1984.
- <sup>35</sup> *Тименчик Р.Д.* "Поэтика Санкт-Петербурга" эпохи символизма/постсимволизма // Там же. С. 117-124.
- <sup>36</sup> Ср. приведенную цитату в кн.: *Осват А.Л., Тименчик Р.Д.* "Печальну повесть сохранить..." М., 1985. С. 276-277.
- <sup>37</sup> Аглая. М., 1810. Ч. X. Кн. III. С. 7-9.
- <sup>38</sup> *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 247.
- <sup>39</sup> См.: *Маркович В.* Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л., 1989. С. 130-131.
- <sup>40</sup> См. комментарий Г.М. Фридендера: IX, 617; *Рогов К.Ю.* Гоголь и "хромой чорт" (К творческой истории "Вечеров на хуторе близ Диканьки") // М-95-96. С. 130-134.
- <sup>41</sup> *Рогов К.Ю.* Указ соч. С. 131-132.
- <sup>42</sup> О *косточке невидимке* повествует один из рассказов Страхова с одноименным названием (см.: *Страхов Н.И.* Рассматриватель Жизни и Нравов. СПб., 1811). Став с ее помощью невидимым, герой рассказа смог проникать в тайные мысли и желания других людей. Контекстуальная соотнесенность мотива *волшебной косточки* с выпущенными из бутылки бесами могла быть знакома Страхову по широко распространенным в Восточной Европе сюжетам о Соломоне и Китоврасе (славянский вариант Асмодея). Согласно одному из них, царь Соломон об-

ладал волшебной ключицей, посредством которой мог вызывать злых духов, в том числе и Асмодея, и использовать в своих целях их магическую силу (Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Изд. Р. Голике. СПб., 1900. Т. I. С. 174-176).

<sup>43</sup> "Молодой Самбульо <...> поспешил взять сосуд, где помешался дух, и, не забывая, что может произойти, с размаху бросил его на пол. Слякка разлетелась на тысячу осколков и залила пол черноватой жидкостью, которая, постепенно улещиваясь, превратилась в облачко..." (Лесажа А.-Р. Указ. соч. С. 15).

<sup>44</sup> "Но все это было ничего по сравнению с белым атласным плащом, покрытым бесчисленным множеством фигурок, нарисованных китайской тушью таким широким мазком и так выразительно, что не оставалось сомнения в том, что здесь дело не обошлось без нечистого. Где изображена была испанка, закутанная в мантилью, заигрывающая с фланирующим иностранцем; где французенка, изучающая перед зеркалом всевозможные ужимки <...>. Здесь – итальянские кавалеры поют и играют на гитарах под балконами своих возлюбленных, а там – немцы в расстегнутых камзолах, осыпанные табаком и еще более пьяные, чем французские шеголи, окружают стол, заваленный остатками ужина. Один из рисунков изображал выходящего из бани мусульманина, окруженного всеми своими женами, наперебой старающимися услужить ему; на другом – английский джентльмен учтиво предлагал своей даме кружку и пиво. Замечательно изображены были также игроки: одни, охваченные пылкой радостью, наполняют свои шляпы золотыми и серебряными монетами, другие, играющие только на честное слово <...> рисунки на плаще были точным воспроизведением того, что делается в свете по наущению Асмодея" (Там же. С. 16).

<sup>45</sup> Манн Ю. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. М., 2004. С. 213-217 (указано А.Л. Осповатом, которому выражаю свою признательность).

<sup>46</sup> Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Труды по знак. системам. XVIII. Тарту, 1984. С. 16-17.

<sup>47</sup> См.: Каталог антикварной библиотеки книгопродавца Е.Я. Федорова, приобретенной после бывшего министра Д.П. Трошинского. Киев, 1874: о знакомстве Гоголя с европейской литературой, собранной в библиотеке Трошинского, см.: Чудаков Г. Отношение творчества Гоголя к западноевропейским литературам // Университетские известия. Киев, 1908.

<sup>48</sup> Виноградов В.В. О литературной циклизации. По поводу "Невского проспекта" Гоголя и "Исповеди опиофага" Де Квинси // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 45–62.

<sup>49</sup> Там же. С. 53.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же. С. 54.

<sup>52</sup> Московский Телеграф. 1832. Ч. 43. "Камер-Обскура книг и людей". № 1. С. 16.

<sup>53</sup> Там же. С. 6.

<sup>54</sup> Там же. Ч. 17.

<sup>55</sup> Там же. Ч. 43. № 2. С. 30; № 3. С. 47.

*БОРИС ГАСПАРОВ*

## О МУЗЫКАЛЬНОМ КОМПОНЕНТЕ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Проблему, означенную в заглавии, я намерен поставить более широко, чем это уже было сделано в ряде превосходных работ (прежде всего, таких авторов, как А. Гозенпуд,<sup>1</sup> Б. Кац и Р. Тименчик<sup>2</sup>), посвященных месту музыки в творчестве ряда писателей и поэтов. Мне хотелось бы обсудить, что может дать включение музыки в описание историко-литературного процесса в целом. Наверное, лет тридцать тому назад такая постановка вопроса показалась бы в принципе некорректной. За это время, однако, не только прошли времена герметического подхода к литературному тексту, но и пришедшее ему на смену стремление рассматривать литературу как часть культурного и социального процесса успело показать свои отрицательные стороны; я имею в виду новейшую культурологию (*cultural studies*), этот западный (теперь уже главным образом американский) аналог "культурной революции", для которой и литературные, и музыкальные произведения представляют интерес главным образом с точки зрения того, какой повод они могут дать к идеологическому разоблачению их авторов.

Я, однако, не думаю, что между интересом к конкретным текстам и авторам, с одной стороны, и стремлением охватить неопределенно много-составный культурный и идейный контекст, с другой, обязательно должно быть противоречие. Отношение между текстом и контекстом можно назвать диалектическим (попробуем снова начать употреблять это слово). То есть контекст позволяет увидеть нечто в тексте, что без этого осталось бы незамеченным; но и сам текст, обогащенный и измененный таким образом, возвращается в контекст, в свою очередь высвечивая в нем те стороны, которые сделали появление такого текста возможным. Это общее рассуждение вполне применимо к отношению между литературой и музыкой, в особенности (хотя не исключительно) музыкой, созданной по следам литературных произведений.

Данный тезис имеет особую актуальность именно для русской литературы. Использование классических, наиболее известных и почитаемых

текстов национального литературного пантеона в качестве основы оперных либретто составляет характерную, а в девятнадцатом веке даже почти исключительную, черту русской оперной традиции. Для итальянской или французской, отчасти и немецкой оперы более типичным было обращение к классическим текстам, написанным на другом языке, присутствие которых в культурной памяти не столь непосредственно, как в случае национального литературного шедевра, в особенности поэтического. Верди использует сюжеты Шекспира и Дюма-сына, Гуно создает "Фауста" и "Ромео и Джульетту", Массне – "Вертера", Россини – "Севильского цирюльника", "Отелло" и "Вильгельма Телля", Пуччини – "Манон Леско" и "Турандот" (по Шиллеру), в то время как Бетховен использует для своего "Фиделио" драму Буйи (Bouilly) "Léonore, ou L'amour conjugal". Немецкий классический эпос, на котором основывались музыкальные драмы Вагнера, в силу своей древности также не имел непосредственного резонанса в читательской памяти. На этом фоне "Кармен" Бизе и "Манон" Массне выглядят редкими исключениями. (В двадцатом веке положение несколько изменилось в связи с обращением таких авторов, как Дебюсси, Альбан Берг или Бенджамин Бриттен к национальной литературной классике.) Между тем, русские композиторы с удивительным постоянством обращаются к наиболее популярным произведениям национальной литературы недавнего прошлого, к тому же по большей части произведениям поэтическим, то есть непосредственно присутствующим, хотя бы в отрывках, в памяти читателя-слушателя. Достаточно перечислить широко известные оперы на пушкинские тексты и сюжеты: "Руслан и Людмила" Глинки, "Русалка" и "Каменный гость" Даргомыжского, "Борис Годунов" Мусоргского, "Евгений Онегин", "Мазепа" и "Пиковая дама" Чайковского, "Кавказский пленник" Кюи, "Моцарт и Сальери", "Сказка о царе Салтане" и "Золотой петушок" Римского-Корсакова, "Алеко" и "Скупой рыцарь" Рахманинова, "Дубровский" Направника. Гоголь представлен (говоря только о девятнадцатом веке) "Женитьбой" и "Сорочинской ярмаркой" Мусоргского, "Ночью перед Рождеством" и "Майской ночью" Римского-Корсакова, "Черевичками" Чайковского. Лермонтов – "Демоном" Рубинштейна, Островский – "Вражьей силой" Серова и "Снегурочкой" Римского-Корсакова, Тургенев – "Асей" Ипполитова-Иванова. В двадцатом веке традиция получила мощное продолжение в творчестве таких композиторов, как Стравинский ("Мавра"), Лурье ("Арап Петра Великого"), Прокофьев ("Огненный ангел", "Игрок", "Война и мир", "Семен Котко", "Повесть о настоящем человеке"), Шостакович ("Нос", "Игроки", "Леди Макбет Мценского уезда"), Ан. Александров ("Бэла"), Асафьев (балет "Бахчисарайский фонтан"), Глиэр (балет "Медный всадник"), Шапорин ("Декабристы"), Щедрин (балет "Анна Каренина", опера "Очарованный странник").



Характерную черту русской культуры составляла, да, кажется, составляет и до сих пор, привычка обращаться к общеизвестным литературным героям и цитатам (часто деформированным, какими их сохраняет память) в качестве универсального ключа, способного осветить любую философскую, социальную, моральную, эстетическую проблему. Композиторы в этом отношении, как видим, не составляют исключения. Результатом оказывается диалог между литературой и музыкой, исключительный в отношении интенсивности и постоянства.

Сама по себе эта черта свидетельствует прежде всего о "логоцентризме" русской культурной традиции. Соприсутствие литературы буквально во всех сферах жизни сообщает последним некий налет "литературности", создавая иллюзию их деривативности по отношению к исходящему от литературы первоначальному импульсу. Следствием этого оказывается асимметрия в понимании соотношения между литературой и музыкой. Полагается само собой разумеющимся, что восприятие оперы, романса или программного симфонического сочинения включает в себя память о его литературном прототипе, даже если последний предстает в своем музыкальном воплощении радикально преобразенным. Но есть ли тут обратная связь, то есть дает ли музыкальное произведение что-либо для понимания его литературного старшего родственника? Кажется, многие склонны отвечать на этот вопрос, хотя бы в подразумевании, отрицательно. Во всяком случае, жалобы на искажение гениального литературного текста на оперной сцене или на то, что популярная опера или романс заслонили собою литературный шедевр в глазах массовой публики<sup>3</sup>, настолько типичны, что сами составляют любопытную культурную традицию. Происходит это, во-первых, потому, что музыкальная реинкарнация литературного произведения всегда вторична по времени по отношению к литературному "оригиналу" и, значит, как будто бы не должна иметь обратной силы воздействия на литературный текст; и, во-вторых, потому, что естественным основанием для сопоставления служит словесный аспект музыкального произведения, а эта его сторона неизбежно, и часто катастрофически, проигрывает в соположении и со своим литературным коррелятом, и вообще с "высокой" литературой.

Оба этих аргумента теряют свою силу, если отрешиться от понимания литературного текста как раз и навсегда объективно заданного феномена. Теперь уже мало кого нужно убеждать, что текст не иммунен по отношению к историческому процессу; его бытие неотделимо от читательского представления о нем, а это представление включает в себя или, вернее, никоим образом не может себя отделить от множества последующих событий, так или иначе с этим текстом перекликавшихся. Музыкальное перевоплощение литературного произведения, в особенности если оно само

становится важным культурным фактом, конечно, является одним из таких событий, в потоке которых литературный текст изменяет свои очертания и свой смысл. Это делает музыку неотъемлемой частью историко-литературного процесса.

Музыкальное воплощение известного литературного текста не только воссоздает последний в категориях иного художественного языка, но, что еще более важно для нашего обсуждения, помещает его в иной исторический контекст. Произведение как бы переживает второе рождение в существенно иной среде, идеологическое сознание и эстетический опыт которой существенно разнятся с той средой, в которой и для которой оно впервые появилось на свет. Конечно, публика по-прежнему помнит и чтит классическое произведение, отделенное от нее временным промежутком в несколько десятков, а то и в сотню лет. Но в восприятии такого произведения присутствует элемент исторической коррекции зрения. Все больше странных или малопонятных моментов в нем с легкостью списываются на то, что так писали или так вели себя "тогда", или, еще хуже, и вовсе остаются не замеченными. Появление знакомых лиц и положений на оперной сцене уничтожает эту дистанцию. Опера непосредственно апеллирует к современной ей публике; она написана на современном музыкальном языке, художником, разделяющим идеологические воззрения и эстетический опыт своих современников. Этот внезапный сдвиг того, что было прочно помещено в определенную историческую нишу, способен вызвать шоковую реакцию, которую соблазнительно назвать "остранением". И в этом случае, как и во всех иных, задача историка литературы должна состоять в том, чтобы перейти от рефлекса к рефлексии.

Рассмотрим в качестве примера, пожалуй, наиболее поразительный пример столкновения между литературным и музыкальным шедевром: "Евгений Онегин" Пушкина – Чайковского. Жалобы на "искажение" и "снижение" пушкинского романа раздавались уже при первом явлении "Онегина" на сцене<sup>4</sup> и раздаются до сих пор, в том числе среди тех, кто полностью признает художественные достоинства оперы Чайковского как чисто музыкального произведения. Между тем, вместо того чтобы в очередной раз заламывать руки по поводу всех потерь, понесенных "Евгением Онегиным" на оперной сцене, уместно задаться вопросом: что значило для исторической судьбы этого произведения, что его музыкальное пересоздание совершилось силами и в среде людей эпохи Великих реформ и реализма, во всех его пониманиях – от толстовского до писаревского? Какие черты "романа в стихах" – или отсутствие в нем таковых – выступили на поверхность при его новом явлении на свет в 1878 г., в век наивысшего расцвета социально-психологического романа? Опера Чайковского позволяет понять, что произошло с романом Пушкина после того как он, неве-

домо для автора и современных ему читателей, оказался "первым" в историческом ряду, продолжением которого послужили романы Гончарова, Тургенева, Достоевского и Толстого; после того как его герой из общества Чайльд-Гарольда и Адольфа переместился в компанию русских "лишних людей", обязанных своим возникновением в сознании общества приговором, вынесенным Онегину Белинским в 1840-е годы, а своим наименованием – тургеневскому "Дневнику лишнего человека" (1856); после того как его героиня чудесным образом стала свободной от почти непреодолимых внешних и внутренних барьеров, окружавших женщину хорошего общества в начале века (как это можно видеть не только у Пушкина, но и у Диккенса, Джейн Остен, Бальзака, Жорж Санд), и превратилась в образец для решительной героини 50-60-х годов, перед которой "русский человек на randevу" проходит испытание характера.

Зерном замысла Чайковского послужила начальная сцена оперы; он описывает ее в деталях в письме к брату Модесту 18 мая 1877 г., три дня спустя после вечера, на котором впервые была предложена идея писать оперу на сюжет "Онегина". Сцена эта построена по классическому рецепту зачинов романа 60-х годов: размеренный быт усадьбы (девицы поют дуэтом романс на стихи Жуковского, их мать и няня варят варенье и вспоминают старые годы, крестьяне с пением возвращаются с поля) нарушается появлением соседа, с которым приехал новый гость:

"Ленский. Mesdames. я на себя взял смелость привезть приятеля. Рекомендую вам: Онегин, мой сосед.

Онегин. Я очень счастлив.

Ларина. Помилуйте, мы рады вам... присядьте. Вот дочери мои.

О. Я очень, очень рад.

Лар. Пройдемте в комнаты – иль может быть, хотите на вольном воздухе остаться? Прошу вас, без церемоний будьте – мы соседи, так нам чиниться нечего.

Лен. Прелестно здесь! Люблю я этот сад, укромный и тенистый. В нем так уютно!

Лар. Прекрасно! Пойду похлопотать я в доме по хозяйству, а вы гостей займите – я сейчас".

Если отвлечься от легкой ритмизации текста, он звучит как начало некоего типического романа или пьесы à la Тургенев. И в дальнейшем герои ведут себя согласно логике тургеневского романа: новый гость производит неизгладимое впечатление на героиню смелостью своих суждений ("Мой дядя самых честных правил" и т. д.), в то время как младшая пара поглощена полушутливым диалогом влюбленных. Следуя своему душевному порыву, героиня зовет героя на "randevу", на котором тот срезается самым плачевным образом. Слушателю оперы должно быть ясно, что отказаться

от любви героини Онегин мог только в силу рокового изъяна в своем характере, о котором красноречиво повествует его музыкальная партия, отделанная с холодным блеском. Внутренняя ущербность героя в полной мере проявляется в сцене гибели Ленского, ничем не оправданной в глазах читателей "Отцов и детей". Кюи, сделавший занятием всей жизни писание разносных рецензий на каждое новое сочинение Чайковского, писал о сцене дуэли, что она настолько драматически бессмысленна, что певцы буквально производят в ней впечатление людей, на знающих, для чего они оказались на сцене. Но и сам Чайковский видел в Онегине "холодного денди, до мозга костей проникнутого светскою бонтонностью", "скучающего столичного льва", который "от скуки, от мелочного раздражения, помимо воли, вследствие рокового стечения обстоятельств отнимает жизнь у юноши, которого он, в сущности, любил"<sup>5</sup>.

Опера сделала явным процесс, происходивший с романом Пушкина имплицитно на протяжении полувека: подспудное превращение его в социально-психологический роман ("энциклопедию русской жизни"), ход повествования которого и поведение и чувства героев вписывались в жизнь и литературу второй половины века. Читателем второй половины девятнадцатого и даже двадцатого века многое в романе узнается с первого взгляда: та же скромная усадьба (а позднее дача), смешная, но милая приземленность старшего поколения, гости, одушевленная беседа, влюбленность, порывы к чему-то неведомо новому, которым не суждено осуществиться, судьба всей жизни, решенная за чаем или на прогулке в саду. Таким нам показывает пушкинского "Онегина" не только опера, но, прежде всего, вся традиция русского романа. Опера, с ее явным смещением текста в иное эстетическое пространство, делает произошедший сдвиг более заметным и в известном смысле помогает его осознать.

Одной из литературных неловкостей оперного "Онегина", сразу брошенной в глаза Тургеневу, явилась транспозиция ряда мест стихотворного текста из третьего лица в первое. Капризно-ироничные ремарки по поводу персонажей романа, которыми рассказчик через их голову перебрывается с читателем, вкладываются в уста самих этих персонажей, становясь изъяснением их собственных чувств. Так, Зарецкий говорит сам о себе: "В дуэлях практик я, педант, Люблю методу я из чувства, И человека растянуть Позволю я не как-нибудь, Но в строгих правилах искусства, По всем преданьям старины"; скептический афоризм, тонко перифразирующий Шатобриана ("Привычка свыше нам дана, Замена счастью она"), вкладывается в уста наивной Лариной и крепостной няни – это к ним, оказывается, относится его обобщенное "мы".

Наверное, либреттист или композитор, обладающий большим литературным умением (такой, как Мусоргский), нашел бы более убедительный

способ дать героям материал для диалога на сцене. Но само наличие этой проблемы способно привлечь наше внимание к тому, как мало герои Пушкина говорят и взаимодействуют друг с другом в романе, насколько катастрофически громадны пробелы в рассказе о том, что с ними и между ними происходило. Я уже упоминал сардоническую эскападу по адресу "дяди самых честных правил", которой оперный Онегин поражает Татьяну в первую их встречу, на прогулке в саду. Но чем поразил Татьяну литературный Онегин в их первую встречу, и вообще, что при этой встрече происходило? Все, что мы узнаем об этом важнейшем узле в развитии сюжета, это что гостям подавалось варенье на блюдечках и брусничная вода – нарочито нелепая деталь, повторенная дважды. Продолжая вглядываться в роман в этой перспективе, замечаем, что Онегин и Татьяна ни разу не показаны *разговаривающими* друг с другом. Вначале Татьяна обращается к Онегину с письмом, в ответ на которое Онегин произносит свой монолог; в конце романа происходит зеркальная инверсия – теперь Онегин пишет письмо, а Татьяна отвечает монологом. В промежутке – Татьяна видит Онегина во сне, посещает его усадьбу и читает его книги, то есть общается с ним в его отсутствие. На балу у Лариных контакт между героями ограничивается молчаливым поклоном и многозначительным взглядом. Лишь в первую их встречу в Петербурге герои впервые показаны обменивающимися репликами, подчеркнуто тривиальными и к тому же переданными от третьего лица ("Она спросила, Давно ль он здесь, откуда он, И не из их ли уж сторон" – впрочем, и здесь может возникнуть впечатление, что Татьяна покидает залу, не дожидаясь ответа).

Парадоксальным образом, такое полное отсутствие "диалогизма" было бы как раз возможно в традиционной опере, где общение между героями происходит главным образом в виде обмена ариями. Но оно оказалось неприемлемым для "лирических сцен" Чайковского – именно в силу их ориентации на повествование и построение характеров в современном им реалистическом романе. Герои романа девятнадцатого века высказываются и действуют, непосредственно адресуясь друг к другу. На фоне этой традиции пустота реплик и действий чеховских героев, их непрямая связь с тем, что с героями происходит в жизни, явились новым и поразительным открытием. Но роман Пушкина этой традиции внеположен, так же как внеположны ей романы Остен, "Адольф" Констанана или "Избирательное средство" Гете.

Герои усадебного "романа манер" начала века живут в мире, скованном конвенциями речей и поступков до такой степени, которая делает прямое самовыражение или прямой контакт почти невозможными – или возможными только в катастрофическом модусе, неизбежно ведущем к разрушительным последствиям. Поступок Татьяны внешне идентичен то-

му, как поступают полвека спустя (и вдохновившись ее примером) Наталья Ласунская, Елена Стахова или Ольга Ильинская; но во внутреннем содержании этих ситуаций существует огромная разница. Татьяна воспитана на чтении романов европейского сентиментализма, которые оказались у нее в руках потому, что ими зачитывалась ее мать в юности. Строй мыслей, поступков и речей эпохи 1770-х годов – эпохи несравненно более свободной и терпимой в отношении социальных и моральных конвенций, и в то же время довольно наивной в своих ранних опытах авторефлексии – Татьяна переносит в мир конца 1810-х годов, не подозревая, какое впечатление этот наивный сдвиг должен произвести на человека, воспитанного на Байроне, Констане и Шатобриане. Читатель молчаливо приглашается оценить и проницательность Онегина, и степень его действительной эмоциональной увлеченности Татьяной (прикрываемой довольно неловкой маской цинического равнодушия денди, озабоченного, по-видимому, только действием брусничной воды на его желудок) в том полном отсутствии усмешки, с которой он одним шоковым ударом пробуждает ее для жизни в современном ему мире скептической рефлексии и горькой фаталистической замкнутости, – урок, в котором Татьяне предстоит превзойти своего учителя.

Героини Джейн Остен никогда не поступают так, как поступила Татьяна, именно потому, что им суждено достигнуть счастливого финала. Герой внезапно появляется в их замкнутом мире, быть может, чтобы никогда в него не возвратиться или возвратиться через много лет. Но ничто не нарушает условной банальности речей героев при встрече, в которых лишь изредка смутно проступает подразумеваемый смысл, – пока счастливый случай не устраняет на какое-то мгновение барьер условностей, их разделяющий. Такой случай может никогда не произойти – как в замечательном романе Доротеи Шлегель "Флорентин". Но попытка устранить барьер своевольным действием не только бесполезна – она разрушает тонкую ткань судьбы героев; в этом отношении роман Пушкина являет интересную параллель с "Избирательным средством" Гете, да и с романами Стендаля.

Читая *дореалистический* роман 1800-1820-х годов, мы приобщаемся к духовной атмосфере начала девятнадцатого века, с ее новоприобретенным пиетизмом и глубокой внутренней и внешней скованностью, пришедшими на смену скептическому вольномыслию и салонной свободе нравов предшествовавшего столетия. Парадоксальным или, может быть, логичным образом, это также эпоха глубокой рефлексии, позволяющей осознать ограниченность любых человеческих речей и поступков. Герои не могут обмениваться прямыми изъявлениями чувства оттого, что это оказывается невозможным в силу новых моральных и социальных барьеров, выросших в

после наполеоновскую эпоху; но также и оттого, что рефлекслирующее сознание говорит им о тщетности попыток выразить себя. Эмоциональная своевольность оказывается обреченной на неудачу в силу своей социальной и моральной экстравагантности, но также и в силу своей интеллектуальной и эстетической скомпрометированности. Поступок, чреватый социальным скандалом, оказывается также скандалом метафизическим, в силу принципа "мысль изреченная есть ложь".

Таковы уроки, которые можно извлечь из столкновения литературного и музыкального "Евгения Онегина". Мне кажется, что их смысл не ограничивается одним лишь этим произведением, но оказывается существенным для понимания истории, в том числе истории литературы.

В заключение мне хочется еще раз подчеркнуть тезис о некорректности суждений об оперном либретто, исходящих из сопоставления его с соответствующим литературным текстом, как будто либретто является самостоятельным литературным произведением. Прямое сопоставление литературного текста со словесной частью текста музыкального некорректно прежде всего потому, что оно сопоставляет некое художественное целое с тем, что является лишь составной частью другого художественного целого. Между тем смысл словесного текста в составе музыкального произведения существует только в силу того эффекта, который возникает из взаимодействия его с музыкой. Если бы Модест Чайковский предназначал свою версию "Пиковой дамы" для драматической сцены, можно было бы только посмеяться над слезливой сентиментальностью пьесы, в которой героиня из бедной компаньонки превращается в блестящую внучку графини, без раздумья отвергающую столь же блестящего жениха ради демонического незнакомца и послушно прыгающую в Зимнюю канавку в соответствии с требованиями кода мелодраматического поведения. Но в сочетании с экспрессионистически напряженной, изобилующей нарочитыми стилевыми срывами музыкой мелодраматические преувеличения преобразуются в преувеличения экспрессионистические. Сама слезливая бессмысленность поведения героев, совершенно запугавшихся в собственных противоречивых устремлениях, воплотившись в музыке, то и дело шарахающейся из одной стилевой крайности в другую – от поздневагнеровских гармоний и оркестровки к пастису в стиле Моцарта, от традиционных оперных форм (баллада, "ария с кубком") к бытовым куплетам, песне, романсу – превращается в свидетельство психологического настроения эпохи чеховских сумерек и декадентских зорь, конгениальное ее наивысшим литературным воплощениям. Искать "правды жизни", в узко реалистическом ее понимании, в истории оперных Германа и Лизы так же бессмысленно, как искать ее в словах и поступках Пеллеаса и Мелизанды Метерлинка – Дебюсси или Саломеи Гофманстала – Р. Штрауса. В этом новом ракурсе,

которым оборачивается пушкинская повесть-анекдот, становится заметнее, что и сама она далека от критериев реалистического рассказа. Опера Чайковского оказывается одним из каналов, по которым Пушкин входит в культуру модернизма, становясь его современником и активным участником. Это тонко почувствовали такие авторы, как Блок или Андрей Белый; аллюзии "Пиковой дамы" в "Двенадцати" и в "Петербурге" отсылают к оперной сцене, а не к литературному тексту. Возникшая на основе более раннего литературного произведения, опера "рикошетом" порождает деривативные явления в идущей по ее следам литературе.

Еще один аспект взаимодействия между музыкой и литературой в историческом процессе представлен параллельными явлениями, спонтанно возникающими в обеих этих сферах в определенную эпоху, в особенности если это эпоха радикальных идеологических и эстетических сдвигов. Интересный пример в этом отношении являет обращение Шостаковича в 1930-е годы к традиционному жанру "большой симфонии" – музыкальной форме, достигшей наивысшего развития в симфониях Чайковского, Брукнера и Малера. Поворот к традиции – через голову авангардных экспериментов с музыкальной формой, пережитых и самим Шостаковичем в предшествовавшее десятилетие, – начался с Четвертой симфонии, то есть еще до того, как на композитора обрушилась катастрофа в связи с "Леди Макбет". Этот процесс интересно сопоставить с возвращением в литературе 30-х годов к жанру "большого романа", после того как он подвергся радикальной деконструкции в эпоху авангарда. Последний феномен обычно связывается с идеологическим давлением, вызвавшим рождение "социалистического реализма". Однако явный аналог ему наблюдается и в западных литературах (Томас Манн, Музиль, Стейнбек, Ромен Роллан). В свою очередь опыт Шостаковича находит соответствие в творчестве таких композиторов на Западе, как Стравинский, Барток, Хиндемит, Копленд. Включение музыки в историко-литературную картину позволило бы и более объективно оценить неотрадиционалистские тенденции в духовном мире 30-х годов и показать тот сдвиг, который происходит в возрождаемых художественных формах по сравнению с их историческими прототипами второй половины девятнадцатого века.

Настоящая заметка лишь слегка намечает те конкретные пути, по которым может двигаться исследование двусторонней связи между литературой и музыкой. Я надеюсь, что немногие приведенные здесь примеры способны привлечь внимание к проблеме релевантности музыки для историко-литературного процесса и его изучения.



## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Гозенпуд А.* Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л., 1981.
- <sup>2</sup> *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии, СПб., 1997; "Раскат импровизаций". Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака / Сост. Б. Кац. Л., 1991; *Кац Б., Тименчик Р.* Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Л., 1989.
- <sup>3</sup> Приведу колоритное признание Асафьева: «Боюсь сказать, но мне думается, что процентное соотношение между читателями романа и слушателями музыки "Евгения Онегина" будет не в пользу романа: слушателей (и среди них многих, увы, не читавших романа) окажется больше» (*Асафьев Б.* О музыке Чайковского. Л., 1972. С. 76).
- <sup>4</sup> Ср. знаменитый отзыв Тургенева в письме к Толстому (15/27 ноября 1878 г.): «Несомненно замечательная музыка. ... Но что за либретто! Представьте: стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих лиц. Например, о Ленском сказано: "Он пел увядший жизни цвет Без малого в 18 лет" – а в либретто стоит: "Пою увядшей жизни цвет" и т. д. И так почти постоянно». (*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем в 28 тт. Письма. Т. 12. Кн. 1. М.-Л., 1966. С. 383-384).
- <sup>5</sup> Письма к Н.Ф. фон Мекк от 16 декабря 1877 г. и 28 сентября 1883 г. (*Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Гений в искусстве. 2-е изд. Т. 2. М.: Алгоритм, 1997. С. 55 и 523).

**ЮРИЙ ЦИВЬЯН**

**ДАМА СДАВАЛА В БАГАЖ,  
ИЛИ ИЗ ЧЕГО СОСТОИТ ИСТОРИЯ КИНО\***

Я бы не хотел, чтобы меня заподозрили в любви к большому вопросу или подумали, что я разлюбил слайды и экран, поэтому объясню, как возникла эта тема. Так получилось, что в этом году у меня не нашлось времени подготовить полноценный доклад, и я попросил организаторов записать меня в дискуссию о путях истории литературы, втайне надеясь, как ученик, записавшийся в хор, что, когда дело дойдет до верхнего "до", я вместе со всеми открою рот и никто ничего не заметит. Но одно дело представить себя в чужой роли, а другое – в этой роли оказаться. И вот – хора нет, а я на сцене, певец-самозванец из оперы про Бориса Годунова, и лестница крутая меня ведет на башню. Когда мне это приснилось, я испугался, сел и написал полноценный доклад. В нем я буду говорить об отличиях истории кино от истории литературы, но это не значит, будто я добиваюсь какой-то автономии, независимости для истории кино. История кино, как и ее предмет, возникла относительно недавно, и было бы странным, если бы мы стали ее писать, не пользуясь готовыми шаблонами. Подходящих шаблонов достаточно. Можно строить историю кино по примеру истории театра – ведь и тут и там одни пишут, другие ставят, третьи играют. Можно представить и такую историю кино, которая напоминала бы историю изобразительного искусства – и тут и там можно говорить о таких вещах как иконография, композиция и свет. Шаблон истории литературы ничуть ни хуже других, и мало кого удивляет, когда мы говорим о героях фильма, о разных событиях и поступках или о поэтике и даже поэзии кино. Но все это аналогии, их наличие бесспорно, их польза очевидна, но может ли быть, чтобы дело исчерпывалось аналогиями, что нет таких признаков, которые бы делали историю кино отличной от историй других искусств и, в частности, от истории литературы?

Наверное, первое, что приходит в голову, когда мы задаем себе этот вопрос, – технологическая привязанность кино. Не знаю, есть ли этому

---

\* Доклад на XII Тыняновских чтениях (август 2004 г.).

параллель в истории литературы, но многое в истории кино объясняется состоянием техники на данный момент. Видимо, какая-то параллель есть – ведь говорят о роли книгопечатания; но отражаются ли на литературном процессе переходы с пера на ручку, с ручки на машинку, с машинки на компьютер? Возможно – да, но нужно обладать особым слухом, чтобы эти изменения зафиксировать. Однажды, когда я спросил у Р.Д. Тименчика, следит ли он за творчеством Владимира Сорокина, он ответил, что раньше следил, а теперь нет. Я спросил, почему. Р.Д. сказал: "Это *такая* литература" – и изобразил в воздухе клавиатуру компьютера.

Видимо, в любом искусстве технический инструментарий как-то влияет на стиль, но не думаю, чтобы где-либо в такой степени, как в кино. И тут историка подстерегает двойная опасность: недооценить или переоценить фактор технического прогресса, и еще неизвестно, какая из этих опасностей коварней. Я еще буду говорить об опасности недооценки, но начну с того, что получается, если роль техники переоценить. Представим себе философа, который спросил: "что такое кино?" и сам же на этот вопрос и ответил: "Кино – это искусство технического века". Какими последствиями для исторической картины чреват такой, казалось бы, невинный, бесспорный и даже несколько заурадный ответ?

Неожиданным образом таким философом оказался Людвиг Витгенштейн, известный своей неприязнью к общефилософским рассуждениям, – а как речь зашла о кино, тут же на этом и попался. Приведу заметку из его записной книжки, помеченную 1930-м годом: "На днях я поделился следующей мыслью с Арвидом, с которым мы вместе ходили смотреть один совсем старый фильм: нынешнее кино относится к старым фильмам, как сегодняшний автомобиль к машинам 25-летней давности. Оно кажется таким же смешным и неуклюжим, как и те. Технический прогресс в кино аналогичен прогрессу в автомобилестроении. Он не похож на прогресс стиля в искусстве – если здесь можно говорить о прогрессе. Видимо, то же справедливо и по отношению к нынешней танцевальной музыке. Прогресс в джазовом танце должно быть сродни прогрессу в области кино. Неучастие духа – этим отличается такого рода развитие от становления *стиля*"<sup>1</sup>.

Не стану полемизировать с Витгенштейном (надо сказать, что его изображение не предназначалось для печати), хотя любопытно было бы услышать, что на это ответил Арвид Сьогрен – приятель, с которым Витгенштейн ходил в кино. В 1930 году было видно не хуже, чем теперь, что кино – не автомобиль, а искусство, пускай даже и с мотором. Но с другой стороны, если не учитывать историю мотора, может получиться не лучше, чем у Витгенштейна. Взять простой пример. По разным чисто техническим причинам – их можно объяснить, но не стану перегружать подробностями это методологическое выступление – первые фильмы Эдисона длились 20 се-

кунд, а фильмы братьев Люмьер около 50 секунд. Затем следует период от трех- до пятнадцатиминутных картин, и только где-то после 1913 года единицей киносеанса сделалось то, что мы сегодня называем полнометражной картиной.

Техническими же причинами объясняется и то, что звуковое и говорящее кино, существовавшее в виде идеи с первых дней его, кино, создания, оказалось практически осуществимо только к концу 20-х годов<sup>2</sup>. Одним словом, существует вполне объяснимый техноряд, который по своим независимым, имманентно техническим причинам развивался по логике прибавления – прибавления в метраже, прибавления звука, затем прибавления цвета, потом на время прибавился и широкий экран, а с недавнего времени существует и *такое* кино<sup>3</sup>, причем эта продиктованная техникой логика далеко не обязательно совпадает с логикой развития кино как художественного ряда. Многие участники киноистории как раз-то и считали, что нет, не совпадает, и что, если следовать художественной логике (или такому ненаучному показателю, как ежегодное количество шедевров), кинотехнике следовало бы идти путем не прибавления, а вычитания. Так, Мэри Пикфорд принадлежит задумчивое высказывание: "Было бы логичнее, если бы немое кино выросло из звукового, чем наоборот"<sup>4</sup>.

Я это рассказываю не для того, чтобы повернуть разговор в сторону философии истории, а напротив – чтобы предостеречь от такого поворота. Речь сейчас идет не о техническом прогрессе и его отношении с художественной эволюцией и не о реальной – сложной, многосоставной – истории кино, а о другом: о ее наивно-философских и наивно-филологических трактовках. Когда Людвиг Витгенштейн или Вальтер Беньямин пытаются объяснить искусство кино исходя из его технической данности – это еще полбеда; беда, когда это полу-знание дополняется другим, зеркально противоположным.

Взглянем теперь на эту другую, противоположную половину. Что получается из попыток осмыслить историю кино, не учитывая независимого, саморазвивающегося техноряда? Образовавшаяся от этого пустота моментально заполняется другой, философски наполненной. Представим себе такую гипотетическую ситуацию. Студент гуманитарного вуза записывается на ваш курс и с интересом узнает, что первые фильмы были совсем короткими, однако со временем их метраж возрос и постепенно достиг нынешней величины. Как проще – не тратя времени – объяснить для себя этот феномен?

Внимание – здесь часто происходит коварная, едва уловимая подмена понятий. Вопрос чаще всего ставится не с того конца. Вместо того, чтобы спросить, почему в начале фильмы были короче, чем потом (на что можно получить внятный, разумительный, хотя и не слишком волнующий от-

вет), обычно спрашивают – почему фильмы со временем становятся все длиннее. В результате то, что на самом деле являлось простой сменой технических поколений, предстает в виде чуть ли не органического развития – как если бы фильмы увеличивались в размере в силу внутренней необходимости, благодаря некой пружине, изначально заложенной в природе кино как искусства. Что именно это за пружина, зависит опять-таки от того, что именно мы готовы принять за исходную аксиому, и такой аксиомой всегда бывает один и тот же вопрос: что такое кино?

Встречаются разные ответы на этот аксиоматический, законодательный вопрос. На один из вариантов (ответ с техническим уклоном) мы уже взглянули, но ведь есть еще целая группа аксиом с гуманитарным уклоном. Из них выделяется одна, с которой на первый взгляд трудно не согласиться: кино по своей природе – повествовательное искусство. Из чего очень легко – фатально легко – сделать следующий вывод: вот кино зародилось – и вот оно уже тянется. тянется к литературе. и вот мы уже освоили Диккенса и его параллельное сюжетосложение, и скоро уже фильм "Рокко и его братья" берет литературную планку Достоевского.

Это не насмешка. Лучшие умы и лучшие работы о кино вполне могли исходить из допущения, что кино нарративно по природе, и, положив это допущение в основу историографических рассуждений, приходиться к интересным и убедительным результатам. В двадцатые годы Виктор Шкловский написал великую (пусть короткую) заметку о поэзии и прозе в кинематографе<sup>5</sup>. Но оставим пока Шкловского и посмотрим хотя бы на себя. В свое время мы с Юрием Михайловичем Лотманом написали книгу о кино, в которой наряду с семиотической дается и общая историческая перспектива на кино, и это именно такая, литературоцентричная перспектива, с какой я в данный момент полемизирую<sup>6</sup>. Лотман был убежден (а мне и в голову не приходило усомниться), что кино – это прежде всего рассказ, и в своей более ранней книге он в доказательство этой мысли процитировал фразу одного из изобретателей киноаппарата англичанина Уильяма Поля (William Paul), который в патентной заявке (оформленной еще в конце XIX века) так описал свое изобретение: цель моего нового аппарата – "рассказывать истории при помощи демонстрации движущихся картин"<sup>7</sup>.

Обратим внимание на ход этого рассуждения. Оно танцует от начала к концу (берется девятнадцатый век, момент возникновения нового искусства). Апелляция к истокам – вообще распространенный в киноведении способ доказательства, ведь эти относительно недавние истоки сравнительно хорошо документированы. Кто знает, что есть первое в истории литературное произведение, но твердо известно, что первый (или второй) фильм в истории кино – "Прибытие поезда" (*L'Arrivée d'un train*) или "Завтрак младенца" (*Le Déjeuner de bébé*) Люмьеров. Вот вам случай показать, что в

маленьком, менее чем минутном, движущемся документе уже заложена вся будущая история кино. Вспомним, как охотно обращались к Люмьерам критики и теоретики, считавшие, что кино изначально, по природе своей реалистично. Например, Зигфрид Кракауэр в подтверждение этой мысли ссылался на отзыв современника Люмьеров Анри де Парвийя (Henri de Parville), сказавшего, что в фильме "Завтрак младенца" его больше всего потрясло не то, что движутся люди, а движение листья на ветру. Вот видите, писал об этом Кракауэр, уже первых зрителей в первом кино больше всего потряс сущностный реализм нового вида искусства, его верность физической природе<sup>8</sup>.

Мы знаем, как обошелся с этим умозаключением Ю.М. Лотман. Релятивист и диалектик, Лотман был большим противником метафизических рассуждений о врожденном реализме в любом искусстве, включая и кино – он, если помните, не называя Кракауэра, блестяще опроверг его доказательство, напомнив, что всякое потрясение в искусстве можно объяснить, только учитывая, на каком фоне оно происходило. Первое кино, писал он, воспринималось не на фоне природы, а на фоне театра, экран для первых зрителей был новой формой сцены. То, что на театральной сцене люди движутся, было делом привычным, а вот что зашевелилась листва (то есть ожила мертвая декорация сада) – было потрясением. То есть, перехватив пример, приведенный самим же Кракауэром, Лотман заставил его служить прямо противоположной мысли: в чем марксист-метафизик Кракауэр усмотрел врожденную верность кинематографа природе, структурно мыслящий Лотман объяснил как чисто театральный эффект<sup>9</sup>.

Но при этом характерно, что Лотман не усомнился в правомочности самого ходе такого доказательства, в праве историка считать, что в "Завтраке младенца" как в магическом кристалле можно увидеть все будущее кино. Он утверждал, что фотография – пространственное искусство, сродни картине, но что как только фотография получила возможность двигаться, она превратилась в искусство временное, то есть в способ рассказывания историй. Поезд на фотографии это поезд на фотографии, но как только поезд на экране задвигался, – это уже сюжет: прибытие поезда. Изобретатель сделал свое дело и может уходить. Все. Дальше история кино будет развиваться по моделям истории литературы.

Вернемся в класс. Ведь если даже лучшие умы представляли себе, что история кино – это развитие изначально заложенных в нем тенденций, то наш гипотетический студент просто решает, что фильмы выросли, что история раннего кино – своеобразный питомник подрастающих картин, которые на восемнадцатом году своего существования достигают полного роста (хотя умственно и не до конца созрели). Иными словами, наш наивный киноисторик невольно уподобляется находчивому начальнику поезда,

сказавшему: "Однако во время пути собака могла подрасти". Или зрителю музея из любимого анекдота Сергея Эйзенштейна. Приходит человек в исторический музей и видит в экспозиции два черепа, один побольше, другой поменьше. Чей это череп, спрашивает он зрителя, и тот отвечает: это череп Александра Македонского. А тот? Это – Александр Македонский в детстве<sup>10</sup>.

По случайному стечению обстоятельств иллюзия роста – то есть взгляд на историю кино с точки зрения исторического взрослого, следящего за развитием детей, – эта иллюзия подкрепляется и другим, никак не связанным с увеличением метража техническим обстоятельством – тем, что с начала и вплоть до 1927 года кино было немым. Вслушаемся, как естественно звучит для нас фраза "в те годы, когда кино еще не научилось говорить". Почему она – эта фраза – звучит естественно? Как я говорил, это происходит в результате смешного смешения понятий, которое можно разложить на три шага. Шаг первый. Факт сравнительно недавнего возникновения кино осмысливается как молодость. Отсюда такие названия книг и мемуаров из области киноистории, как "When the Movies Were Young", или "The Movies in an Age of Innocence"<sup>11</sup>, или "Младенческие годы русского кино" (книга воспоминаний В.Б. Чайковского – М., 1928).

Шаг второй. Под эту картину молодости искусства исподволь подстраивается факт постепенного увеличения метража, и вот уже метафора молодости подкреплена метафорой роста. Фильмы растут, и крепнет их повествовательная мускулатура. А вот и новое подтверждение: смотрите – ранние фильмы не говорят, а больше размахивают руками. Ну ничего. Вырастут – заговорят. Все. Третий шаг сделан. Три шага в сторону от реальной истории кино. Неважно, какое оправдание этому найдет философ – происходит ли это по нашему недомыслию, или в силу того, что сознанию свойственно наделять культурные процессы органическими чертами, или, может быть (как бы сказал тот же Витгенштейн), ошибка суждения заложена в природе языка. Но в чем вина – это второй вопрос, а главное, истории кино нанесен ущерб.

Думаю, первую ошибку мы совершаем тогда, когда говорим себе: кино от природы – повествовательное искусство. Когда-то Казимир Малевич, отстаивая право живописи на беспредметность, сказал: многие полагают, будто искусство изобразительно от природы, – но ведь это то же самое, что сказать, что природа создала верблюда, чтобы возить киргизов<sup>12</sup>. У Малевича это *esprit*, полемический прием, но ведь не исключено, что в какой-нибудь, не обязательно киргизской, мифологии существует именно такое, целевое объяснение происхождения вьючных животных. Иной раз наша история кино напоминает то, что антропологи называют мифом о происхождении (*le mythe d'origine*).

Итак, что же такое кино, какова его природа, если о природе кино вообще можно говорить. Наверное, можно говорить о природе естественного языка, и права та история литературы, которая перед тем, как спросить – что такое литература, спрашивает: что такое язык? Этот вопрос имеет смысл, потому что, согласны мы с этим сегодня или нет, на него существует релевантный для литературоведения ответ: язык – это первичная моделирующая система. Но много ли даст нам вопрос – что такое суп? История кино – это история супа, точнее (развивая метафору кочевья) история монгольского супа, который кипит день и ночь, меняя цвет и запах в зависимости от того, кто к котлу подойдет и что в него бросит. В начале была вода. Вот и все, что мы может сказать о природе супа. Но вот подошел таиландец, добавил кокосового молока, и мы уже пробуем таиландский кокосовый суп. Потом подошел верблюд и плюнул. А мы, историки, пытаемся найти в этом вареже истоки, развитие и смысл.

Два слова о смысле. В настоящий момент задача историка кино – защитить нашу область от набегов, совершаемых в поисках смысла. Я перевел разговор – теперь я говорю не о смысле истории, а о смысле отдельно взятых произведений киноискусства, из которых киноистория все-таки состоит. Сейчас я займусь выхолащиванием смысла – но это совсем не страшная операция, и моя задача как раз в том и заключается, чтобы показать, что смысл в кино – это фокус, иллюзия, что за словосочетанием "семантика кино" (которое в 1927 году ввел в обиход Виктор Шкловский и которое в те годы звучало как парадокс, а сегодня ничего кроме скуки не обещает) – что за этим словосочетанием ничего не стоит. Боюсь, мне придется сначала забраться в область, за которой я со студенческой скамьи не слежу и которая – я уверен – за это время далеко ушла от азбучных истин, которые я сейчас стану повторять, – но пускай это будет моей платой за атаку на азбучные истины науки о кино.

В чем, как нас учили, заключается материал литературы? Писатель работает со смысловым материалом, с практическим языком. Я понимаю, как избито это звучит, и спешу продолжить. Язык в значительной степени состоит из слов, а слова – из формы и словарного значения. Таким образом, повторяюсь, литература имеет дело с готовым, устоявшимся смысловым материалом, материалом уже нарезанным на куски и занесенным в опись. Разумеется, она не идет на поводу у этого материала, она его обрабатывает, расподобляет, мучает сдвигами, травит зауемью – но все равно – семантика задана литературе языком.

Будем считать, что мы одолели эту теоретическую высоту и направились к следующей. Каков материал кино как искусства? Казалось бы, совершенно естественно сказать, что в кино мы имеем дело с образами, – но после семидесяти лет существования советской науки об искусстве более



беспомощного, более шамкающего слова, чем "образ", в лексиконе гуманитарных наук нам не найти. Далее, в поисках ответа на этот вопрос можно включить тот же телевизор и просто составить список всего, что появляется на экране: корзина, картина, картонка, – и спросить: это что? Смысловой материал или просто предметы окружающего мира? Здесь нас поджидает не то что бы стандартный, а скорее классический, облагороженный семиотикой ответ – да, раз вся наша жизнь – язык, то и весь ее реквизит – знаки. Что корзина в жизни – это просто корзина, а корзина на сцене или на экране – это уже знак корзины, корзина, которая указывает на себя. Это изящное решение, но все-таки какое-то пустое, кантианское. И, согласитесь, логически не безупречное.

Вообще, мы слишком носимся с недалеким в общем-то представлением, согласно которому материал кино обязательно материален. В самой мысли, что кино – особенно немое кино – это свифтовская Лапута, где вместо слов таскают туда-сюда разные предметы, в самой этой мысли есть что-то лапутянское. Ведь если материал литературы – язык, то может быть, и материалом кино можно считать что-нибудь столь же бестелесное?

Выдержав эффектную паузу, хочу предложить общему вниманию кое-что из раннего Шкловского. Виктор Шкловский несколько раз менял свои взгляды на кино, и, надо сказать, его взгляды менялись по ходу изменений в самом кино, за которым Шкловский следил извне и изнутри, – извне как критик и изнутри как сценарист. Его идеи о том, что у кино есть своя семантика и даже своя поэзия и проза (то есть выбор между формальным и сюжетным разрешениями ситуации), относятся ко времени, когда кино переживало второй литературный период – Эйзенштейн изобретал свои киноребусы, а теоретики щеголяли такими выражениями, как "монтажная фраза". В более раннее время, в первой половине 20-х годов, когда представление о том, что такое кино, было сформировано эксцентрическими комедиями Чаплина и акробатически-приключенческими картинами с Фэрбенксом и Пирль Уайт, Шкловский строил свою теорию кино по-другому. В книжке 1923 года "Литература и кинематограф" он говорит: пусть литература занимается языком, а материал кинематографа – трюк, то есть операция по производству эффектов<sup>13</sup>.

Мало кто, кроме раннего Эйзенштейна, эту мысль попытался развить, а напрасно. Давайте попробуем. Представим себе, что искусство кино – его история – находится где-то между историей литературы и историей цирка. Какие мы можем припомнить трюковые эффекты, общие между кино и цирком? Страх, смех, озадаченность, озабоченность – и наконец, главный эффект, который, как Шкловский заметил в другой книге, роднит цирковое искусство с сюжетными<sup>14</sup>: и тут и там герой преодолевает специально для этого преодоления нагроможденные трудности.

Конечно, у кино есть и собственные, только ему присущие трюковые эффекты (скажем, увеличение в размерах определенных объектов, например, мясных червей, в результате чего у зрителя возникает чувство отворачивания), и в конечном итоге нельзя, как бы ни хотелось, начисто отрицать наличие в кино смысловых моментов, то есть все той же семантики или, как это называл Ю.М. Лотман, области художественных значений. Как нам с этим наследием поступать? В исторической поэтике кино существует следующий вариант ответа: будем считать что кино, этот самый сложный трюковой механизм, эта фабрика по производству эффектов, – что так понимаемое кино тем и отличается от, например, луна-парка, что имеет в своем запасе целый набор *смысловых* трюков. Что искусство кино производит эффекты, а художественное значение – всего лишь частный случай эффекта<sup>15</sup>.

Кино не владеет значением так, как владеют и оперируют им литературные тексты, но оно умеет индуцировать мысль о значении так же успешно, как оно индуцирует в нас смех или страх. Нельзя говорить о герменевтике кино, но можно – о герменевтической иллюзии, о кажимости значений.

В Чикагском университете есть китайская студентка, она однажды пришла ко мне на занятие в футболке, на которой был нарисован иероглиф. Не зная китайского языка, я поинтересовался значением этого знака и попал в положение, похожее на то, в которое часто попадает кинокритик, стремящийся истолковать фильм. Вот схематическая картина последовавшего за этим разговора. Студентка входит. Я говорю, простите за любопытство, что это за знак у вас на футболке. Она отвечает – это иероглиф. Я говорю – я догадываюсь, что это иероглиф, хотелось бы узнать, к какому слову он отсылает. Она отвечает – это иероглиф. Я говорю – то есть иероглиф, который отсылает к слову, означающему иероглиф? Оказывается, нет. Это был не существующий в китайской письменности иероглиф, своеобразное произведение искусства, которое вызывает в зрителе желание узнать смысл, и, может быть, в этом желании узнать и есть единственный смысл этой футболки. Предположим, идет кто-то по улице, поинтересуется, и уже завязался разговор. Как назвать это странное семиотическое образование? Герменевтическая иллюзия – один из возможных вариантов, но мне больше нравится термин "семантический трюк".

Я соскочил с истории на теорию кино, но не думаю, что меня завело слишком далеко. Ведь если допустить, что существует различие между смысловыми искусствами (куда мы причисляем литературу) и искусствами трюковыми (цирк, танцевальная музыка и кино), то, наверное, и история их складывается несколько по-разному? Здесь я хотел бы вернуться к тому, с чего начинал. Я говорил о роли техники в истории кино и даже ре-

шился утверждать, что технический прогресс для истории кино важнее, чем для истории литературы. Интересно, почему? Если мы бы задали этот вопрос Виктору Шкловскому, думаю, он бы ответил так. Искусство трюка старо как мир, а поскольку это так, то существует один эффект, без которого никакой другой трюковой эффект не обходится. Эффект этот – эффект новизны. Трюки в искусстве стареют еще быстрее, чем смыслы. Трюковые искусства постоянно нуждаются в обновлении трюка. История техники нужна историку кино не ради себя самое, а как шкала для определения относительной новизны.

Смену, не меняя темы, источник цитирования – верный признак того, что выступление подходит к концу. В декабре 2003 года мне довелось участвовать в Лотмановских чтениях, посвященных природе комментирования в Российском гуманитарном университете в Москве. В ходе дебатов о том, как комментировать книгу и как комментировать фильм, я задал вопрос одному из коллег-литературоведов, в чем он видит цель исторического комментария литературных произведений. Он сказал: "Подлинное, глубинное постижение смысла комментируемого текста". Вот ответ, достойный настоящего смысловика. Нет сомнений, что он полностью применим к литературе. Но кино проходит по другому ведомству. Если мы станем так формулировать задачу историка кино, может получиться вроде Витгенштейна, только наоборот.

Мне кажется, что сегодня история кино нуждается в историографическом эксперименте – наподобие тех, которые производят над собой специально обученные йоги и наиболее отчаянные из цирковых фокусников. Надо попробовать перекрыть истории кино доступ к литературному кислороду – и понаблюдать, не откроются ли в ней какие-то собственные, внутренние источники дыхания. Надо наконец запретить себе и другим называть фильм кинотекстом и возродить крепкое вертовское конструктивистское словечко "киновещь". Надо немедленно вводить внутреннюю цензуру на слова "смысл" и "значение". Надо искоренить в себе привычку к истолкованию и побороть тягу к постижению, которые, хоть и кажутся нам естественными, как дыхание, на самом деле сродни привычке к курению и тяге к спиртному. А на вопрос, что такое кино, надо всегда отвечать – не знаю.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ich sagte neulich zu Arvid [Sjögren] mit dem ich in Kino einen uralten Film gesehen hatte: Eien jetziger Film verhielte sich zum alten, wie ein heutiges Automobil zu einem von vor 25 Jahren. Er wirkt ebenso lächerlich und ungeschickt, wie diese und

- die verbesserung des Films entspricht einer technischen Verbesserung, wie der des Automobils. Sie entspricht nicht der Verbesserung – wenn man das so nennen darf – eines Kunststils. Ganz ähnlich muesste es auch in der modernen Tanzmusik gehen. Ein Jazztanz muesste sich verbessern lassen, wie ein Film. Das, was alle diese Entwicklung von dem Werden eines *Stils* unterscheidet, ist die Unbeteiligung des Geistes. (*Wittgenstein Ludwig*. Vermischte Bemerkungen. In: Wittgenstein Ueber Gewissheit. Werkausgabe. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1990. Band 8. S. 454).
- <sup>2</sup> Я упрощаю. следовало бы говорить о совокупности технических и экономических причин, но это не выводит нас за рамки заданной Витгенштейном аналогии – ведь наверное, и в автомобильной промышленности не одна техника, но и экономика управляет прогрессом.
- <sup>3</sup> Здесь докладчик воспроизвел жест Р.Д. Тименчика, которым тот охарактеризовал прозу Владимира Сорокина.
- <sup>4</sup> "It would have been more logical if silent pictures had grown out of the talkies instead of the other way around" ([www.quotessource.com/authors/Mary-Pickford.html](http://www.quotessource.com/authors/Mary-Pickford.html)).
- <sup>5</sup> *Шкловский В.* Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. СПб.: РИИИ, 2001. С. 90-92.
- <sup>6</sup> *Лотман Юрий, Цивьян Юрий.* Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.
- <sup>7</sup> *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973. С. 48.
- <sup>8</sup> *Kracauer Siegfried.* Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. P. 31. Кракауэр цитирует Анри де Парвийя по кн.: *Sadoul Georges.* L'Invention du cinema. 1832-1897. Paris, 1947. P. 246.
- <sup>9</sup> *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 111.
- <sup>10</sup> Эйзенштейн воспользовался этим анекдотом по другому поводу в статье "Два черепа Александра Македонского" (*Эйзенштейн С.М.* Избр. произведения в шести томах. М.: Искусство. 1964. Т. 2. С. 280-282).
- <sup>11</sup> *Wagenknecht Edward.* The Movies in an Age of Innocence. Limelight Editions, 1997 (orig. pub. 1962); *Arvidson Linda.* When The Movies Were Young. New York: V. Blom, 1968 (orig. pub. 1925).
- <sup>12</sup> "И ликут лики на экранах" (1925) – в кн.: *Малевич Казимир.* Белый прямоугольник: Статьи о кино. Берлин: Сан-Франциско: ПотемкинПресс, 1997. С. 38.
- <sup>13</sup> *Шкловский Виктор.* Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. С. 33.
- <sup>14</sup> "Искусство цирка" – в кн.: *Шкловский Виктор.* Ход коня: Книга статей. М.: Берлин: Книгоиздательство "Геликон", 1923. С. 141.
- <sup>15</sup> *Bordwell David.* Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge, Massachusetts: London, 1989. Pp. 263-274. Такое понимание смыслообразования в кино берет начало в конструктивистском подходе к истории искусства. См.: *Gombrich E.H.* Introduction: Aims and Limits of Iconology. In: *Gombrich on Renaissance.* Vol. 2: Symbolic Images. London: Phaedon Press, 1985. Pp. 1-17.

## Юрий Цивьян

### ДВЕНАДЦАТЬ РАЗГНЕВАННЫХ ПРИМЕЧАНИЙ

Не по моей вине как автора, хотя и не без моего недосмотра как члена редколлегии, пропал список примечаний к моей статье, напечатанной в предыдущем Тыняновском сборнике. Тем, кто не попадал в такие положения, напомню о сне, в котором обнаруживаешь, что пришел в гости без штанов. Как член редколлегии, считаю чрезмерным требование разгневанного автора воспроизвести статью заново и целиком. Но предъявить читателю – хотя и с запозданием – сбежавшие штаны считаю своим правом как автора и своей обязанностью как члена редколлегии. Ниже приводится список пропавших примечаний (в каждом случае в угловых скобках указаны соответствующие страницы по ТСБ 11), а в сносках к ним – участок текста, из которого данное примечание растет.

1. <733> *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. М., 1997. Т. 1. С. 58-64.<sup>1</sup>

2. <733> *Немировский А.И., Уколова В.И.* Свет звезд или последний русский розенкрейцер. М., 1994. С. 58-62, 117, 95.<sup>2</sup>

3. <734> РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1161. Лл. 19-20.<sup>3</sup>

4. <736> *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения в шести томах. Т. 6. С. 513 (в дальнейшем: ИП 6, 513).<sup>4</sup>

5. <736> Там же.<sup>5</sup>

6. <738> РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед.хр. 570. Л. 38.<sup>6</sup>

7. <738> Правда, сразу вслед за этой заметкой Эйзенштейн приводит исторический (хотя не очень историчный) довод в пользу такой ассоциации – свидетельство из послания Курбского, в котором эпитет "демонский" возникает как раз по соседству с намеком на царский гомосексуализм («В рассказе о казне рязанцев кн. Курбский говорит о "кромешниках ... у них же был *демонский* воевода, любовник его (т.е. царя) Федор Басманов»), понятно, что это – всего лишь только предлог, чтобы пустить в дело демонов из более поздней когорты.<sup>7</sup>

8. <740> РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 561. Л. 94об.<sup>8</sup>

9. <740> ИП 6, 399.<sup>9</sup>

10. <741> ИП 6, 512.<sup>10</sup>

11. <746> ИП 6, 234.<sup>11</sup>

12. <746> ИП 6, 350.<sup>12</sup>

<sup>1</sup> Фигурка эта выдумана не Эйзенштейном (хотя каламбурно осмысленный поцелуй скорее всего его); она – шуточная отсылка к серьезной иконографической традиции: сравним, к примеру, "Адама и Еву" (1912) Марка Шагалы (илл. 3) – картину (впрочем, тоже не слишком серьезную), на которой оба пола еще слиты в едином теле – или символические изображения андрогина в алхимической эмблематике (илл. 4), знакомство Эйзенштейна с которой восходит к 1920 году – когда, как мы знаем из его мемуаров...

<sup>2</sup> ... будущий режиссер изучал тайную доктрину под руководством Бориса Зубакина.

<sup>3</sup> V.s. – неотъемлемое для самоопределения *сверхчеловеческого*. У Бальзака, как вывод и для изображения такового. Светлого – Серафита. Мрачного – Вотрэн. NB: Мефистофель, как прообраз Вотрэна.

<sup>4</sup> Одна из заметок (по-английски) – "Quite possible that something happened in between. The line of Vautrin suppressing the line of *Seraphita!*"

<sup>5</sup> «У Кузнецова в черном кафтане [с] темными проклеенными волосами при светлых глазах чисто "эзотерический" вид (*Seraphita!*); [он] похож на боттичелиевского Джулиано Медичи!»

<sup>6</sup> «Федор Басманов – немного: очень молодой демон ("Демон")»...

<sup>7</sup> ... и хотя заметка не уточняет, какого именно "Демона" Эйзенштейн имеет в виду...

<sup>8</sup> Так, среди сценарных материалов к сцене смерти находим выписку из "Пособия к изучению Устава Богослужения Православной Церкви" протоиерея Константина Никольского (СПб., 1907) о монашеской одежде, которая "своей свободной развеваемостью изображает крылатость ангелов, и потому называется ангельскою одеждою".

<sup>9</sup> Отсюда – шаг до экранного решения, намеченного в опубликованной в 1944 году сценарии: "Умер... Словно ангел падший, Федор на полу лежит. Рясой черною, словно крыльями, по плитам раскинулся..."

<sup>10</sup> Вот – рабочая запись от 23 мая 1942 года: «Федор – Ersatz Анастасии. Но в "историческом" плане и "фактически". А надо – в моральном. Грубо-ернически этот мотив давно прочерчен: машкер и сарафан в чем-то напоминают Анастасию! Но и возвышенно: глаза мертвой Анастасии закрыты, и вместо них в темноте горят глаза Федора. Надо еще одну очень острую Ersatz сцену. Федор должен нести ту же *абсолютную чистоту* – "уста младенца", *голубинность* – на которой Иван "проверяет" себя около Анастасии».

<sup>11</sup> "Плывут блюда с лебедями. / Над царицей лебеди белые проплывают".

<sup>12</sup> "Ор стоит пронзительный: / На блюдах – жареных лебедей несут. / Лебедей не белых – / Черных".

*От редакции.* Вместе с извинениями приносим Ю.Г. Цивьяну благодарность за элегантность как формы, в которую облечен его справедливый гнев, так и предложенной потерпевшим эдической конструкции. Нет, наш автор и член редколлегии отнюдь не *sans-culotte*.

---

---

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

---

II

---





АЛЕКСАНДР ДОЛИНИН

## ВАЛЬТЕР-СКОТТОВСКИЙ ИСТОРИЗМ И «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»\*

Зависимость "Капитанской дочери" от жанровых моделей, канонизированных в 1820-е годы историческими романами Вальтера Скотта и его подражателей, давно не вызывает никаких сомнений. Как показал еще Д.П. Якубович, само построение повествования, почти все сюжетные перипетии и функции отдельных персонажей у Пушкина восходят непосредственно к вальтер-скоттовским романам. Выводы Якубовича были впоследствии подтверждены рядом других исследователей, дополнивших и уточнивших его конкретные наблюдения<sup>1</sup>. Недавно Марк Альтшуллер, подытожив все параллели, назвал "Капитанскую дочку" самым вальтер-скоттовским романом в русской литературе. Опираясь на работы своих предшественников, он показывает, что главным образцом для Пушкина послужил "Роб Рой" – роман, который, как и "Капитанская дочка", написан в форме "семейственных записок" главного героя, вспоминающего на склоне лет героические приключения своей юности<sup>2</sup>. В обоих текстах строгий отец в воспитательных целях отсылает из дома легкомысленного сына, который отправляется в путешествие на чужую пограничную территорию и по дороге случайно знакомится с легендарным разбойником, историческим персонажем (соответственно – Роб Роем, шотландским угонщиком скота, и Емельяном Пугачевым). В результате этой провиденциальной встречи разбойник становится благодетелем и защитником главного героя, спасая ему жизнь. Как в "Роб Рое", так и в "Капитанской дочке" простодушному и честному герою противостоит хитрый и лживый соперник-антагонист, циничный подлец, который, неоднократно нарушая кодекс чести, предает своих и переходит к врагу – Рашлей Осбальдистон у Скотта и Швабрин у Пушкина<sup>3</sup>. В обоих случаях антагонист, пытаясь добиться благосклонности у той же девушки, что и герой, насмехается над

---

\* Данная работа представляет собой новую редакцию статьи, написанной на английском языке: *Dolinin A. Swerving from Walter Scott: The Captain's Daughter as a Metahistorical Novel // Elementa. 2000. Vol. 4.*

стихами своего соперника, ранит его на дуэли, очерняет в глазах отца и несправедливо обвиняет в государственной измене. Отдельные сцены "Капитанской дочки", кроме того, имеют параллели и в других романах Вальтера Скотта, например, в "Уэверли", "Пуританах", "Легенде о Монтрозе" и "Эдинбургской темнице". По сути дела, едва ли не весь сюжет пушкинского текста искусно сложен из хорошо узнаваемых вальтер-скоттовских "блоков", с соблюдением тех же правил представления исторических лиц и соеднения факта и вымысла.

Обсуждая пушкинские заимствования из романов "шотландского чародея", исследователи, как правило, утверждают, что Пушкин хотел вступить в творческое соревнование с Вальтером Скоттом на его же территории (или, как он сам однажды выразился, "заткнуть Вальтер Скотта за пояс"<sup>4</sup>) – то есть, оставив неизменными основные структурные принципы формульного жанра, создать по его правилам текст, обладающий большей художественной ценностью. С этой концепцией нельзя не согласиться, особенно если иметь в виду, что *aemulatio*, или "улучшение того, что уже было создано другими", как показал И.П. Смирнов, представляло собой центральную для всего творчества Пушкина интертекстуальную стратегию<sup>5</sup>. Менее обоснованным, однако, кажется распространенное убеждение, что, вступая в художественное соревнование с авторитетным предшественником и побеждая его за счет более искусного, лейтмотивного построения сюжета и более тонко нюансированной обрисовки персонажей и исторического фона, Пушкин безоговорочно принял взгляды Вальтера Скотта на детерминированность исторических процессов или даже усилил его последовательный "историзм". "В интерпретации самой истории Пушкин следует путем Скотта; он применяет метод последнего к русской истории," – писал, например, Георг Лукач в своей влиятельной книге "Исторический роман"<sup>6</sup>. Цель данной работы заключается в том, чтобы оспорить эту точку зрения и показать, что в ряде существенных моментов подход Пушкина-романиста к его историческому материалу – к восстанию Пугачева – противоречит основным принципам интерпретации сходных исторических конфликтов, разработанным Вальтером Скоттом и его многочисленными последователями на Западе.

Общеизвестно, что вальтер-скоттовский исторический роман предлагает удобную модель для описания любого общества в диахронической перспективе, поскольку он, как правило, рисует некий переломный момент исторического развития, который приводит к резким, часто революционным изменениям. Вальтер Скотт обычно выявляет историческую динамику через контраст и конфликт двух враждующих лагерей – одна партия пытается защитить старый порядок, исторически обреченный на уничтожение. в то вре-

мя как ее "прогрессивные" противники приближают неизбежную трансформацию. Как заметил еще С. Кольридж, конфликт подобного рода обладает универсальной притягательностью, так как он являет собой "состязание между двумя великими принципами, движущими социальную жизнь человечества: религиозной приверженностью к прошлому и к древнему, желанием постоянства и восхищением им, с одной стороны, а, с другой, страстью к приумножению знания, к истине как дочери разума, – иными словами, могучим инстинктом *продвижения вперед и свободного действия*"<sup>7</sup>. В романах Скотта это "состязание" может принимать разные формы:

- культурное соперничество между цивилизованной "современностью" и отсталой "патриархальностью" как, например, в "Роб Рое", где изображен, по определению самого Скотта "сильный контраст между цивилизованным и утонченным образом жизни по одну сторону границы Горной Страны и беззаконными, дикими деяниями, которые постоянно замыслили и совершали те, кто жили по другую сторону этой воображаемой границы"<sup>8</sup>;
- религиозная война (например, восстание шотландских пуритан в эпоху Реставрации, описанное в романе "Пуритане");
- столкновение двух политических систем (например, борьба республиканцев и роялистов в "Вудстоке" или монарха против феодальных баронов в "Квентине Дорварде");
- этническая вражда в результате военного вторжения иноземцев, как, скажем, в знаменитом "Айвенго", где Вальтер Скотт, по его собственным словам, противопоставил коренное англо-саксонское население завоевателям-норманам, составлявшим правящий класс в средневековой Англии, как "две расы в одной стране: покоренные, отличавшиеся простыми, неприхотливыми и грубыми нравами, а также свободолюбивым духом, восходящим к их обычаям и законам, и завоеватели, отличительными чертами которых были высокий дух воинской славы, личная предприимчивость и все то, благодаря чему они могли бы предстать цветом рыцарства"<sup>9</sup>.

Какой бы ни была форма конфликта, он определяет парадигмы поведения, нравы, воззрения и действия его участников и имеет значимые, закономерные исторические последствия, с учетом которых он ретроспективно и оценивается в повествовании. Именно этот прогрессистский и детерминистский подход к истории, присущий вальтер-скоттовскому роману, и привлек к нему внимание сначала французских историографов первой половины XIX века, а затем Маркса и марксистов всех мастей вплоть до современных американских и английских "новых истористов". Так, под влиянием "Айвенго" Августин Тьерри усмотрел универсальный ключ к пониманию европейской истории в завоевании Англии норманна-

ми; с его точки зрения, начальным толчком для формирования всех крупнейших наций и государств (как и современной европейской цивилизации в целом) послужило вторжение извне, повлекшее за собой длительную борьбу между завоевателями, которые составляли правящую элиту покоренной страны, и побежденными, из которых постепенно складывались низшие классы общества. Во введении к "Истории завоевания Англии норманнами" (книги, которую Пушкин читал или перечитывал в 1834 году), в "Письмах о французской истории" и ряде других работ Тьерри подчеркивал, что своей теорией "возникновения великих современных государств" в результате изначального вооруженного конфликта между враждующими этническими группами он обязан вальтер-скоттовскому роману, описавшему главные, поворотные моменты исторического развития как войны этносов, классов или политических партий<sup>10</sup>.

Век спустя Георг Лукач, убежденный (хотя и весьма просвещенный) марксист, обнаружил в историзме Вальтера Скотта "очень интересную параллель к философии истории Гегеля," представляющей общество как поле брани, где "новое враждует со старым и переменам сопутствуют обесценивание, дискредитация и разрушение предшествующей модели реальности". Вальтер Скотт, предвосхищая Гегеля и Маркса, изобразил "тотальность некоторых переходных периодов истории" в ее диалектическом ракурсе; главная его тенденция – "защищать прогресс <...> движущей силой и материальным базисом которого является живое противоречие враждующих исторических сил, антагонизм классов и наций". Вот почему романист обычно описывает какой-нибудь революционный кризис, который разбивает страну на два враждующих лагеря и дает читателю понять, по каким именно причинам возник этот раскол. Его персонажи "по своей психологии и судьбе <...> представляют собой социальные тенденции и исторические силы <...> воплощают социо-исторические типы". Они жертвы или представители исторической необходимости, которая в его романах "строга и неумолима"<sup>11</sup>. Единственный, кто в романах Вальтера Скотта не подчиняется закону исторического детерминизма, – это их главный герой, усредненный молодой человек "умеренных взглядов", который не связан ни с одной из враждующих сторон в конфликте и поэтому занимает нейтральную позицию вне сферы необходимости. Его функция, согласно Лукачу, заключается в установлении контакта между антагонистами, чей "конфликт художественно выражает острый общественный кризис. Через сюжет, в центре которого стоит этот герой, осуществляется поиск и обнаружение некоей нейтральной территории, на которой крайние, противоборствующие социальные силы могут установить человеческие отношения между собой". Благодаря обыкновенному герою, который способен вступать в личностные, неидеологизированные контакты с представителями

обоих лагерей, сюжет делает их по-человечески близкими и понятными читателю<sup>12</sup>.

Согласно Лукачу, "Капитанская дочка" наследует у вальтер-скоттовского романа основные принципы "историзма"; вслед за Вальтером Скоттом Пушкин сосредоточивает внимание на историческом кризисе, на поворотных моментах, определяющих развитие общества. и социально-исторически детерминирует своих персонажей, никогда не отступая от того, что "обусловлено эпохой и классом". Главный герой "Капитанской дочки" – это тот же вальтер-скоттовский "средняк", человек "умеренных взглядов", который сталкивается с "особыми испытаниями и задачами" и тем самым перерастает "прежнюю посредственность," выявляя в самом себе и в других персонажах "правдивые и подлинно гуманные качества"<sup>13</sup>.

Вероятно, не без воздействия книги Лукача об историческом романе была написана классическая работа Ю.М. Лотмана «Идейная структура "Капитанской дочки"» (1962), хотя жесткая марксистская схема в ней ослаблена, терминология обновлена, а акценты несколько переставлены. Согласно Лотману, в "Капитанской дочке" Пушкин показывает трагический раскол русского общества на "две противопоставленные, борющиеся силы", причины которого – "в глубоких социальных процессах, не зависящих от воли или намерения людей. <...> Он видит, что у каждой стороны есть своя, исторически и социально обоснованная "правда", которая исключает для нее возможность понять резоны противоположного лагеря". У дворянского мира и крестьянского мира в изображении Пушкина, как утверждает Лотман, нет ничего общего: каждый из них имеет "свой бытовой уклад, овеванный своеобразной, лишь ему присущей поэзией, свой склад мысли, свои эстетические идеалы" и, самое главное, свою концепцию власти, закона и справедливости. Пропась между этими двумя мирами непреодолима, ибо их системы ценностей несовместимы; "социальное примирение сторон исключено", ибо они глухи и потому крайне жестоки друг к другу. Единственное, что противостоит в романе ожесточенной классово-борьбе и логике политической целесообразности, это "человечность" – то есть способность "подняться над "жестоким веком", сохранив в себе гуманность, человеческое достоинство и уважение к живой жизни других людей". Такой человечностью обладает не только главный герой "Капитанской дочки" Гринев, который "ни в одном из современных ему лагерей не растворяется полностью", но и исторические антагонисты: "народный царь" Пугачев и дворянская императрица Екатерина. Спасая Гринева и Машу, Пугачев действует так, как ему велят "не политические соображения, а человеческое чувство"; точно так же проявляет свою человечность Екатерина, когда милует Гринева. С точки зрения Лотмана, в стремлении

Пушкина "положительно оценить те минуты, когда люди политики, вопреки своим убеждениям и "законным интересам", возвышаются до простых человеческих движений", выражается его "утопическая мечта об обществе социальной гармонии", хотя он не видит пути, который вел бы к нему "от идей и действий любого из борющихся лагерей"<sup>14</sup>.

Последнее соображение Лотмана крайне важно, поскольку в нем можно видеть скрытую полемику с идеями Лукача, полностью проецирующего на "Капитанскую дочку" прогрессистскую модель вальтер-скоттовского "историзма". Хотя конфликт народной массы и дворянства, представленный в "Капитанской дочке", безусловно, не менее жесточен, чем любое "соперничество" в романах Вальтера Скотта, тем не менее из него, как намекает Лотман, никак не выводится милый сердцу Лукача гегельянский синтез. Дело в том, что русская гражданская война в изображении Пушкина не имеет ничего общего с типичным вальтер-скоттовским конфликтом "старого" и "нового" и никак не связана с понятиями исторического прогресса. Ни у одной из враждующих сторон в "Капитанской дочке" нет определенной политической программы, идеологии, экономического плана или религиозной идеи, приговоренных историей к уничтожению или, наоборот, к триумфу. Именуя крестьянский бунт "бессмысленным и беспощадным", Пушкин подчеркивает отсутствие в нем каких-либо исторически значимых задач и целей, оправданных будущими переменами к лучшему. С одной стороны, Пугачев выдает себя за законного царя и сражается под лозунгами реставрации, а не смены политического режима или экономической системы<sup>15</sup>. С другой стороны, единственная цель правительства и дворянства заключается в том, чтобы подавить восстание, восстановить стабильность и таким образом избавить конфликт от возможных исторических последствий<sup>16</sup>. К русскому бунту, следовательно, неприменимы восходящие к Вальтеру Скотту западные интерпретации гражданских войн как необходимых "ускорителей" исторического прогресса<sup>17</sup>. Скорее, Пушкин осмысляет его как выражение глубинного метаисторического противоречия, лежащего в основе русской истории, – противоречия между анархической, разрушительной волей к абсолютной свободе (которую он ассоциирует с народом и с мужским началом) и ограничивающей волей к порядку (ассоциирующейся с дворянством и с женским началом). Постоянная борьба этих двух сил придает русской истории циклический характер, где бунт или гражданская война одновременно отмечают конец предыдущего и начало следующего цикла. Когда Пугачев дважды упоминает Дмитрия Самозванца в качестве своего прототипа и образца ("Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал?"; "Как знать? Авось и удастся! Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвою" – VI, 476, 507), эти отсылки определяют пугачевщину как новое

"смутное время," которое, в свою очередь, в иной форме, должно повториться в будущем<sup>18</sup>.

Не связанная с идеей прогресса, "социально-историческая необходимость" в "Капитанской дочке" теряет свой абсолютный характер и перестает быть единственным источником каузальности. Этого, как нам представляется, не замечают ни Лукач, ни даже Лотман, который, на наш взгляд, явно преувеличивает глубину разрыва между двумя изображенными в романе мирами. Русское общество у Пушкина, безусловно, "социально разорвано", но только на поверхности, поскольку, как показывает сюжет романа, под "классовым антагонизмом" находится целый субстрат этических ценностей и кодов, общих для всех социальных групп и дающих им возможность вести диалог между собой и понимать друг друга. Уже не раз отмечалось, что почти все основные персонажи романа, независимо от их социальной принадлежности, соединены цепочкой обменов, долгов, подарков, соглашений, клятв, вознаграждений и расплат – и в прямом, и в переносном смысле этих понятий. Многие ответственные поступки персонажей, как показано в работах Сергея Давыдова и Вольфа Шмида, словно бы реализуют ведомые всем речевые клише и, прежде всего, две "сюжетогенные" пословицы: "Береги платье снову, а честь смолоду" и "Долг платежом красен", вложенные Пушкиным в уста, соответственно, старого Гринева и Пугачева<sup>19</sup>. В критических ситуациях как дворяне, так и крестьяне, сами того не сознавая, выполняют эти паремические предписания (которые по определению универсальны и транссоциальны). Гринева незамедлительно платит свой бильярдный долг Зурину и впоследствии вознаграждается гостеприимством, защитой и доверием последнего. Гринева сажает незнакомца (то бишь Пугачева) в свою кибитку, покупает ему чашку чая и стакан водки и дарит ему свой (не новый!) "заячий тулупчик", а в ответ получает от него не только жизнь и свободу, но и лошадь (отдарок за кибитку), шубу (отдарок за тулупчик), и полтину денег (отдарок за чай и водку). Казак Максимыч, посланный Пугачевым с дарами к Гринева, неуклюже пытается одновременно быть честным (он упоминает подаренные деньги) и украсть (он объясняет, что "полтину денег <...> растерял дорогою"). Гринева великодушно позволяет ему оставить деньги себе на водку, а Максимыч, в свою очередь, расплачивается за подарок тем, что доставляет Гринева письмо от Маши во время битвы, когда они сражаются на разных сторонах. Мироновы с честью отдают жизнь за императрицу, и Екатерина, чувствуя себя "в долгу перед дочерью капитана Миронова", исполняет ее просьбу и "берет на себя устроить <ее> состояние" (VI, 540).

В структуре романа, как показал Дэвид Бетеа, все подобные поступки складываются в систему взаимных подарков, своего рода "русский полтач"<sup>20</sup>, и уже поэтому, нам кажется, не могут трактоваться как отдельные



и случайные выражения утопической "человечности". Добавим также, что сами персонажи воспринимают их как богоугодные добрые дела, санкционированные принципом христианской морали: "Итак, во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними, ибо в этом закон и пророки" (Матф. 7:12). Главной формой изъявления благодарности за "всякое даяние доброе", которое, согласно "Соборному посланию Св. Апостола Иакова", "исходит свыше" (1:17), для них становится молитва за дарителя или пожелание Божиего благоволения. "Награди вас Господь за вашу добродетель" (VI, 413), – благодарит, например, Пугачев Гринева за подарки, а тот, в свою очередь, пообещает ему, что они с Марьей Ивановой, "где бы ты ни был и что бы с тобою не случилось, каждый день будем Бога молить о спасении грешной твоей души" (VI, 513). Даже Савельич в конце концов говорит "злодею": "Дай Бог тебе сто лет здравствовать за то, что меня старика призрил и успокоил. Век за тебя буду Бога молить" (VI, 505). Подобным же образом Максимыч, получив деньги на водку, благодарит Гринева за щедрость: "Очень благодарен, ваше благородие <...> вечно за вас буду Бога молить" (VI, 483-84), а когда они вновь встречаются, осведомляется: "Как вас Бог милует?" (VII, 491), словно бы интересуясь, какое действие возымели его молитвы.

Разнообразные христианские формулы, обращенные к Богу или к божественному Провидению ("слава Богу", "Бог знает," "ради Бога," "Бог тебе судья," "Бог даст" и т.п.), вообще играют весьма важную роль как в рассказе Гринева, так и в прямой речи персонажей. Они не только придают языку романа слегка архаизированную окраску, но и, подобно другим речевым клише, реализуются в сюжете, который как бы восстанавливает их первоначальное, буквальное, заклинательное значение. Сталкиваясь лицом к лицу с "кошмаром истории", с жестокостью, страданием, горем, смертью, главные герои "Капитанской дочки" – Гринев и Марья Ивановна – не перестают уповать на Божью волю и милость, и повороты сюжета всякий раз оправдывают их упования. Во время метели Гринев решает "предать себя Божьей воле" (VI, 407); у виселицы он молится про себя, "принося Богу искреннее раскаяние во всех моих прегрешениях и моля его о спасении всех близких моему сердцу" (VI, 465); уезжая из Оренбурга в Белогорскую крепость, он говорит Савельичу: "Бог милостив, авось увидимся" (VI, 496); умоляя Пугачева отпустить его и Машу, он обещает направиться "куда нам Бог путь укажет" (VI, 513), а в тюрьме прибегает к "утешению всех скорбящих" и вкушает "сладость молитвы, изливаемой из чистого, но растерзанного сердца" (VI, 528).

Еще более религиозно в романе миропонимание Марьи Ивановны и ее родителей. Так, когда отец Гринева запрещает ему жениться, Маша смиренно принимает удар судьбы: "Буди во всем воля Господня! Бог лучше

нашего знает, что нам надобно. <...> Покоримся воле Божьей" (VI, 443). Расставаясь с Гриневым в Белогорской крепости, она говорит: "Будьте живы и счастливы; может быть, Господь приведет нас друг с другом увидеться" (VI, 458); и позже, в аналогичной ситуации, повторяет ту же фразу: "Придется ли нам увидаться или нет, Бог один это знает" (VI, 523). Перед началом штурма Белогорской крепости Машина мать преодолевает страх, потому что верит, что "в животе и смерти Бог волен" (VI, 462), а капитан Миронов благословляет дочь: "Молись Богу: он тебя не оставит. Коли найдется добрый человек, дай вам Бог любовь да совет" (VI, 463).

Все главные события романа, относящиеся к герою и героине, – встречи Гринева с Пугачевым, Максимычем и Зуриным, его спасение от гибели, Машино избавление от Швабрина и встреча с Екатериной, наконец, счастливый брак в финале, – имеют судьбоносный характер на грани чудесного и, благодаря своей соотнесенности с вышеприведенными кенотическими формулами, оказываются их отсроченной сюжетной реализацией. Каждое из этих событий в отдельности может показаться совершенно случайным, но, взятые вместе, в той последовательности и взаимосвязи, которые определены сюжетом, они образуют значимый ряд, указывающий на действие неких благих провиденциальных сил, выявляющих себя через мнимую случайность (ср. известное высказывание Пушкина о том, что "случай – мощное, мгновенное орудие Провидения" – VII, 147) и противостоящих историческому детерминизму. Именно так ретроспективно трактует "странные обстоятельства" (VI, 408) своей жизни и сам рассказчик. Когда Пугачев дарует ему жизнь, Гринев не может не "подивиться странному сцеплению обстоятельств" (VII, 471); когда они встречаются вновь в Берде, он решает, что это Провидение привело его вторично к Пугачеву, чтобы помочь ему в его намерении спасти Машу (VI, 500); по дороге в Белогорскую крепость, он думает, что Пугачев "по странному стечению обстоятельств таинственно <с ним> связан" (VI, 505); наконец, он говорит Маше: "Чудные обстоятельства соединили нас неразрывно: ничто на свете не может нас разлучить" (VI, 515).

Обсуждая сюжетное устройство романа, выявляющееся через "странное сцепление обстоятельств," Вольф Шмид заметил, что "на уровне изображенного мира, он представлен как предначертание или фатум"<sup>21</sup>. На наш взгляд, однако, Пушкин выстраивает сюжет таким образом, что отношения героев и Провидения, вознаграждающего их за самопожертвование, постоянство и благочестие, больше напоминают не предопределение, а православные представления о синергии или сотрудничестве между Богом и христианином, обладающим свободой воли<sup>22</sup>. Действуя в рамках традиционной христианской этики, и Гринев, и Маша не только полагаются на "чудные обстоятельства", но и, так сказать, помогают Богу (или Автору)

помочь им, когда по собственной воле совершают нравственно оправданные поступки, которые не вполне соответствуют их социальным ролям и принятым в обществе нормам поведения. Так, например, Гринев в отношениях с Савельичем дважды делает непростой нравственный выбор, отказываясь играть роль господина, властвующего над рабом, и оба раза это, в конечном счете, приводит в действие механизм благодатных "странных сцеплений". Сначала он просит прощения у "бедного Савельича", обещая ему "впредь без его согласия не располагать ни одною копейкою", вследствие чего ему приходится отблагодарить Пугачева не деньгами, а заячим тулупом, который потом избавит его от петли. Когда в эпизоде у Бердской слободы Гринев, спешащий на помощь к Маше, понимает, что "бедный старик" попал в плен к разбойникам, он, рискуя жизнью, самоотверженно отправляется к нему на помощь и из-за этого, по "странной случайности", снова встречается с Пугачевым и тем самым получает возможность вызволить невесту. Сама Маша тоже дважды совершает необычные, почти отчаянные поступки, которые оказываются судьбоносными: она находит способ передать Гриневу письмо с мольбой о помощи и она одна отправляется через пол-страны в Петербург, чтобы спасти возлюбленного.

В центре этической концепции "Капитанской дочки" лежит идея христианского милосердия, которая, как писал Г.П. Федотов, представляет собой "общий знаменатель русской этики"<sup>23</sup>. Весьма важно, что и главный герой романа, и его исторические персонажи выявляют свою "человечность" по отношению к самым незащищенным людям – старику-слуге Савельичу и девушке-сироте Маше, – как того требует христианская традиция. Согласно Ветхому и Новому Заветам, защита слабых – сирот, угнетенных, вдов, слуг, пришельцев – есть деяние, отождествляемое с божественным правосудием, ибо Бог покровительствует им и, как сказано во "Второзаконии", "дает суд сироте и вдове, и любит пришельца" (10:17–18). "Научитесь делать добро, – проповедует Исайя, – ищите правды, спасайте угнетенного, защищайте сироту, вступайтесь за вдову" (1:17). "Чистое и непорочное благочестие перед Богом и Отцем есть то, чтобы призирать сирот и вдов в их скорбях", – говорится в "Послании Иакова" (1:27).

В согласии с христианской каритативной этикой, угнетенность Савельича и сиротство Маши в контексте романа дают им особый статус, особые права на милосердие, которые признают за ними почти все персонажи "Капитанской дочки", к какому бы лагерю – народному или дворянскому – они ни принадлежали. К этому статусу Маши явно апеллирует Гринев, когда говорит Пугачеву, что едет "в Белогорскую крепость избавить сироту, которую там обижают". Его слова отсылают к заповеди пророка Иеремии: "<...> производите суд и правду и спасайте обижаемого от

руки притеснителя, не обижайте и не тесните "пришельца, сироты и вдовы, и невинной крови не проливайте <...>" (22:3). Ирония здесь заключается в том, что даже для Пугачева, который повинен в многократных нарушениях этой заповеди и, собственно говоря, сделал Машу сиротой, опозорив и убив ее мать-вдову, христианская нравственная норма не теряет своей значимости. "Кто из моих людей смеет обижать сироту? – возмущенно кричит Пугачев. – Будь он семи пядень во лбу, а от суда моего не уйдет" (VI, 500). В главе XI, которую Пушкин назвал "Сирота", тем самым подчеркнув особый статус героини, Гринев снова напоминает Пугачеву о Машинем сиротстве и "христианской совести", и ему снова удается сподвигнуть крестьянского вождя на милосердие.

Такую же реакцию сиротство Маши вызывает и у родителей Гринева, которые принимают ее у себя, видя "благодать Божию в том, что имели случай приютить и обласкать бедную сироту" (VI, 532), и у Екатерины. Когда императрица говорит Маше при встрече: "Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду?" (VI, 536), – она тоже признает ее право на праведный суд и признание (ср. также фразу рассказчика: "Обласкав бедную сироту, государыня ее отпустила").

Савельич и Маша – "бедный старик" и "бедная сирота", как называет их рассказчик, – не только играют в "Капитанской дочке" роль архетипических объектов милосердия, которые заставляют участников конфликта в отношениях с ними следовать универсальному закону христианской этики, но и становятся посредниками между героем и властью. Именно заступничество Савельича перед Пугачевым приводит к тому, что "крестьянский царь" милует молодого офицера, который с точки зрения крестьянской "правды" заслуживает казни. Именно заступничество Маши перед Екатериной приводит к тому, что "дворянская императрица" милует государственного преступника, который, с точки зрения закона, виновен если не в измене, то в невыполнении приказа начальника. Это обстоятельство, на наш взгляд, необходимо учитывать при рассмотрении дихотомии "милость / правосудие", которая, как уже было много раз отмечено, имеет первостепенное значение и в "Капитанской дочке", и в ряде других произведений Пушкина 1830-х годов<sup>24</sup>. Мольбы о прощении в устах Савельича и Маши, олицетворяющих сам каритативный принцип, как бы напоминают властителям о высшей правде христианской этики, которая утверждает примат милости над правосудием.

"В Божием Суде, – пишет Р. Папаян, – милость и суд не только представлены в единении друг с другом, но поставлены в иерархический ряд с подчеркиванием первенства милости"<sup>25</sup>. Этот принцип открыто декларируется в Новом Завете: "Ибо суд без милости не оказавшему милости: милость превозносится над судом" (Иак. 2:13). Когда судия или государь сле-

дует ему, он выполняет ветхозаветное требование: "Вы творите не суд человеческий, но суд Господа" (2 Пар. 19:6).

Как нам представляется, тема милости у позднего Пушкина связана отнюдь не с просветительскими концепциями правосудия, где обычно ищут ее истоки,<sup>26</sup> а с христианской каритативной этикой. На это прямо указывает апология милости в "Анджело", виртуозно переведенная Пушкиным из шекспировской комедии "Мера за меру":

Подумай: если Тот, чья праведная сила  
 Прощает и целит, судил бы грешных нас  
 Без милосердия: скажи: что было б с нами?  
 Подумай – и любви услышишь в сердце глас,  
 И милость нежная твоими дхнет устами,  
 И новый человек ты будешь ( IV, 356)<sup>27</sup>.

Характерно, что носителем идеи милосердия, основанной на христианской этике, в "Анджело", как и в "Капитанской дочке", выступает "жена непорочна" – набожная и смиренная послушница Изабелла, которая, подобно Марье Ивановне, в финале просит у государя не справедливости (как у Шекспира), а милости к падшему. Можно утверждать поэтому, что в прощении, дарованном в "Капитанской дочке" Гриневу сначала Пугачевым, а потом Екатериной, Пушкин хотел видеть не случайную, непредсказуемую прихоть нелегитимного властителя, исходящую из личных симпатий<sup>28</sup>, и не желанное, но утопическое возведение "человечности в государственный принцип"<sup>29</sup>, но победу универсальной, транс-социальной христианской этики над "посюсторонним" историческим детерминизмом.

Обсуждая каритативную этику в Древней Руси, Г.П. Федотов заметил:

"Чисто русская особенность христианского милосердия – связь с этикой клана или рода. Милосердие на Руси не только находит самое сильное выражение в любви между братьями или кровными родственниками, но стремится охватить всех людей, как бы находящихся в родстве между собой. Все люди братья не только в духовном христианском смысле, как имеющие общего Отца на небесах, но и в земном, как имеющие общее происхождение или общую кровь. Это привносит определенную теплоту, оттенок семейной нежности в человеческие взаимоотношения, но эта теплота имеет в себе нечто чувственное и плотское и потому распространяется лишь в границах нации..."<sup>30</sup>.

Для Пушкина патриархальная екатерининская Россия, которую он изображает в "Капитанской дочке", тоже несет в себе определенные черты подобной квазисемейной сродненности, которая сохраняется даже во время гражданской смуты<sup>31</sup>. "Люди старого века" (VI, 532) не только предпочитают называть друг друга "батюшка" и "матушка," но и с семей-

ной теплотой относятся к тем, кто нуждается в их опеке и помощи. Савельич, Мироновы, Пугачев замещают молодому Петруше родителей; Зурин, как старший брат, посвящает его в мир мужских удовольствий; отец и мать Гринева (а до них отец Герасим и попадьё) заботятся о Маше как если бы она была их приемной дочерью<sup>32</sup>. Вне зависимости от позиции в обществе и социальной принадлежности, члены нации-семьи помнят и узнают своих "сородичей": даже сама императрица по-матерински разговаривает с Машей, незнакомой ей провинциальной девушкой, сразу вспоминает погибшего капитана Миронова и с улыбкой признает, что хорошо знакома с Анной Власьевной, племянницей придворного истопника.

Простые, теплые, "домашние" отношения, которые связывают всех жителей Белогорской крепости, кроме Швабрина, служат в "Капитанской дочке" своего рода моделью того патриархального семейственного общежития, основанного на христианской этике милосердия, которое, по Пушкину, отличало Россию XVIII века от России современной. Эти личные, "родственные" привязанности выдерживают давление самых трагических обстоятельств: отец Герасим и Акулина Павловна рискуют жизнью, чтобы спрятать Машу от Пугачева и приветствуют "ясного сокола" Гринева как родного; служанка Мироновых Палаша остается со своей молодой барыней, несмотря на все превратности судьбы; Максимыч, казак у Пугачева, в пылу битвы снимает шапку и дружески приветствует вражеского офицера Гринева, который "несказанно ему обрадовался".

Из национально-религиозной "семьи" не исключаются даже Пугачев и Хлопуша, преступники и убийцы, многократно нарушившие закон. поскольку они в конечном счете признают примат этики милосердия над "своей правдой", хотя и понимают, что для них самих, по слову Пугачева, уже "не будет помилования" (VI, 507). Ссылный преступник Хлопуша, например, говорит о себе и своих злодеяниях в явно христианском, так сказать, прото-достоевском ключе: "Конечно <...> и я грешен, и эта рука <...> повинна в пролитой христианской крови. Но я губил супротивника, а не гостя" (VI, 502). Однажды пошадив Гринева, Пугачев остается милосердным в отношении с ним – отпускает "на все четыре стороны", когда Гринева отказывается ему служить, защищает от "своих ребят", которые хотят его повесить, едет с ним выручать Машу и прощает обман. Покровительствуя Гриневу, Пугачев как бы доказывает – не столько юному Петруше, сколько самому себе и Богу, – что он "не такой еще кровопийца", каким его считают, и что в нем сохранилась "христианская совесть". Именно поэтому в кульминационной сцене романа Гринева удается тронуть "суровую душу" Пугачева своей каритативной риторикой:

"Но Бог видит, что жизни моей рад бы я заплатить тебе за то, что ты для меня сделал. Только не требуй того, что противно чести моей и

христианской совести. Ты мой благодетель. Доверши, как начал: отпусти меня с бедною сиротою, куда нам Бог путь укажет. А мы, где бы ты ни был и что бы с тобою ни случилось, каждый день будем Бога молить о спасении грешной твоей души...

Казалось, суровая душа Пугачева была тронута. "Ин быть по твоему! – сказал он. – Казнить так казнить, жаловать так жаловать: таков мой обычай. Возьми себе свою красавицу; вези ее, куда хочешь, и дай вам Бог любовь да совет!" (VI, 513).

Отметим, что Пугачев благословляет Гринева и Машу той же формулой ("Дай вам Бог любовь да совет!"), какой капитан Миронов благословил дочь перед смертью (ср. VI, 463), а фраза "Казалось, суровая душа Пугачева была тронута" перекликается с тем, как Пушкин описывает реакцию Екатерины, когда Маша называет ей имя своего отца: "Дама, казалось, была тронута" (VI, 537). Эти переклички еще раз подчеркивают, что представители и вожди обоих враждующих лагерей в романе имеют общие родовые признаки, по которым опознается их принадлежность к национально-религиозной "семье".

В эту общность не входят лишь два персонажа "Капитанской дочки", симметрично расположенные в социальном пространстве: дворянин Швабрин и беглый капрал Белобородов. Только они полностью отвергают каритативную этику и потому в контексте романа оцениваются как злодеи, лишённые любых, даже социально установленных нравственных принципов. "Сметливый" Швабрин, который, по слову умной Василисы Егоровны, "и в Господа Бога не верует" (VI, 432), нарушает все правила дворянской чести, вызывая омерзение у Гринева, а умный старичок Белобородов (фамилии соответствует его "седая бородка") вызывает недопустимое, с "крестьянской" точки зрения, отсутствие совести. "Тебе бы все душисть и резать, – обвиняет его Хлопуша. – Что ты за богатырь? Поглядеть, так в чем душа держится. Сам в могилу смотришь, а других губишь. Разве мало крови на твоей совести?" (VI, 502). Интересно, что в этом обличении Белобородова явственно звучат отголоски выражения "губить душу" и слова "душегуб", связанные с характеристикой Швабрина, данной Василисой Егоровной: "он за душегубство и из гвардии выписан". В конце романа Швабрин обретает даже некоторое внешнее сходство с "тшедушным старичком": "Волосы его, недавно черные как смоль, совершенно поседел; длинная борода была включена" (VI, 529). Несмотря на различия в происхождении, возрасте, образовании, общественном положении, Швабрин и Белобородов – душегубы и душегубители – у Пушкина как бы взаимоотражаются друг в друге, ибо обоим чуждо милосердие, сближающее всех прочих персонажей "Капитанской дочки".

Расходясь с вальтер-скоттовской моделью в изображении расколотого общества, Пушкин, по сути дела, отказывается и от обязательного для нее

"среднего" героя, не привязанного ни к одному из враждующих лагерей. Гринева никак нельзя назвать ни нейтральным наблюдателем конфликта, который вступает в человеческие контакты с историческими антагонистами (в конце концов, его глазами мы видим только Пугачева и его окружение, но не Екатерину), ни простодушным чужаком, плохо ориентирующимся в незнакомых обычаях, нравах и политических проблемах. Он наминает наивных вальтер-скоттовских героев только в первых главах романа, когда прибывает к "месту назначения" и вступает в неизведанную, пугающую среду, где, как в символизирующем ее буране, "ничего не различить". Очутившись на незнакомой территории, юный и неопытный Гринева, естественно, не понимает многого из того, что происходит вокруг: например, ему не удастся расшифровать тайный "воровской" язык, на котором при нем обсуждают местные проблемы Пугачев (вожатый) и хозяин постоялого двора. Ю.М. Лотман ссылается на этот эпизод как на доказательство того, что народная речь, насыщенная поговорками и загадками, в принципе непонятна дворянину<sup>33</sup>. На наш взгляд, однако, причина здесь совсем не в ограниченной языковой компетенции дворянина, а в незнании локального контекста и, как следствие, неспособности подобрать референты к "поговоркам и загадкам". Недаром рассказчик добавляет, что он "после уж догадался, что дело шло о делах Яицкого войска, в то время только что усмиренного после бунта 1772 года" (VI, 411), – "после", то есть тогда, когда Гринева освоился в незнакомой среде, разобрался в обстановке и без труда, задним числом, прочитал иносказания.

В отличие от Вальтера Скотта, Пушкин дает своему герою достаточно времени – целый год жизни в Белогорской крепости, – чтобы к началу гражданской смуты он успел сродниться с новым окружением, сформировать прочные привязанности, обрести опыт и знания. Его позиция в ходе конфликта тоже далека от нейтральной. Тогда как вальтер-скоттовские герои, как правило, вовлекаются в схватку враждебных лагерей по воле случая и потому могут с легкостью переходить с одной стороны на другую в зависимости от обстоятельств, Гринева всегда остается верен своему "долгу чести" и своей дворянской "правде" (VI, 521). Всякий раз, когда ему предлагается нелегкий выбор между "чувством долга" и "слабостию человеческой", он, преодолевая страх, выбирает долг. "Я природный дворянин; я присягал государыне императрице: тебе служить не могу", – объясняет он Пугачеву свой отказ перейти на его сторону (VI, 476). "Я, как офицер и дворянин, ни в какую службу к Пугачеву вступать и никаких поручений от него принять не мог" (VI, 529; ср. ту же формулу в разговоре Гринева с Пугачевым: 506), – заявляет он на допросе. Сам Пугачев уважает и в некотором смысле даже поощряет верность Гринева дворянскому званию. Не случайно он, уже объявив себя императором, несколько раз, полушутя,



обращается к нему: "Ваше благородие" – как простолудин к дворянину. Так он приветствует Гринева и при их свидании в Белогорской крепости ("Что, ваше благородие? <...> струсил ты, признайся, когда молодцы мои накинули тебе веревку на шею" – VI, 475) и снова, когда они встречаются в Бердской слободе: "А, ваше благородие! – сказал он мне с живостию. – Как поживаешь? Зачем тебя Бог принес?" (VI, 499)<sup>34</sup>.

Комическое смешение двух форм обращения – на "ты" и на "вы", – как кажется, отражает трагическую двойственность взаимоотношений Пугачева и Гринева. В публичной сфере, на авансцене истории, под взглядами толпы, жаждущей кровавых зрелищ<sup>35</sup>, дворянин и беглый казак вынуждены играть роли, предписанные им историческим конфликтом, и не могут быть самими собой. Но наедине, когда давление обстоятельств ослабевает, они выскальзывают из-под власти социально-исторического детерминизма, обнаруживая друг в друге равное "ты", признающее императив милосердия и ощущающее в себе действие Провидения. "Отчего произошла такая странная дружба и на чем она основана. если не на измене или по крайней мере на гнусном и преступном малодушии?" (VI, 529), – саркастически вопрошает Гринева на допросе молодой гвардейский офицер (то есть, в определенном смысле, второй Швабрин). Самодовольный карьерист из Петербурга не способен уразуметь то, что Гринев понял в результате "странного сцепления обстоятельств": с точки зрения русской христианской этики, дворянин и казак, смиренный и бунтарь все равно остаются братьями, так что даже "ужасный человек, изверг", "злодей, обрызганный кровию стольких невинных жертв", может оказаться достойным "сильного сочувствия" (VI, 516, 525) и дружбы, которая основана на таких общих ценностях, как милосердие и благодарность. Если "средний" герой Вальтера Скотта после безуспешного, кратковременного бунта обычно смиряется с исторической необходимостью и принимает буржуазные добродетели благоразумия, умеренности и здравого смысла, то пушкинский Гринев, пройдя инициацию во внешне схожих обстоятельствах социального раскола, посвящается в тайны Провидения и метаисторической русской судьбы.

\* \* \*

Пушкин пометил последнюю редакцию "Капитанской дочки" 19-м октября 1836 года, то есть днем двадцать пятой лицейской годовщины. В тот же день, по своему обычаю, он начал юбилейное стихотворение, обращенное к товарищам по Лицею ("Была пора: наш праздник молодой..."). На этот раз, однако, главной темой стихотворения (так и оставшегося

недописанным) он избрал не святость лицейской дружбы и не память об ушедших, а сам ход исторического времени, в котором протекли двадцать пять лет жизни лицеистов. Пушкин вспоминает события первой четверти XIX века, свидетелями которой были люди его поколения:

Припомните, о други, с той поры,  
Когда наш круг судьбы соединили,  
Чему, чему свидетели мы были!  
Игралища таинственной игры,  
Метались смущенные народы:  
И высились. и падали цари;  
И кровь людей то Славы. то Свободы,  
То Гордости багрила алтари (III, 375).

За хаосом резких и кровавых исторических перемен – войн, революций, восстаний – Пушкин угадывает некий провиденциальный план, тайный смысл и цели которого скрыты от его исполнителей, "смущенных народов" и гибнущих на алтарях земных идеалов людей.

Тогда же, 19 октября, Пушкин написал и свое знаменитое письмо Чаадаеву, названное "историческим, религиозным и политическим завещанием поэта"<sup>36</sup>, где он оспорил мысль Чаадаева о русской "исторической ничтожности". Пушкин утверждает, что у России есть свое "особое предназначение", свое достойное историческое наследие, и клянется честью, что "ни за что на свете <...> не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал" (X, 596–598).

Очевидно, что и возражения Чаадаеву, и тема исторических перемен в стихотворении на лицейскую годовщину были непосредственно связаны с проблематикой и идейной структурой "Капитанской дочки" (а может быть, ею вызваны). Ключевой для Пушкина вопрос, который он пытается решить во всех трех текстах, – это раскрытие провиденциальных значений в исторических событиях. Чаадаев и его французские учителя полагали, что промысл Божий выявляется только в линейном историческом времени – в прогрессе, который "медленно и под прямым <...> воздействием единой нравственной силы" совершается в странах Западной Европы. На Западе, писал Чаадаев в первом "Философическом письме", все "таинственно повинуетя той силе, которая властно царит там уже столько веков, все порождено той долгой последовательностью фактов и идей, которая обусловила современное состояние общества"<sup>37</sup>. Что же касается России, то, по мысли Чаадаева, Провидение "как бы совсем не озабочено нашей судьбой. Исключив нас из своего благодетельного действия на человеческий разум, оно всецело предоставило нас самим себе, отказалось как бы то ни было

вмешиваться в наши дела, не пожелало ничему нас научить. Исторический опыт для нас не существует; поколения и века протекли без пользы для нас. Глядя на нас, можно было бы сказать, что общий закон человечества отменен по отношению к нам"<sup>38</sup>.

Это отождествление западной исторической модели с планом Провидения и "общим законом человечества" и вызывает возражения у Пушкина. Для него именно уникальность "русской судьбы" и ее нелинейная природа скорее доказывают, нежели опровергают присутствие Божьего Промысла, который, по определению, не сводится к рациональным социоисторическим схемам. Цели Провидения проявляются поверх и вопреки истории и постигаются не разумом, а через мифологические, религиозные и поэтические откровения. Описывая хаотичный русский бунт в "Истории Пугачева", Пушкин, как честный и щепетильный историк, не придал своему нарративу такого сюжета, который мог бы выявить провиденциальные значения событий, но лишь в нескольких особо маркированных эпизодах намекнул на их метаисторическую подоплеку<sup>39</sup>. Романная фабула, напротив, дала ему полную возможность представить те же события как ходы в "таинственной игре," где историческим и вымышленным персонажам предоставляется определенная степень свободы от вальтерскоттовской исторической необходимости. В этом смысле "Капитанская дочка" может рассматриваться как первый русский метаисторический роман. предвосхитивший и подготовивший не становление реализма в литературе, как часто утверждают, а славянофильскую мифологизацию русской истории.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: Якубович Д. "Капитанская дочка" и романы Вальтера Скотта // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т.4/5. М.-Л., 1939. С.165-197; Green M. Pushkin and Sir Walter Scott // Forum for Modern Language Studies. 1965. Vol. 1. № 1. P. 207-213; Петрунина Н. Проза Пушкина. Пути эволюции. Л., 1987. С. 241-248; Долинин А. История. одетая в роман. Вальтер Скотт и его читатели. М., 1988. С. 231-234; Frazier M. *Kapitanskaia dochka* and the Creativity of Borrowing // Slavic and East European Journal. 1993. Vol. 37. № 4. 1993. P. 472-488 и др.
- <sup>2</sup> Альтишуллер М. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996. С. 240-257.
- <sup>3</sup> Первое описание Швабрина у Пушкина – "молодой офицер невысокого роста, с лицом смуглым и отменно некрасивым, но чрезвычайно живым", чей "разговор <...> был остер и занимателен" (Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в де-

- сяти томах. 2-е изд. М.-Л., 1956. Т. VI. С. 420; далее все ссылки на произведения Пушкина даются по этому изданию в скобках после цитаты, с указанием тома и страницы) – повторяет главные черты портрета Рашлея в "Роб Рое". Герой Скотта тоже невысокий мужчина с неправильными чертами лица и смуглой кожей; он некрасив, но у него "проницательные темные глаза" и живая мимика; "занимательный остроумный разговор делал его интересным собеседником" (*Scott W. Rob Roy (The Highland Edition). Boston, 1983. P. 69-70*).
- <sup>4</sup> *Бартнев П.* Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей... М., 1925. С. 35.
- <sup>5</sup> См.: *Смирнов И.* Aemulatio в лирике Пушкина // Пушкин и Пастернак. Материалы Второго Пушкинского коллоквиума. Будапешт, 1989. С. 17-42.
- <sup>6</sup> *Lukacs G.* The Historical Novel. London, 1974. P. 72-73. Ср. замечание Г.А. Гуковского: "созданные <Пушкиным в "Капитанской дочке"> образы героев в самой сути своей психологии, своей духовной эволюции, своих характеров определены историко-социально, в мере, не доступной ни одному историческому романисту до него, в том числе и Вальтеру Скотту" (*Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 372).
- <sup>7</sup> *Hayden J.O.*, ed. Scott: The Critical Heritage. New York, 1970. P. 180.
- <sup>8</sup> *Scott W.* Rob Roy. Boston, 1983. P. 69-70.
- <sup>9</sup> *Scott W.* The Prefaces to the Waverly Novels. Lincoln, 1978. P. 138-139.
- <sup>10</sup> *Thierry A.* History of the Conquest of England by the Normans; Its causes and its Consequences, in England, Scotland, and Ireland & on the Continent. London, 1871. P. XXII-XXIII; *Thierry A.* Lettres sur l'histoire de France. Paris, 1846. P. 61-62.
- <sup>11</sup> *Lukacs G.* The Historical Novel. London, 1974. P. 35, 38-39. 58-59.
- <sup>12</sup> *Ibid.* P. 36-37.
- <sup>13</sup> *Ibid.* P. 72-73.
- <sup>14</sup> *Лотман Ю.* Избранные статьи в трех томах. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 416-429.
- <sup>15</sup> Характерно, что именно Пугачев, предводитель крестьянского восстания, учит Савельича беспрекословно выполнять долг крепостного – во всем слушаться своего барина (VI, 413).
- <sup>16</sup> Ср. замечание Пушкина в конце "Истории Пугачева" о том, что Екатерина после подавления бунта повелела "все дело предать общему забвению" и, "желая истребить воспоминание об ужасной эпохе", переименовала реку Яик в Урал, а яицких казаков – в уральских (VIII. 268).
- <sup>17</sup> Подробнее см. об этом: *Dolinin A.* Historicism or Providentialism? Pushkin's History of Pugachev in the Context of French Romantic Historiography // The Slavic Review. Vol. 58. № 2. Summer 1999. P. 291-308.
- <sup>18</sup> См. пушкинскую запись своей беседы с великим князем Михаилом Павловичем, в которой Пушкин предсказал, что "новое возмущение" будет возглавлено обедневшим, хорошо образованным и разочарованным дворянством, социальным слоем, в котором сконцентрирована "страшная стихия мятежей" (VIII. 60). Эта мысль восходит, как кажется, к известному высказыванию Жозефа де Местра о том, что будущий Пугачев будет выпускником университета.

- <sup>19</sup> *Davydov S.* The Sound and Theme in the Prose of A.S. Pushkin: A Logo-Semantic Study of Paronomasia // *Slavic and East European Journal*. 1983. Vol. 27. № 1. P. 1-18; *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. СПб., 1996. С. 226-236.
- <sup>20</sup> *Бетеа Д.* Славянское дарение, поэт в истории и "Капитанская дочка" Пушкина // Автор и текст. СПб., 1996. С. 132-149.
- <sup>21</sup> *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. СПб., 1996. С. 235.
- <sup>22</sup> См. об этом: *Ware T.* The Orthodox Church. Harmondsworth, 1993. P. 221.
- <sup>23</sup> *Федотов Г.* Собрание сочинений в 12-ти тт. Т. 10: Русская религиозность. Ч. 1. Христианство Киевской Руси. X-XIII вв. М., 2001. С. 348.
- <sup>24</sup> См., например: *Лотман Ю.М.* Избранные статьи в трех томах. Т. 2. Таллинн. 1992. С. 425-427.
- <sup>25</sup> *Папаян Р.А.* Христианские корни современного права. М., 2002. С. 209.
- <sup>26</sup> См., например: *Вацуро В.Э.* Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986. С. 314-319; *Неклюдова М.* "Милость" / "Правосудие": О французском контексте пушкинской темы // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Тарту. 2000. С. 204-215.
- <sup>27</sup> Заглавная буква в слове "Тот" восстановлена по беловому автографу поэмы (ПД 962). Последняя строка в автографе вводит сравнение, отсутствующее в печатной редакции: "Как свет увидевший младенец". Оно перекликается со сравнением в "Страннике", сопоставляющим духовное прозрение к физическому: "Я оком стал глядеть болезненно-отверстым, / Как от бельма избавленный слепец. / "Я вижу некий свет", – сказал я наконец" (III, 344).
- <sup>28</sup> *Frazier M.* Kapitanskaia dochka and the Creativity of Borrowing // *Slavic and East European Journal*. 1993. Vol. 37. P. 4.
- <sup>29</sup> *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 426.
- <sup>30</sup> *Федотов Г.* Собрание сочинений в 12-ти тт. Т. 10. М., 2001. С. 348.
- <sup>31</sup> Симптоматично, что столичный Петербург в "Капитанской дочке" исключен из национальной "семьи". Из всех персонажей романа с ним непосредственно связан только подлец Швабрин, высланный из Петербурга за дуэль, и дальний родственник Гриневых князь Б\*\*. В начале романа Петруша мечтает "об удовольствиях петербургской жизни", но вместо столицы попадает в глубь России, а потом посещает лишь Москву, где присутствует при казни Пугачева. Маша отправляется в столицу, но доезжает только до Царского Села, откуда возвращается в деревню, "не полюбывшись взглянуть на Петербург". Даже Екатерина у Пушкина как бы изъята из петербургского пространства и перенесена в царскосельский парк, где она по-семейному появляется перед Машей в домашнем наряде (о семантике царскосельского локуса см.: *Основат А.Л.* Из наблюдений над царскосельским топосом "Капитанской дочки" // ТСБ 11. С. 199-207). Для сравнения вспомним, что странствия героя романа Вальтера Скотта "Роб Рой", послужившего Пушкину нарративной моделью, начинаются и заканчиваются в Лондоне.
- <sup>32</sup> Игнорируя связь русской семейной этики с христианским милосердием, некоторые западные исследователи пытаются трактовать отношение Гриневы к родителям и их "заместителями" как бунт против родительского авторитета. См., например, фрейдистскую интерпретацию романа у Пола Дебрецени, кото-

рый безуспешно пыгается доказать, что, убив родителей Маши, Пугачев исполнил Петрушино подавленное желание отцеубийства (*Debrecezy P. The Other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford, 1983. P. 272-273; ср.: Дебрецени Пол. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1995. С. 278-281*).

<sup>33</sup> Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 419.

<sup>34</sup> См. также аналогичные формулировки : VI. 437, 479, 501, 503, 506, 510, 512, 516.

<sup>35</sup> См. пушкинское замечание: "народ требует сильных ощущений, для него и казни – зрелище" (VII, 213). Присутствие торжествующей толпы в Белогорской крепости явно влияет на поведение Пугачева во время сцен бойни и триумфа. Когда Гринев дружески расстается с Пугачевым после второй встречи. "народ, толпящийся вокруг", мешает ему "высказать все, чем исполнено было <его> сердце" (VI, 516).

<sup>36</sup> *Quenet Ch. Tchaadaev et les letter philosophiques. Contribution a l'étude du mouvement des idées en Russie. Paris, 1931. P. 243.*

<sup>37</sup> *Чаадаев П.Я. Статьи и письма. М., 1989. С. 49, 52. Ср. сходную идею в лекциях Ф. Гизо по истории европейской цивилизации: "La civilisation europeenne est entrée, s'il est permis de le dire, dans l'éternelle verité, dans le plan de la providence; elle marche selon les voies de Dieu. C'est le principe rationnel de sa superiorité" (Guizot F. Histoire générale de la civilization en Europe, depuis la chute de l'Empire Romain jusqu'à la Révolution Française. Paris, 1828. P. 32).*

<sup>38</sup> *Чаадаев П.Я. Статьи и письма. С. 47.*

<sup>39</sup> См. об этом подробнее: *Dolinin A. Historicism or Providentialism? Pushkin's History of Pugachev in the Context of French Romantic Historiography. P. 300-308.*

*ИЛЬЯ СЕРМАН*

## РУССКАЯ ИДЕЯ В УКРАИНСКОЙ ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ

Как известно из мемуаров Анненкова, только статья Белинского "О русской повести и повестях г. Гоголя" в 1835 году принесла Гоголю долгожданное признание как русскому писателю, а не как автору украинских "жартов". Более того, Белинский, со свойственными ему смелостью и убежденностью, поставил Гоголя на первое место в современной литературной ситуации, да еще при живом Пушкине! Гоголь был очень доволен и, как прибавляет Анненков, "осчастливлен" ею. Правда, никаких прямых свидетельств такого отношения Гоголя к этой статье Белинского у нас нет, но на фоне мелочных придирок враждебных журналистов, вроде тех, которыми пробаивался Воейков в "Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду"<sup>1</sup>, статья, конечно, должна была писателя ободрить и подтвердить присущее ему чувство веры в себя и свой талант.

Гоголь в ней был рассмотрен как русский, то есть общерусский писатель: "Комизм, или гумор, г. Гоголя имеет свой, особенный характер: это гумор чисто русский, гумор спокойный, простодушный, в котором автор как бы прикидывается простачком <...> истинный-то гумор г. Гоголя все-таки состоит в верном взгляде на жизнь <...>"<sup>2</sup>.

Белинский настолько был убежден в значении Гоголя как русского (общерусского) писателя, что говорит об этом как бы еще мимоходом: «После "Горя от ума" я не знаю ничего на русском языке, что бы отличалось такою чистейшею нравственностью и что бы могло иметь сильнейшее и благодетельнейшее влияние на нравы, как повести г. Гоголя» (1, 299).

Переход от украинских повестей к русским темам объяснен зрелостью таланта; Гоголь "пошел искать поэзии в нравах среднего сословия в России. И, боже мой, какую глубокую и могучую поэзию нашел он тут! Мы, москали, и не подозревали ее!.." (1, 301).

В отличие от большинства критиков (кроме Пушкина), для которых Гоголь был то "переодетым" москалем, плохо знающим украинский сельский быт, то просто плохим юмористом, статья Белинского утвердила са-

мосознание писателя. Для лучшего и полного понимания его персонажей Белинский не боится сравнивать их с признанными героями мировой литературы: "<...> Пирогов!.. Святители! да это целая каста, целый народ, целая нация! О единственный, несравненный Пирогов, тип из типов, первообраз из первообразов! Ты многообъемлющее, чем Шайлок, многозначительнее, чем Фауст! <...> Это символ, мистический миф, это, наконец, кафтан, который так чудно скроен, что придет по плечам тысячи человек!" (1, 296-297).

Следующим выражением восторженного отношения критика к Гоголю была статья о "Горе от ума" (1840), в которой помещен анализ "Тараса Бульбы" и "Ревизора".

В чем он видит "общий характер" Запорожской Сечи, ее "крепкий цемент"? Не в православии, как можно было ожидать, "оно так бестрепетательно, так ограничено и бедно в своей сущности, что мало походит на религию" (3,439).

Белинский видит "сильнейшую связь" в "удальстве", "которому жизнь – копейка, голова – наживное дело; это жажда диких натур, людей, кипящих избытком исполинских сил – жажда наполнить свою жизнь, тяготимую бездействием и праздною: что лучше могло наполнить ее, удовлетворить дикий дух человека могучего, но без идей, без образованности, почти полудикаря, как не кровавая сеча, как не отчаянное удальство во время войны и не бешеная гульба во время мира?" (3,439-440).

Далее, переходя к центральному герою повести, Белинский так объясняет его сущность: "Грубость и ограниченность Бульбы принадлежат не к его личности, но к его народу и времени. Сущность жизни всякого народа есть великая действительность, – в Тарасе Бульбе эта сущность нашла свое полнейшее выражение" (3,441).

У нас есть достаточно оснований полагать, что Гоголь не только поддерживал отношения с Белинским из-за деловых обстоятельств, связанных с прохождением "Мертвых душ" сквозь цензуру, но внимательно читал те статьи критика, которые стали появляться в обновленных "Отечественных записках", после переезда Белинского в Петербург.

Так, в письме к Боткину от 14-15 марта 1840 года Белинский сообщает, что получил столь важное для него одобрение любимого писателя: «Гоголь доволен моею статьею о "Ревизоре" – говорит – много подмечено верно» (11, 496).

Статьи Белинского так называемого примирительного периода могли оказаться очень важным подспорьем в том процессе примирения с верховной властью, в котором находился сам Гоголь во второй половине 30-х годов. "Подлецы" и "департаменты", от которых он убежал в Италию, получили частное, хотя и рядовое значение. Гоголь все более утверждался в



своей вере в царскую власть как в спасительный источник справедливости и порядка.

Важнейшим источником этих убеждений, постепенно складывавшихся у Гоголя, послужили, как я предполагаю, статьи Белинского.

В статье о "Бородинской годовщине" Жуковского по поводу торжественного парада на Бородинском поле Белинский так объяснял значение царя для русского народа:

"Пусть будет велико наше народное торжество, пусть, как волны океана, сольется в него все народонаселение необъятной России; но если бы эта неисчетная громада народа не видала впереди себя своего царя, который в спокойном, царственном величии приветствует ее восторженные клики и на лице которого она читает и грозу, и милость, и царскую доблесть, и великий мощный дух, на который спокойно и самоуверенно опирается ее счастье в настоящем и надежды в будущем, – и тогда для нее торжество было бы не торжеством, а бессмысленною сходкою праздного народа, и в священном не было бы священного!.." (3, 246).

И далее говорится о необходимости и непреложности подчинения царской власти:

"Итак, не будем толковать и рассуждать о необходимости безусловного повиновения царской власти: это ясно и само по себе; нет, есть нечто важнее и ближе к сущности дела: это – привести в общее сознание, что безусловное повиновение царской власти есть не одна польза и необходимость наша, но и высшая поэзия нашей жизни <...>" (3, 247).

Статья об "Очерках Бородинского сражения (воспоминания о 1812 году). Сочинение Ф.Глинки" – наиболее полное выражение идей периода "примирения" Белинского с действительностью.

Пересказывая содержание книги Ф. Глинки, он выделяет в описании Бородинского сражения то, что называет личным моментом: "<...> это была битва гомерическая, где каждый действовал как бы от себя, дрался за свое личное дело, за свою личную обиду, где отдельно подвизались и огнедышащий Ней, и лев русской армии – Багратион, и гарцующий Мюрат, и русский Баярд Милорадович, и Коновницыны, и Тучковы <...>" (3, 351).

Вот это сравнение Бородинской битвы с гомеровскими сражениями один на один подсказало Гоголю во второй редакции "Тараса Бульбы" изображение битвы под Дубно в виде серии поединков.

Как прослежено в комментариях И.Я. Айзенштока в академическом собрании сочинений Гоголя, «уехав в начале июня 1842 года за границу, Гоголь поручил все заботы о печатавшемся сборнике своих сочинений Н.Я. Прокоповичу, передав ему все рукописные материалы, в том числе и обе рукописи "Тараса Бульбы" <...>»<sup>3</sup>.

Общий ход переработки повести для нового издания так определен в этом комментарии: "В собрании сочинений Гоголя 1842 г. появилась новая переработка "Тараса Бульбы" (т. II, с. 55-304), при которой объем повести увеличился вдвое, появились совершенно новые эпизоды, положения, существенно изменился, наконец, общий ее идейный замысел" (ПСС, 2, 705).

Последнее замечание, очень важное для понимания смысла переработки повести, не получило развития в комментариях. Между тем именно "идейный замысел" новой редакции требует объяснения. И найти его может помочь последовательное сравнение стилистики двух редакций.

Во второй редакции повести сражение под Дубно изображено как серия поединков казаков с поляками. Приведу несколько примеров:

"Кобита, добрый козак и молодой еще, схватился тоже с одним из храбрейших в польском войске, и долго бились они. Сошлись уже в рукопашный. Одолеу было уже козак и, словивши, ударил вострым турецким ножом в грудь, но не уберется сам. Тут же в висок хлопнула его горячая пуля. Свалил его знатнейший из панов, красивейший и древнего княжеского роду рыцарь. Как стройный тополь, носился он на буланом коне своем. И много уже показал боярской богатырской удали: двух запорожцев разрубил на двое; Федора Коржа, доброго козака, опрокинул вместе с конем. выстрелил по коню и козака достал из-под коня копьем; многим отнес головы и руки и повалил козака Кобиту, вогнавши ему пулю в висок" (ПСС, 2, 118).

Другой "гомерический" поединок интересен включенной в него русской нотой. В ответ на вызов поляка выступил Мосий Шило:

"И уж так-то рубились они! И наплечники, и зеркала погнулись у обоих от ударов. Разрубил на нем вражий лях железную рубашку, достал лезвеем самого тела: зачрвонела козацкая рубашка. Но не поглядел на то Шило, а замахнулся всей жилистой рукою (тяжела была коренастая рука) и оглушил его внезапно по голове. Разлетелась медная шапка, зашатался и грянулся лях, а Шило принялся рубить и крестить оглушенного. Не добивай, козак, врага, а лучше поверотись назад! Не поверотился козак назад, и тут же один из слуг убитого хватил его ножом в шею. Поверотился Шило и уж достал было смельчака, но он пропал в пороховом дыме. Со всех сторон поднялось хлопанье из самопалов. Пошатнулся Шило и почувял, что рана была смертельна. Упал он, наложил руку на свою рану и сказал, обратившись к товарищам: "Прощайте, паны братья, товарищи! Пусть же стоит на вечные времена православная *Русская земля* и будет ей вечная честь!" И зажмурил ослабшие свои очи, и вынеслась козацкая душа из сурового тела" (ПСС, 2, 138; курсив здесь и далее мой. – И.С.).

Обращение к Русской земле произносит в момент своей гибели и куренной атаман Балобан: "Сдается мне, паны братья, умираю хорошою

смертью: семерых изрубил, девятерых копьём исколол. Истоптал конем вдоволь, а уж не припомню, скольких достал пулею. Пусть же цветет вечно *Русская земля!*.." (ПСС, 2,140).

В иных случаях "гомеризм" гоголевской стилистики проявляется в сравнениях гибели казаков с неожиданной потерей драгоценного сосуда. Так изображена смерть Кукубенки:

"Тихо склонился он на руки подхватившим его казакам. и хлынула ручьем молодая кровь, подобно дорогому вину, которое несли в склянном сосуде из погребца неосторожные слуги, подскользнулись тут же у входа и разбили дорогую сулею: всё разлилось на землю вино, и схватил себя за голову прибежавший хозяин, сберегавший его про лучший случай в жизни. чтобы, если приведет бог на старости лет встретиться с товарищем юности. то чтобы помянуть бы вместе с ним прежнее, иное время, когда иначе и лучше веселился человек..." (ПСС, 2,141).

Последние слова и этого бойца посвящены Русской земле: "Пусть же после нас живут еще лучшие, чем мы, и красуется вечно любимая Христом *Русская земля!*" (ПСС, 2,141).

А сам Тарас Бульба оказывается восторженным носителем идеи о русском царе; привязанный к дереву, с которым он будет сожжен, Бульба кричит: "Постойте же, придет время, будет время, узнаете вы, что такое православная *русская* вера! Уже и теперь чуют дальние и близкие народы: подымается из *русской* земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!.." (ПСС, 2,172).

И чтобы подкрепить столь неожиданное для украинца XVI века обращение к русскому царю и веру в его могущество, Гоголь, уже от себя, объясняет героизм Тараса: "А уже огонь подымался над костром, захватывал его ноги и разостлался пламенем по дереву... Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!" (ПСС, 2,172). В ранней редакции Тарас кричал казакам только о себе: "Прощайте, паны-братья, товарищи! <...> вспоминайте иной час обо мне! Об участи же моей не заботьтесь! я знаю свою участь: я знаю, что меня заживо разнимут по кускам, и что кусочка моего тела не оставят на земле — да то уже не мое дело..." (ПСС, 2, 355).

Книга Федора Глинки, участника Бородинского сражения, стала поводом для высказываний Белинского о русском царе как "источнике нашей свободы". Именно это высказывание Белинского, при всей своей парадоксальности, могло подсказать Гоголю те слова, какими заканчивается судьба Тараса в повести.

Когда вышло "Собрание сочинений" Гоголя (1842), Белинский отозвался в высшей степени одобрительно о переработке "Тараса Бульбы":

«Во второй части, заключающей в себе "Миргород", подверглись значительным изменениям повести "Тарас Бульба" и "Вий". Первая вследствие этих изменений сделалась вдвое обширнее и бесконечно прекраснее. Поэт чувствовал, что в первом издании "Тараса Бульбы" на многое только намекнуто и что многие струны исторической жизни Малороссии остались в нем нетронутыми. Как великий поэт и художник, верный однажды избранной идее, певец Бульбы не прибавил к своей поэме ничего такого, что было бы чуждо ей, но только развил многие уже заключающиеся в ее основной идее подробности. Он исчерпал в ней всю жизнь исторической Малороссии и в дивном, художественном создании навсегда запечатлел ее духовный образ: так ваятель уловляет в мраморе черты человека и дает им бессмертную жизнь... Особенно замечательны подробности битв малороссиян с поляками под городом Дубно и эпизод любви Андрия к прекрасной польке» (6, 660-661).

В тех же письмах, где Гоголь возмущается "глупостью" государственных людей, он говорит о своей любви к России. "<...> Но в сердце моем Русь, не гадкая Русь, но одна только прекрасная Русь <...>" (ПСС, 11, 60), — пишет он Погодину 22/10 сентября 1836 года из Женевы. Тому же Погодину 30 марта 1837 года из Рима:

"Или ты думаешь, мне ничего, что мои друзья, что вы отделены от меня горами? Или я не люблю нашей неизмеримой, нашей родной русской земли? <...> Непреодолимою цепью прикован я к своему, и наш бедный, неяркий мир наш, наши курные избы, обнаженные пространства предпочел я лучшим небесам, приветливее глядевшим на меня. И я ли после этого могу не любить своей отчизны?" (ПСС, 11, 91-92).

Ненависть и злоба к высшим классам соседствуют в сознании писателя с верой в сочувственное отношение к нему Николая. Он пишет Жуковскому в апреле 1837 года:

"Я думал, думал, и ничего не мог придумать лучше, как прибегнуть к государю. Он милостив, мне памятно до гроба то внимание, которое он оказал к моему "Ревизору" <...> Скажите, что я невежа, не знающий, как писать к его высокой особе, но что я исполнен весь такой любви к нему, какую может быть исполнен один только русский подданный, и что осмелился потому только беспокоить его просьбою, что знал, что мы все ему дороги, как дети" (ПСС, 11, 97-98).

Как ни странно, но так усиленно прокламированная любовь к Руси одновременно порождает замысел трагедии на тему о Запорожье. Как это совмещается — не могу объяснить, но в 1839 году он пишет Шевыреву: "Но что главное и что, может быть, тебя заинтересует (ибо ты любишь меня, как и я люблю тебя), это — посещение, которое сделало мне вдохновение.

Передо мною выясняются и проходят поэтическим строем времена козачества, и если я ничего не сделаю из этого, то я буду большой дурак. Малороссийские ли песни, которые теперь у меня под рукою, навесяли их, или на душу мою нашло само собою ясновидение прошедшего, только я чувю много того, что ныне редко случается" (ПСС, 11,241).

Итак, в 1839 году он задумал, еще в Вене, написать трагедию на украинском, вернее, запорожском материале, а в 1840 году в Риме он ее писал и читал Панову в начале ноября 1840 года: "...как вдруг, в одно утро, дней десять тому назад, он меня угостил началом своего произведения! Это будет, как он мне сказал, трагедия. <...> Действие в Малороссии"<sup>4</sup>. Другое свидетельство о запорожской трагедии Гоголя принадлежит С.Т. Аксакову, который слышал о ней от автора в Петербурге 13 ноября 1840 года: "...у него составлена в голове трагедия из истории Запорожья, в которой все готово, до последней нитки, даже в одежде действующих лиц; что это его давнишнее, любимое дитя, что он считает, что эта пиеса будет лучшим его произведением, что ему будет слишком достаточно двух месяцев, чтобы переписать ее на бумагу"<sup>5</sup>.

Позднее, в сентябре 1841 года судьба этой трагедии разрешилась неожиданно, судя по воспоминаниям Жуковского:

«Читал он <Гоголь> мне ее во Франкфурте. Сначала я слушал; сильно было скучно; потом решительно не мог удержаться и задремал. Когда Гоголь кончил и спросил, как я нахожу, я говорю: "Ну, брат Николай Васильевич, прости, мне сильно спать захотелось". — "А когда спать захотелось, тогда можно и сжечь ее". — отвечал он и тут же бросил в камин. Я говорю: "И хорошо, брат, сделал!"»<sup>6</sup>.

Поскольку судьба украинской трагедии так решилась в конце 1841 года, то можно предположить, что переделка "Тараса Бульбы" приходится на конец 1841-го — начало июня 1842 года, до того как Гоголь уезжал из России, перепоручив печатанье собрания сочинений Прокоповичу.

У нас нет никаких прямых высказываний Гоголя о причинах такой коренной переработки "Тараса Бульбы". Поэтому приходится обращаться к обстоятельствам косвенного порядка.

Как известно, Пушкин остался недоволен той редакцией "Тараса Бульбы", которая была помещена в "Миргороде" (1835). Он написал, что начало этой повести достойно Вальтер Скотта и тем самым как бы предложил критикам подумать о той ее части, которая, по логике его рецензии, Вальтер Скотта недостойна. Не пускаясь в догадки, на которые потрачено много сил, например, в книге Г.П. Макогоненко<sup>7</sup>, я пытаюсь проследить, в каком направлении Гоголь дорабатывал свою повесть для нового издания, прибавив три новых главы, то есть расширив ее почти вдвое.

При этом переделке подверглась вся повесть, она, как я указывал, русифицировалась. Повесть о героизме запорожского войска как воплощении народного духа украинцев получила общерусский колорит.

Споры о Гоголе возникли вновь после появления "Мертвых душ". Спорили о том, украинский он или русский писатель. Как сообщила ему А.О. Смирнова 3 ноября 1844 года,

«...у Ростовчиной при Вяземском, Самарине и Толстом разговорились о духе, в котором написаны ваши "Мертвые души", и Толстой <Толстой-Американец> сделал замечание, что вы всех русских представили в отвратительном виде, тогда как всем малороссиянам дали вы что-то вселяющее участие. несмотря на смешные стороны их; что даже и смешные стороны имеют что-то наивно-приятное. что у вас нет ни одного хохла подлого, как Ноздрев; что Коробочка не гадка потому именно, что она хохлачка»<sup>8</sup>.

Отвечая на это сообщение Смирновой, Гоголь, как он это часто делал в письмах, в сущности прямого ответа не дал: "<...> сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому перед малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены богом, и как нарочно каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой – явный знак, что они должны пополнить одна другую. Для этого самые истории их прошедшего быта даны им непохожие одна на другую, дабы порознь воспитались различные силы их характеров, чтобы потом, слившись воедино, составить собою нечто совершеннейшее в человечестве" (ПСС, 12, 419).

Как видно из этого ответа на прямой вопрос, Гоголь, по-видимому, не мог решить этой проблемы, поскольку самого его она не занимала, и обе национально-культурные стихии в нем мирно уживались, питая его творческие замыслы. А вместо ответа по существу Гоголь предпочел высказать некое прекрасное, но едва ли осуществимое предположение.

В связи с этой проблемой любопытно суждение Белинского в письме к Боткину от 10 декабря 1840 года, на основании недошедшего до нас письма К. Аксакова: "Важно вот что: его начинает занимать Россия, ее участь, он грустит о ней; ибо в последний раз он увидел, что в ней есть люди! А я -торжествую: субстанция общества взяла свое – космополит-поэт кончился и уступает свое место русскому поэту" (11, 582).

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См. указания на них: *Оксман Ю.* Летопись жизни и творчества В.Г. Белинского. М., 1958.
- <sup>2</sup> *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 1. С. 298. Далее сокращенные ссылки на это издание даются в тексте.
- <sup>3</sup> *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений. М.-Л., 1937. Т. 2. С. 711. Далее ссылки на это издание даются в тексте, сокращенно – ПСС, т., с.
- <sup>4</sup> В.А. Панов – С.Т. Аксакову, Рим, 21/9 ноября 1840 г. Цит. по: Н.В.Гоголь в письмах и воспоминаниях. Составил Василий Гиппиус. М., 1931. С. 201.
- <sup>5</sup> *Аксаков С.Т.* Собрание сочинений в трех томах. Т. 3. М., 1986. С. 26.
- <sup>6</sup> См.: Гоголь в письмах и воспоминаниях. С. 262-271.
- <sup>7</sup> *Макогоненко Г.П.* Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 262-266.
- <sup>8</sup> Гоголь в письмах и воспоминаниях . С. 294.

ДАРЬЯ ХИТРОВА

## НЕИЗВЕСТНЫЙ СТИХ БАРАТЫНСКОГО

1. В статье "А.И.Тургенев и его литературное наследство", сопровождающей издание европейской корреспонденции Тургенева, М.И. Гиллельсон опубликовал среди прочего следующую дневниковую запись Тургенева от 22 января 1835 года:

Баратынский привез ко мне экз<смпляр> нового издания своих сочин<ений>, взятый им у жены; перевел стих Гете <пропуск в тексте> и приписал в моем письме из Швейцарии, которое отдаю в журнал <...>.

(Хроника, 476)

Исследователи обращались к этой записи преимущественно в связи с датировкой выхода "Стихотворений Евгения Баратынского" (см. *Летопись*, 325-326)<sup>1</sup>. Однако "стих Гете" в переводе Баратынского до сих пор не привлекал к себе внимания.

Тургенев приехал в Москву 11 декабря 1834 г., «в самый разгар хлопот по организации нового журнала "Московский наблюдатель"» (*Хроника*, 475). В первый номер "Московского наблюдателя" Тургенев отдал "письмо из Швейцарии", упомянутое в дневнике. Оно было опубликовано под названием "Письмо из Флоренции в Симбирск", хотя бóльшая его часть, действительно, посвящена описанию путешествия по Швейцарии ("от Женевы до Флоренции" – *Хроника*, 27). Ни одного стиха Гете "Письмо..." не содержит; с этим, по-видимому, и стоит связать отсутствие исследовательского интереса к указанию Тургенева. Рискнем все же утверждать, что в тексте "Письма..." содержится неизвестная строка Баратынского: это перевод одного стиха из баллады Шиллера "Der Taucher", помещенный в следующем отрывке:

<...> долиной доехали до Анстега, любуясь громадами вокруг нас. Гете, в кратких своих записках, говорит о сем пути: "Der Blick hinunter verkündigt das Ungeheure". <...>. Рейстань кончилась; но во все время до Анстега сопутствовала нас с шумом и ревом стремящая Рейсс: о ее бурном течении можно сказать вместе с поэтом:



Es waltet und siedet und brauset und zischt!  
И валит и хлещет, ревет и кипит!

Кто написал этот стих, тот, конечно, прислушивался к водопадам и речкам Швейцарии <...>.

(Хроника, 37)

Строка "И валит и хлещет, ревет и кипит!" – единственный стихотворный перевод в "Письме...". Следуя общепринятой практике того времени, Тургенев крайне редко переводил иноязычные цитаты в своих текстах. В том же самом "Письме..." без перевода остались не только французские и немецкие, но даже не столь общепонятные английские и итальянские вкрапления (см. *Хроника*, 53-54). Это позволяет предположить, что приведенный стих имел особую ценность в глазах Тургенева. Она могла быть обусловлена художественными достоинствами перевода и/или известностью его автора.

Вероятная ошибка Тургенева ("стих Гете" вместо "стих Шиллера") возникла либо вследствие описки, либо в результате забывчивости. После слов "стих Гете" Тургенев делает пропуск до конца строки: очевидно, он собирался внести туда "приписанный" перевод, но запмятовал и сам стих, и автора оригинала. К тому же в этом фрагменте "Письма..." имя Шиллера не названо, но несколькими строчками выше упоминается Гете; соседство переведенной строки и имени Гете также могло обусловить aberrацию. Для атрибуции приведенной строки Баратынскому важно и то, что слово "стих" в дневниковой записи Тургенева стоит в единственном числе, – только строка из Шиллера в тексте "Письма..." процитирована отдельно.

Точечная активность Баратынского-переводчика может показаться странной, если не обратить внимание на одно безусловное достоинство этого микроперевода – звуковое сходство русского и немецкого глаголов в начале обеих строк ("waltet" – "валит").

Примеры подобного рода омофонии можно найти в стихотворных переводах того времени<sup>2</sup>. Так, Е.Г. Эткинд указывает на звуковую, семантическую и графическую точность передачи французской рифмы в пушкинской "Эвлеге" (перевод отрывка из песни IV поэмы Парни "Isnel et Asléga"). Ср.:

Terrible, il frappe, et la tremblante Evleige  
Tombe à ses pieds comme un flocon de neige

Он поднял меч... и с трепетом Эвлега  
Падет на дсрн, как клок летучий снега

(цит. по: Эткинд 1999, 485-486; ср. Пушкин I, 35)

Омофоническую рифму находим также в "Мине" Жуковского (перевод "Lied der Mignon" Гете). Ср.:

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,  
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach

Там светлый дом! на мраморных столбах  
Поставлен свод: чертог горит в лучах  
(Жуковский 1985, 62-63)

Ту же рифменную пару сохраняет в своем переводе Тютчев (см. Федоров 1928, 62):

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,  
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach

Ты знаешь дом на мраморных столпах?  
Сияет зал, и купол весь в лучах  
(Тютчев 1987, 180)

Кроме созвучных рифм<sup>3</sup>, встречаются и омофонические переводы отдельных слов; подчас переводчик выбирает созвучное оригиналу русское слово, имеющее несколько иную семантику. Так, И. Козлов в переводе хрестоматийного стихотворения Ч. Вулфа "The Burial of Sir John Moore" ("На погребение английского генерала сира Джона Мура") передает английское "dimly" ("тускло") русским "дымно" (см. Левин 1972, 249). Более тонкую фоническую игру находим в "Прозерпине" Пушкина (перевод одной из "картин" "Les déguisements de Vénus" Парни): последние слова оригинала "les Songes heureux" находят звуковое соответствие в словосочетании "ложный рой", которым завершается текст Пушкина. нечто подобное наблюдаем в "Одиночестве" Тютчева (перевод "L'Isolément" Ламартина): первая строка французского стихотворения заканчивается оборотом "à l'ombre du vieux chêne"; у Тютчева в аналогичной позиции стоит слово "вершины".

Приведенные примеры показывают значимость омофонического перевода в стихотворной практике того времени (см. также Федоров 1928, 61-65). Возможно, появлением в печати новой строки Баратынского мы обязаны только этому межъязыковому созвучию, благодаря которому перевод приобрел характер изящного каламбура.

2. Приведенный стих – единственный известный нам перевод Баратынского из немецкой поэзии. Предлагаемая атрибуция еще раз ставит перед исследователями важнейший вопрос о том, в какой степени поэт владел немецким языком. Долгое время считалось, что Баратынский не знал по-немецки (Иваск 1957, 137; Баратынский 1936, LXXXVI). Одним из главных аргументов в пользу этого предположения служит отрывок из его письма Ивану Киреевскому: «Поблаграфи за меня милую Каролину за перевод "Переселения душ". Никогда мне не бывало так досадно, что я не знаю по-немецки» (Баратынский 1987, 241-242).

Как представляется, эти слова не стоит понимать буквально. Еще Г. Хетсо доказал, что Баратынский по крайней мере трижды принимался за

изучение немецкого языка: в пансионе в 1812 г., в Пажеском корпусе и в Финляндии (*Хетсо 1973*, 138). Разумеется, он владел немецким значительно хуже Киреевского, слушавшего курсы в германских университетах, и Каролины Яниш, немки по отцу. Этим, скорее всего, объясняется столь категоричная формулировка Баратынского<sup>4</sup>.

Возможно, что у лингвистической скромности поэта была и еще одна причина. Баратынский с немалой долей иронии воспринимал стихотворческие опыты дам и девиц; об этом свидетельствует хотя бы его известная эпиграмма "Не трогайте Парнасского пера"... , адресованная женщинам-поэтам и отличающаяся крайней степенью непристойности (см. *Ронен 1991*, 91; *Проскурин 2000*, 242-244). Между тем по условиям светского этикета Баратынскому, как и его коллегам, приходилось, хотя и с неохотой, отвечать на восторженные послания экзальтированных любительниц словесности. Одна из таких поэтесс, А.А. Фукс, удостоилась мадригального послания Баратынского ("А.А.Ф...ой"), так прокомментировавшего их поэтические отношения: "Прошу его <Языкова> пожалеть обо мне: одна из здешних дам, женщина степенных лет, не потерявшая еще притязаний на красоту, написала мне послание в стихах сверх меры, на которое я должен отвечать" (*Баратынский 1987*, 243). Пушкин был еще строже: "Я <...> попал на вечер к одной blue stockings сороколетней, несносной бабе с вощеными зубами и с ногтями в грязи. Она развернула тетрадь и прочла мне стихов с двести, как ни в чем не бывало. Баратынский написал ей стихи и с удивительным бесстыдством расхвалил ее красоту и гений. Я так и ждал, что принужден буду ей написать в альбом – но бог помиловал <...>" (*Пушкин ХV*, 80). Скрывая свое знание немецкого, Баратынский, вероятнее всего, стремился избежать необходимости отвечать стихами на перевод Яниш. Ускользнуть от этой повинности удавалось не всем – так, в "Северных цветах на 1832 год" было опубликовано стихотворение Языкова "К.К. Яниш", написанное в благодарность за немецкое переложение его стихов.

Знакомство Баратынского с немецким языком подтверждается, среди прочего, переводом из Шиллера. Тема "Баратынский и немецкая литература", едва ли не полностью проигнорированная исследователями (значимым исключением является работа В. Ляпунова – *Ляпунов 1973*), приобретает тем самым очевидную актуальность.

Балладу Шиллера "Der Taucher", из которой взята обсуждаемая строка, Баратынский мог читать не только в немецком оригинале, но и в переводе Жуковского, впервые опубликованном под заглавием "Кубок" в сборнике "Баллады и повести" 1831 г. Интересующий нас стих выглядит у Жуковского так:

И воеет, и свищет, и бьет, и шипит

(Жуковский 1956, 419)

Ср. перевод Баратынского:

И валит и хлещет. ревет и кипит!

Вероятнее всего, Баратынский хорошо помнил строку Жуковского: на это указывает и сохраненная им клаузула ("шипит" – "кипит"), и сходство глаголов во 2-ой позиции в обоих переводах ("свищет" – "хлещет"). Впрочем, описание бури (или любой водной стихии: моря, реки, водопада) было в поэзии того времени до некоторой степени устойчивым; в частности, не был слишком широк репертуар востребованных глаголов. Ср. в более позднем стихотворении Тютчева "Море и утес", 1848:

И бунтует, и клокочет,  
Хлещет, свищет, и ревет

(Тютчев 1987, 151)

Сходный ряд глаголов находим и в "Буре" Козлова, 1828:

Громада, бунтуя, *ревет и кипит*.

(Козлов 1960, 149; курсив наш. – Д.Х.)

Переводя строку Шиллера, Баратынский воспроизвел вторую часть процитированного стиха Козлова (ср. "И валит и хлещет, *ревет и кипит!*").

Перевод из Шиллера в корпусе лирики Баратынского середины 1830-х гг. выглядит неслучайным. Одновременно с "Письмом..." А.И. Тургенева в 1-м номере "Московского наблюдателя" печатается "Последний поэт" Баратынского. Одним из источников этого текста является, как указала А.И. Журавлева, баллада Шиллера "Элевзинский праздник" ("Das Eleusische Fest") в переводе Жуковского (Журавлева 1971). В ряду претекстов "Последнего поэта" можно назвать и "Кубок". Герой баллады Шиллера - Жуковского гибнет, пытаясь узнать "тайны <...> дна <...> морскова" (Жуковский 1956, 421). В поздней лирике Баратынского мотив непознаваемости моря и вообще природы имеет идеологическое значение (ср., например, стихотворение "Приметы", 1839). В "Последнем поэте" читаем:

Человеку непокорно  
Море синее одно

- и выше:

Воспевает, простодушной,  
 Он любовь и красоту  
 И науки, им ослушной,  
 Пустоту и суету:  
 Мимолетные страданья  
 Легкомыслием целя.  
 Лучше, смертный, в дни незнанья  
 Радость чувствует земля.

(Баратынский 1983, 274-275)

Таков, в самых общих чертах, контекст анализируемой строки Баратынского.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Описание экземпляра с дарственной надписью Тургеневу см. *Светлов 1984*, 126-129.
- <sup>2</sup> Едва ли не первым на феномен "фонетического" перевода обратил внимание Ю.Н. Тынянов (*ПИИК*, 385-392). Более широкую постановку проблемы см.: *Левинтон 1979; Levinton*.
- <sup>3</sup> Еще один пример такой рифмопары содержится в стихотворении Н.А. Маркевича «Пристань любви» (перевод "Projet de solitude" Парни); французская рифма "odeurs - fleurs" передается схожей по звучанию русской "гор - взор". Иногда эффект омофонической рифмы возникает из-за сохранения в переводе имени собственного в клаузуле. См., например, французское "frissonne - d'Hermione" и русское "стоны – Гермионы" в "Бегстве Елены" А.Ф. Раевского – переводе "Les adieux d'Hélène" Мильвуа (*Французская элегия*, 84-85, 270-271).
- <sup>4</sup> Посредственность своего владения языком Баратынский, вероятно, несколько преувеличил и в письме к Пушкину, отправленном в январе 1826 г. "Не зная немецкого языка, я очень обрадовался случаю познакомиться с немецкой эстетикой", – писал поэт о только что вышедшей книге А.И. Галича "Опыт науки изящного" (*Баратынский 1987*, 165). Судя по всему, его языковых навыков не хватало для чтения серьезных философских и эстетических трудов, например, Канта, упомянутого в том же письме. Однако это не исключает возможность чтения менее сложных текстов – например, стихотворных. Последнее можно подтвердить письмом к А.П. Елагиной, в котором Баратынский дает оценку ее стихотворению "Du bist wie eine Blume" (*Баратынский 1869*, 518; см. *Хетсо 1973*, 138).

## ЛИТЕРАТУРА

- Баратынский 1869* – Сочинения Евгения Абрамовича Баратынского / Сост. Л.Е. Боратынский. М., 1869.
- Баратынский 1936* – *Баратынский Е.А.* Полн. собр. стихотворений. Т. 1. М.; Л., 1936.
- Баратынский 1983* – *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1983.
- Баратынский 1987* – *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников / Сост. С.Г. Бочаров. М., 1987.
- Жуковский 1956* – *Жуковский В.А.* Стихотворения / Сост. Н.В. Измайлов. Л., 1956.
- Жуковский 1985* – Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского. Т. 2. М., 1985.
- Журавлева 1971* – *Журавлева А.И.* "Последний поэт" Баратынского // Проблемы теории и истории литературы. Сборник статей, посвященный памяти проф. А.Н. Соколова. М., 1971.
- Иваск 1957* – *Иваск Ю.* Баратынский // Новый журнал. 1957. Кн. 50.
- Козлов 1960* – *Козлов И.И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1960.
- Левин 1972* – *Левин Ю.Д.* О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма // Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972.
- Левинтон 1979* – *Левинтон Г.А.* Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния (Язык как подтекст) // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979.
- Летопись* – Летопись жизни и творчества Е.А. Баратынского / Сост. А.М. Песков. М., 1998.
- Проскурин 2000* – *Проскурин О.А.* Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000.
- Пушкин I-XVII* – *Пушкин А.С.* Полн. собр. сочинений. В 17 т. М.; Л., 1937-1949.
- Ронен 1991* – *Ронен О.* "Бедные Изиды". Об одной вольной шутке Осипа Манделштама // Литературное обозрение. 1991. № 11.
- Светлов 1984* – *Светлов А.П.* Об уникальном экземпляре "Стихотворений" Е.А. Баратынского 1833 г. // Книга: Исследования и материалы. Сб. XLIX. М., 1984.
- Тютчев 1987* – *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1987.
- Федоров 1928* – *Федоров А.В.* Звуковая форма стихотворного перевода // Поэтика. Т. IV. Л., 1928.
- Французская элегия* – Французская элегия XVIII-XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989.
- Хетсо 1973* – *Хетсо Г.* Евгений Баратынский. Жизнь и творчество. Oslo; Bergen: Tromsø, 1973.
- Хроника* – *Тургенев А.И.* Хроника русского. Дневники (1825-1836 гг.). М.: Л., 1964.
- Эткинд 1999* – *Эткинд Е.Г.* Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999.
- Levinton – Levinton, G.* Translation and Subtext: Quoting the Original // Abstracts: International Summer Institute for Semiotic and Structural Studies, June 10-15, 2001 in Imatra, Finland. (In print.)
- Liapunov 1973* – *Liapunov, V.* A Goethean Subtext of E.A. Baratynskij's "Nedonosok" // Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973.

**Ю. К. ЩЕГЛОВ**

## **ТРИ ЛЕКЦИИ О ЧЕХОВЕ (ИЗБРАННЫЕ ТЕМЫ И МОТИВЫ)**

Предлагасмая работа написана по конспектам курса о Чехове, в течение многих лет читанных мною студентам первого уровня ("undergraduates") в университете штата Висконсин (г. Мэдисон). Свободный стиль этих фрагментов – нестрогость и литературность языка, минимальность технического аппарата – вытекает из их жанра-источника. Превращая лекционные записи и заметки на карточках в связный текст, я не ставил целью "дотянуть" их до академической солидности. Впрочем, я не решился бы публиковать этот материал в научном издании, если бы не верил, что некоторые из содержащихся в нем наблюдений, несмотря на простоту мыслей и популярность изложения, окажутся в чем-то новыми и могут представить интерес не только для широкого читателя, но и для литературоведов, в том числе и занимающихся Чеховым. Надеюсь, что этой скромной степени оригинальности достаточно, чтобы оправдать преподнесение эссеистических по сути заметок читателям научного сборника.

Посвящаю эту работу памяти моего дорогого товарища, однокурсника и коллеги, выдающегося ученого Александра Павловича Чудакова.

*Мэдисон, Висконсин, май 2006 г.*

### **I. «ВАНЬКА» КАК УЗЕЛ ЧЕХОВСКИХ МОТИВОВ**

1. *"Утраченный рай"*. Свое знаменитое письмо дедушке Ванька Жуков пишет, "когда хозяева и подмастерья ушли к заутрене", да и то с опаской, оглянувшись, не смотрит ли кто. Писать приходится на скамье, в принужденной неловкой позе. В доме страшно – со стены следит "темный образ", а по обе стороны от него тянутся полки с сапожными колодками. На первом месте церковь, на втором лавка, а для свободного умствования, для художеств места нет – порядок, знакомый Чехову с его собственного детства

ва. Мальчику еще нет десяти, а его увезли из родного дома в Москву, отдали в ученики к сапожнику, который бьет его и не кормит досыта.

Между тем в деревне, какой ее помнит мальчик, живется непринужденно и весело. Деревня эта – не обычная, а единственная в мире; для Ваньки это счастливая страна детства и свободы. Ничего общего не имеет она с реальными деревнями "Мужиков" или "В овраге", где царят нищета и дикость. Угнетающим, бесчувственным местом является для Ваньки рабочий дом сапожника, в деревне же, напротив, его мечта и надежда на спасение. Из своего городского далека Ванька воображает себе вечно пьяного дедушку Константина Макарыча, который вечно то балагурит с кухарками, то играет с собаками, то ходит вокруг барской усадьбы, стуча колотушкой. А как хорошо все видно вокруг! "Погода великолепная. Ночь темна, но видно всю деревню с ее белыми крышами... Все небо усыпано весело мигающими звездами и млечный путь вырисовывается так ясно, как будто его перед праздником помыли и потеряли снегом..." Есть чем вспомнить и барский дом, где служила горничной Ванькина мать, – господская барышня шутя научила крестьянского мальчика грамоте и даже танцам... Ванька жаждет вернуться из своего нынешнего мира унылой необходимости в этот светлый мир свободы и беззаботных игр, который еще недавно был его миром. "Увези меня отсюда, а то помру... Дедушка милый, нет никакой возможности, просто смерть одна".

Не знакомо ли нам это противопоставление по многим другим рассказам, не повторяются ли различные кусочки этой картины во всем чеховском творчестве? Затянутые в оупляющую рутину, оскорбленные царящей пошлостью и грубостью нравов, многие чеховские герои спасаются воспоминаниями об иной, более светлой и привольной жизни – иногда достоверно сохраняемой в памяти, иногда лишь смутно припоминаемой и почти вымышленной, но во всех случаях довоображенной, доразвитой героем до размеров центрального личного мифа, "голубой мечты детства". Настоящее ощущается этими персонажами как узурпация некими чуждыми силами прав на жизнь, которыми они изначально обладали, как трагическое недоразумение и поругание их идеалов. Воспоминание о более красивой, одухотворенной жизни ставит этих людей, по крайней мере в их собственном сознании, выше их нынешней грубой и косной среды. Считая себя несправедливо обездоленными, они живут грезами о втором пришествии своего персонального золотого века, своей когда-то потерянной Аркадии. И если на возврат прошлого надежды нет, то они по крайней мере хотели бы кончить жизнь не в нынешнем уродливом, жестоком мире, куда занесла их злая судьба, а в стране детства, в окружении знакомых мест, дорогих лиц, успокаивающих воспоминаний, как, например, в рассказе "Актерская гибель", где умирающий актер твердит одни и те же слова: "Домой, в Вязьму!". В дальнейшем мы усло-



вимся называть этот характерный круг ностальгических мотивов *комплексом "утраченного рая"*. Его содержит множество чеховских произведений, в том числе и все три рассказа так называемой "трилогии" (о ней см. далее).

Черты этого вспоминаемого рая, с соответственными вариациями, во многом сходны у персонажей различных групп. Это прежде всего высшая ценность – свобода, отсутствие рядом с тобой различных зануд и угнетателей с их мелочным контролем. Это родной дом, где тебя ласкали, баловали и учили всему хорошему. Это близость к природе – солнцу, воде, миру животных, насекомых и птиц. С "утраченным раем" связаны представления о нормальности, здоровье, досуге, веселом проведении времени в цивилизованной компании (балы, танцы, игры...); там была культура (языки, музицирование, чтение, хорошие вкусы); там велись интересные разговоры; царили достаток, теплота и уют домашнего очага. Это был мир, не знавший бессмысленного принудительного труда, стимулировавший воображение и творческие наклонности. Словом, это то или иное отображение общечеховского идеала (не раз сформулированного и самим писателем, и его биографами<sup>1</sup>), элементы которого, некогда осенившие детство героя, теперь задним числом представляются ему высшей ценностью, лучшими днями жизни. Этим заветным мифом герой охотно и умиленно делится с другими, пополняет его новыми подробностями.

Как наиболее известные примеры упомянем "Три сестры" (1900) с их сквозным порывом "В Москву!", с ностальгией по семейным праздникам в залитом солнцем, полном гостей отцовском доме, по музыке и иностранным языкам, забываемым в провинциальной глуши; "Вишневый сад" (1904) с грезами владельцев имения об Эдеме их детства, где по дорожкам еще прогуливается тень их матери; "В родном углу" (1897), где героиня возвращается в наследственную усадьбу с надеждами начать там новую жизнь... Образ "утраченного рая" подвергается густой идеализации в субъективном преломлении героев. Когда, например, в этой роли выступает деревня (как в "Ваньке", "На святках", "Иване Матвееиче" и т. п.), то натурализм перестает быть для Чехова главной задачей, и перед нами предстает не страшный мир нищих "Мужиков", но почти идиллия в духе веселых малороссийских хуторов Гоголя.

Как детальную параллель к Ванькиной ситуации вспомним "Анну на шее" (1895). Черты "утраченного рая" здесь деформированы, но вполне узнаваемы. В рассказе воспроизводится архетипический мотив "Золушки" и "гадкого утенка" – освобождение от возмутительного низменного гнета, преобразование и вознесение в высшие сферы существа, изначально принадлежащего к более благородной породе, чем его угнетатели. Приобщенная покойной матерью к изящной жизни, обученная танцам и языкам (ср. уроки, полученные Ванькой от господской барышни), Анна томится в доме

вульгарного чиновника, которому родственники отдали ее из нужды, как Ваньку – сапожнику. Как и Ванькины хозяева, муж много печется о душе – вместо свадебного путешествия везет жену в монастырь – и твердит, что "каждый человек должен иметь свои обязанности". Когда муж ораторствует, Анна боится есть и встает из-за стола голодной (ср. Ванькины жалобы на постоянный голод). Как Ванька, она решается заняться личными делами лишь в отсутствие тирана. Родительский дом расположен недалеко, так что Анне не приходится мечтать о нем с такой интенсивностью, как Ваньке – о своей деревне. Отнюдь не будучи Эдемом, он все же играет для Анны сходную роль отдушины и убежища от пошлого мира мужа и его сослуживцев с их уродливыми женами. Дождавшись, когда муж наестся и захрапит, Анна уходит обедать к своим – слабому, пьющему (как Ванькин дед), но доброму и артистичному отцу и братьям-гимназистам. Далекий от совершенства отец, его квартира, где все напоминает о матери, скрипучая фисгармония, бестолковый шум за отцовским столом – это все же лучше, чем идиотическая домогоспозидница ее замужней жизни. Особый поворот темы в "Анне на шею" состоит в том, что с ироническим "преображением" героини этот "утраченный рай", и с самого начала хрупкий, перестает ее интересовать и на наших глазах разрушается и гибнет.

Столь же очевидные параллели как к "Ваньке", так и к "Анне" находим мы в позднем чеховском шедевре "На святках" (1899). Простая женщина, придавленная и запуганная лакейской важностью мужа, швейцара в столичной водолечебнице, получает письмо от стариков-родителей из деревни и с волнением представляет себе родные места:

Это от бабушки, от дедушки... Из деревни... Царица небесная, святители угодники. Там сейчас снегу навалило под крыши, деревья белые-белые. Ребятки на махоньких саночках... И дедушка лысенький на печке... и собачка желтенькая... Голубчики мои родные!

"На святках" заслуживает рассмотрения и по другим причинам, помимо мотива "утраченного рая". В этом рассказе интересно решена такая центральная чеховская тема, как "коммуникация между людьми, ее удачи, неудачи и парадоксы". Автор возвращает нас к мотивам "Ваньки". Одинакова исходная ситуация: в обоих рассказах мир делится на те же две сферы – нынешнего рабства и "утраченного рая" свободы, и делается попытка прорваться из первой сферы во вторую – оба раза с помощью почтовой связи. Ванька пишет письмо в родную деревню, Евфимия получает письмо из родной деревни. Сходны время писания (Рождество), настроение отправителя и адресата и выражаемое содержание. Контакт не удается в первом случае и увенчивается успехом во втором. В "Ваньке" классическая чеховская тема "неудачной коммуникации" решена в облегченной версии. Посланию не суждено дойти до адресата, но не по той причине, по которой обычно про-

валивается общение чеховских героев, т. е. вследствие той или иной эрозии их собственной человечности, а по такой чисто технической и не лишенной юмора причине, как незнакомство наивного отправителя с адресной системой, с правилами отправления писем. В "На святках" акт общения, напротив, оказывается успешным вопреки многим препятствиям: почта далеко от деревни, отправители стары и неграмотны, наемный хам-письмописец Егор вместо диктуемого ему текста пишет дикую чепуху – какие-то затверженные фразы из военных лубков или календарей; на другом конце линии связи тиран-муж контролирует сношения жены с внешним миром и выбрасывает или теряет письма. Короче, словесная коммуникация безнадежно провалилась. Но это, к счастью, еще не конец света. Когда теряет свою силу слово – когда оно стирается, заглушается, подвергается смысловой девальвации или плохо дается участникам акта, – в их распоряжении остается немало видов невербального взаимопонимания. Роль слов могут перенимать музыка, как в "Скрипке Ротшильда"; квази-диалоги и "разговоры глухих" в пьесах – с виду бессмысленные, а по сути служащие теплomu контакту между людьми; или хотя бы это квази-письмо, проникающее прямо в сердце адресата вне зависимости от его нелепого текста и угнетающих обстоятельств написания. (Помимо "Анны на шее", параллель к "На святках" имеет "Скрипка Ротшильда". Хамское, высокомерное и бесчувственное обращение Егора с двумя беспомощными стариками напоминает о столь же отвратительной грубости и черствости фельдшера, когда Яков приводит к нему больную Марфу.)

Интересно, что классическому, всем известному "Ваньке" предшествовал тремя годами одноименный рассказ о "ваньке"-извозчике, не включавшийся Чеховым в собрания сочинений. Извозчик рассказывает седоку о своей жизни, ее невзгодах. Оказывается, что у этого бездомного, вечно зябнущего "ваньки" тоже есть свой "утраченный рай" – воспоминание о "голубом детстве" и о более счастливом уделе, бессовестно отнятом у него родным дядей (о том, что его пассажир и есть тот дядя, Ванька не догадывается). Черты мифа в рассказе ваньки – те же, что у Ваньки Жукова и у Анны. Как и в тех рассказах, выясняется, что жертва обладает более утонченной природой, чем ее обидчик, что ее готовили к более благородному предназначению, что она изнывает в своем нынешнем пошлом, вульгарном окружении – поистине птенец лебеда среди обитателей птичьего двора:

Нежный я человек, балованный, ваше степенство... Меня отец и мать избаловали. Не думали, что мне в извозчиках быть. Нежность на меня напускали... Любимый у них был... Одевали меня наилучшим манером, грамоте для нежности научали... Дед тоже баловал...

Как указал А.П. Чудаков, сходный с "Ванькой" мотив – мечтания деревенских мальчиков, отданных в город в ученье, о родном доме, – имеет-

ся в очерках Н.А. Лейкина "Апраксинцы" (1863): "Сняты им родные села, родные избы, знакомые поля, леса – и все, все, что так дорого их сердцу и от чего они так рано оторваны..." Далее описывается суровая жизнь мальчика, очень похожая на Ванькину (*Чудаков А.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. С. 103). В свете этого сходства можно было бы усомниться в специфически чеховском, а не "универсальном" характере данного мотива в "Ваньке". На это следует возразить, что даже если указанный мотив и встречается у других авторов, в "Ваньке" он получает особую акцентировку, типичную для поэтического мира Чехова, ассимилируясь под специфический для него комплекс "утраченного рая". Легко заметить, что у Лейкина мотив дан в более простом и общем виде, не содержа чеховских оттенков вроде внутреннего изящества жертвы, ее превосходства над варваром-угнетателем, идеализированной картины деревни как царства свободы в противоположность нынешнему миру принуждения, и т. п. Как сказано выше, более богатая в смысловом отношении ситуация чеховского "Ваньки" развилась в ситуацию "Трех сестер" и "Анны на шее". Вряд ли лейкинский мотив мог получить такое развитие.

2. *"Идиотическая тирания"* и *"поражение тиранов"*. Обратим внимание на некоторые типичные обстоятельства, в которых особенно настойчиво возникает и расцветает образ "утраченного рая". Чаще всего это та или иная форма тупой тирании, которая нависает над чеховскими героями, навязывает жизни мелочный регламент, ненавидит беспечность и непринужденность, держит людей в состоянии скованности, в стесненном и робком подчинении. Под ее-то леденящим дыханием окружается таким сиянием образ родного дома, и даже недостатки и слабости близких, вроде пристрастия к бутылке, вспоминаются с теплотой, как прощительные проявления человечности. Люди – не ангелы, но пусть уж лучше оставят их в покое всевозможные надсмотрщики и распорядители жизни. Вспомним, какое уныние способно навести на целые коллективы присутствие фигур типа унтера Пришибеева (1885), обходящего деревню, запрещая крестьянам развлекаться, петь песни или просто "сидеть с огнем", или его аналога из образованной среды, человека в футляре Беликова (1898). К этой категории, конечно, относятся и муж Анны Модест Алексеевич, и хозяин Ваньки – сапожник, и муж Евфимии – швейцар, а также всякого рода строгие и принципиальные отцы семейств, вроде "Необыкновенного" в одноименном рассказе. В большинстве таких случаев есть четкое противостояние между мрачной фигурой угнетателя и коллективом простых, бесхитростных людей, желающих просто жить, жить своей скромной жизнью, по возможности пользуясь ее нехитрыми удовольствиями. Кое-где уже назревает взрыв: "Житья от него нет, вашескородие! Пятнадцать лет от него терпим! Замучил всех!" ("Унтер Пришибеев" – явный набросок "Человека в футляре").

Тирания, в том числе домашняя, и вызов ей. "низвержение тиранов" были темой литературы не раз: вспомним хотя бы Иудушку Головлева, "Грозу" Островского, "Леди Макбет" Лескова. У Чехова, однако, она имеет свой ракурс, который мы выше обозначили эпитетами "тупая, idiotическая". Тиранию Чехов берет в стадии ее обветшания. Как и все остальное, она носит в чеховском мире печать заката, не обладает абсолютной силой и держится лишь добровольной – до поры до времени – инерционной покорностью угнетаемых. Чеховский деспот обычно ниже своей жертвы по умственным способностям, не развит, имеет ограниченную жизненность и гибкость, дальше продвинул на пути дегуманизации, окостенения, обесмысливания, чем те, над кем он пытается властвовать. Господство мертвенной силы над живыми, конечно, возмутительно и вызывает к протесту, но в нем отчетливо чувствуется слабость и зародыш конфуза, крушения незаконно захваченной власти. Гнет внешнего тирана в чеховском мире никогда не бывает столь непреодолимой силой, как другая чеховская проблема – внутренняя эрозия личности, равнодушие и инертность, губящие без возврата столь многих героев. Полусонная малоподвижность Ионыча куда губительнее для его судьбы, чем власть мужа для судьбы Анны. Тиран у Чехова не выше и не умнее склеротического истэблишмента, в котором он вырос и который сам находится в состоянии распада. Поэтому конфликт такого рода у Чехова редко достигает сколько-нибудь серьезных высот; чаще всего разрешаясь на комическом уровне, когда узурпатор "садится в калошу", а подчиненный вылетает на свободу, как птичка из клетки. Иногда это освобождение принимает эксплозивную и театрально-эффектную форму, как "Подите прочь, болван!" ("Анна на шее"), или как полет Беликова с лестницы ("Человек в футляре"). Нависая мрачною тенью над душой других, варвар сам все более впадает в маразм, выглядит уязвимым и жалким.

Мучителю плохо дается понимание того, что на дворе не "Гроза" Островского, а конец века, что у жертв есть по крайней мере юридическая свобода, есть инициатива, есть куда пойти. Как крайний случай сенильной тирании вспомним дедушку из рассказа "В родном углу", по привычке требующего розог для наказания прислуги<sup>2</sup>. Унтеру Пришибееву удастся сделать жизнь крестьян невыносимой, но крестьяне принадлежат уже к новому, не абсолютно беспросветному миру, знают что-то о законах, Пришибееву непонятных, и смеются над самочинным vigilante (блюстителем порядка), не понимающим, что с ним случилось. Мужу типа Модеста Алексеича невдомек, что жена его – независимое существо с более утонченными и современными потребностями, что она может в любой момент взять в руки свою свободу и посмеяться над вчерашним угнетателем. Человеку в футляре удастся держать в страхе целый город, но сам он одержим параноидным страхом, полная idiotичность делает его хрупким, и при первом же соприкосновении

со свежим воздухом реальности он рассыпается в прах. Хозяева Ваньки не подозревают, что варварски избиваемый ими ученик умеет читать, писать и танцевать, что он видел лучшие времена, имеет понятия о свободе и достоинстве, что рабство и побои в качестве постоянного удела ему никак не подходят. Эти семена едва ли удастся вытоптать, и недалек день, когда этих или будущих хозяев Ваньки ждет большой сюрприз. Сбрасывает с себя иго Анна: держа перед своим мысленным взором образ матери – существа иной породы, чем ее мучители, – она легко отстраняет мужа, тут же превращающегося в ее лакея, и возносится в мир свободы и безмятежности.

Иными словами, тема гнета почти всегда берется Чеховым под знаком вызова и эвентуального освобождения. Пленник постепенно "выдавливает из себя раба" и в один прекрасный день, к изумлению своих тюремщиков, сбрасывает заржавленные цепи и выходит в мир, чтобы соединиться, по слову Набокова, с "существами, подобными ему". "Пришибеев", "Анна", "Человек в футляре" – рассказы не просто о тирании, но о восстании и торжестве над глухими тиранами. "Подите прочь, болван!" – та коронная фраза, которая была уже в первом замысле рассказа<sup>3</sup>. Правда, как и в случае помещика с крыжовником, хотя и в ином варианте, светлый миф юности подменяется грубым суррогатом, и превращение героини из Золушки в принцессу оказывается ироническим и иллюзорным. Но как герои сумеют распорядиться своей обретенной свободой – это уже дальнейший вопрос, не умаляющий их веселого торжества над бывшими угнетателями. Чистого хэппи-энда чеховские сюжеты не знают, мечтания их о возврате "туда, туда", в первоначальный рай, не спешат сбываться: в лучшем случае, как в "Трех сестрах", их реализация откладывается на неопределенное время, в худшем, как в "Анне", оборачивается карикатурой, "раем глушца" ("fool's paradise"). Важен, однако, сам мотив личного мифа и попыток ему следовать, развиваемый Чеховым на все лады с большой настойчивостью. В "Ваньке" до восстания еще далеко, но его ситуация, как видим, знакома; зная, к чему обычно "клонит" Чехов в своих произведениях на подобную тему, читателю нетрудно домыслить в своем воображении его будущую судьбу.

3. "Труд и досуг". Вынужденный и не приносящий радости труд, труд без смысла и без будущего, которому можно смело предпочесть беспечный, созерцательно-медитативный досуг, – еще одна постоянная идея, которую Чехов разрабатывает с разными степенями и формами проявления, от мягкого сострадательного скепсиса (Тузенбах в "Трех сестрах") и пронизательной диалектической критики ("Дом с мезонином") до непримиримости ("Ванька"). Ученье и службу у сапожника Ванька ненавидит, но в рассказе проскальзывает и намек на то, как могли бы выглядеть труд и ученье, чтобы быть приемлемыми и для мальчика, и для автора. Оказывается, что для нормального существа естественнее делать что-либо не под ферулой "обязанно-

стей", не под давлением нужды, но в модусе игры и креативного досуга: "Когда еще была жива Ванькина мать Пелагея и служила у господ в горничных, <барышня> Ольга Игнатьевна кормила Ваньку леденцами и от нечего делать выучила его читать, писать, считать до ста и даже танцевать кадрили". Тот же задаток артистичности мы находим и в другом рассказе с мотивом "утраченного рая", где мать одевала героиню "изящно, как куклу, и научила ее говорить по-французски и превосходно танцевать мазурку". В обоих рассказах все существо героя/героини, которым хоть раз довелось подышать воздухом свободы, с отвращением восстает против тупой принудительности, ныне угрожающей искоренить в них все остатки самостоятельности и фантазии. В обоих случаях назревает бунт жертвы и "поражение тиранов". В обоих случаях героев поддерживает воспоминание о матери<sup>4</sup>, чей образ ассоциируется с возможностью менее душевной и скованной жизни, более творческого и игрового распоряжения собой.

Не только учеба, но и все остальное, что столь ненавистно у сапожника, – работа, молитва, домашние обязанности, наказания – может оказаться приемлемым в рамках более нормальной и гуманной картины жизни. Мир Ванькиного дедушки отличается от чугунного мира сапожника прежде всего человечностью, включающей в свою орбиту и животных. Понимая это различие, мальчик почел бы за счастье работать на деда и других деревенских, молиться за деда, а если надо, то и быть битым: "Я буду тебе табак тереть, Богу молиться, а если что, то секи меня как Сидорову козу. А если думаешь, должности мне нету, то я Христа-ради попрошусь к приказчику сапоги чистить, али заместо Федьки в подпаски пойду".

Мотивы этих трех групп, широко варьируясь, возникают в произведениях Чехова всех периодов. Воспользуемся ими при рассмотрении выбранных рассказов.

### ПРИМЕЧАНИЯ К "ВАНЬКЕ"

<sup>1</sup> "Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах... Мое святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютная свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выразались... (из письма А.Н. Плещееву). "Я люблю природу и литературу, люблю красивых женщин и ненавижу рутину и деспотизм" (из воспоминаний И.Л. Щеглова-Леонтьева). Обе выдержки цитируются по кн.: Чудаков А.П. Антон Павлович Чехов. Книга для учащихся. М.: Просвещение, 1987. С. 142.

<sup>2</sup> В записной книжке имеется зародыш этого персонажа: домашние обманывают его, будто прислугу еще дерут (ПСС. 1946-1951. Т. 12. С. 291).

<sup>3</sup> См. записную книжку (Там же. С. 220).

<sup>4</sup> В "Ваньке" мальчика учит "изящным манерам" хозяйская дочка, но присутствие живой матери согревает и как бы благословляет это внесение артистических на-

чал в воспитание ребенка. В "Анне", вслед за ее прототипом – сказкой Перро "Золушка" – эти задатки более благородного удела исходят от самой матери.

## II. ДИСКУССИИ О ТРУДЕ И ДОСУГЕ

Мысль о том, что труд и досуг, веселье, развлечение должны быть нераздельно слиты в идеальной жизни, затронута в раннем "Ваньке" лишь краем. В более поздних рассказах и пьесах проблема труда, досуга и безделья – с их плюсами и минусами – ставится со все большей настойчивостью. Прежде чем идти дальше с анализом рассказов, рассмотрим, в порядке экскурса, эту важную чеховскую тему. Более широкая перспектива по ней будет полезна для понимания указанных рассказов, в особенности "Крыжовника".

Развернутой апологией досуга, противопоставляемого механическому, лишенному вдохновения труду, является "Дом с мезонином" (1896). В центре сюжета, как известно, конфликт между художником-рассказчиком и передовой интеллигенткой Лидой, убежденной сторонницей позитивных "малых дел" во имя материального и социального прогресса. Художник заявляет, что поскольку не ставится цель радикально изменить существующий строй жизни, то любые практические улучшения отдельных ее аспектов бесполезны и лишь закрепляют рабский труд и полуживотное состояние народа:

– Нужно освободить людей от тяжелого физического труда, – сказал я. – Нужно облегчить их ярмо, дать им передышку, чтобы они не всю свою жизнь проводили у печей, корыт и в поле.... Сделайте же для них ненужным грубый животный труд, дайте им почувствовать себя на свободе, и тогда увидите, какая в сущности насмешка эти книжки и аптечки. Раз человек сознает свое истинное призвание, то удовлетворять его могут только религия, науки, искусства, а не эти пустяки.... Представьте, что все мы, богатые и бедные, работаем только три часа в день, а остальное время у нас свободно. Представьте еще, что мы.... изобретаем машины, заменяющие труд.... Сколько свободного времени у нас остается в конце концов! Все мы сообща отдаем этот досуг наукам и искусствам [гл. 3]<sup>1</sup>.

Строя утопии о характере труда в будущем мире, художник пересматривает ныне существующий репертуар видов труда, и далеко не все занятия находит одинаково нужными для будущего: "У нас много медиков, фармацевтов, юристов, стало много грамотных, но совсем нет биологов, математиков, философов, поэтов. Весь ум, вся душевная энергия ушли на



удовлетворение временных, преходящих нужд..." [гл. 3]. Фармацевты, юристы и медики, на перепроизводство которых сетует художник, – это, в его глазах, профессии прикладные и вторичные, нацеленные на достижение узко практических результатов, в то время как человечеству для полноты его развития необходима, как воздух, и мысль теоретическая, отвлеченная от нужд повседневности и обращенная на постижение первичных законов мироздания. Немаловажно и то, что это профессии, оперирующие на закрепленном корпусе знания (так, юрист опирается на свод законов, фармацевт – на справочники, и т. п.), и, следовательно, "консервативные, имеющие целью неизменное воспроизведение одних и тех же результатов, т. е. то самое увековечивание статус-кво, против которого художник протестует в социально-экономической сфере. Напротив, мысль философа, поэта или математика способна открывать новые горизонты и менять самые основания наших представлений о мире – качество, необходимое для той радикальной перестройки мира, о которой неоднократно, хотя и в нарочито туманной, хилиастической форме говорят различные чеховские герои.

Как мы знаем, влюбляется художник отнюдь не в умную, вечно занятую Лиду, а в ее сестру Женю (Мисюсь), которая "не имела никаких забот и проводила свою жизнь в полной праздности, как я". К усадьбе Волчаниновых героя привлекает как раз та атмосфера праздничности и досуга, которая царит там вопреки строгостям Лиды и для которой он находит самые сочувственные слова:

Для меня, человека беззаботного, ищущего оправдания для своей постоянной праздности, эти летние праздничные утра в наших усадьбах всегда были необыкновенно привлекательны. Когда зеленый сад, еще влажный от росы, весь сияет от солнца и кажется счастливым, когда около дома пахнет резедой и олеандром, молодежь только что вернулась из церкви и пьет чай в саду, и когда все так мило одеты и веселы, и когда знаешь, что все эти здоровые, сытые, красивые люди весь длинный день ничего не будут делать, то хочется, чтобы вся жизнь была такою. И теперь я думал то же самое и ходил по саду, готовый ходить так без дела и без цели весь день, все лето [гл. 2].

Не правда ли, довольно неожиданное и даже, мы сказали бы, еретическое направление мыслей для писателя, известного своей верой в необходимость труда и прогресса? Может быть, эти заявления задуманы автором лишь как "объектные", представляющие интерес лишь для характеристики данного персонажа? Но в рассуждениях художника о труде, свободе, досуге и т. п. нетрудно опознать тот искренний, публицистически-прямолинейный тон, свободный от характерологической окраски, которым у Чехова обычно излагаются взгляды, если и не в точности совпадающие с автор-

ской позицией, то во всяком случае стоящие на одном с нею интеллектуальном уровне и всерьез рекомендуемые нашему вниманию. В апологии безделья следует, конечно, видеть не слепоту и легкомыслие художника<sup>2</sup>, а риторическое заострение, вызывающий парадокс. Мы особенно склонны сочувствовать этим шокирующим формулировкам рассказчика ввиду их очевидной полемичности по отношению к Лиде, в чьей деятельности узнается ряд заведомо неодобряемых Чеховым позиций, как, например, вера в институализованные формы жизни, ригидность требований к простым смертным, стремление к деспотическому контролю над ними.

Позитизируя картины культурного досуга, герои "Дома с мезонином", "Ионыча" или "Крыжовника" видят в них гораздо больше, чем просто материальное благополучие: для них это что-то вроде символического образа счастья, своего рода сон о настоящей жизни, какой она должна быть и когда-нибудь станет. Жизнь, наполненная праздниками и праздностью, – ностальгический идеал для многих чеховских героев, изнемогающих от скучной рутины, от тьмы и холода, от якобы нужного и полезного, на деле же тупого, лишённого вдохновения труда. Некоторые высокоразвитые герои, как рассказчик "Дома с мезонином", выдвигают этот идеал сознательно и принципиально, с полным пониманием всей его "диалектики", всех возможных здесь возражений и оговорок. Такая позиция не уникальна – она типична, например, для ряда в высшей степени харизматичных героев М. Булгакова (см. нашу статью, упомянутую в примеч. 23 к разделу о "трилогии"). Более простые натуры, вроде юного переписчика Ивана Матвеевича, влекутся к этим картинам тепла и света более или менее безотчетно, как мотыльки к огню, – иногда сжигая при этом крылья, как то случилось с героями "Ионыча" и "Поцелуя".

Взаимоисключающие высказывания о работе и досуге со стороны, казалось бы, в равной мере симпатичных и интеллектуально развитых персонажей – не редкость у Чехова. Вопрос о том, каким должен быть труд, постоянно дебатировался чеховскими героями, и ни один из предлагаемых ими ответов нельзя считать дефинитивным. Что сам писатель в жизни не был апологетом *dolce far niente*, говорить не приходится – ясные указания на это имеются и в его письмах, и в его практике (например, в том самом строительстве школ для крестьян, которое считал бесполезным герой "Дома с мезонином"). Но в вымышленном мире, где позволено сосуществование различных перспектив, картина получается более сложной. Искания и судьба тех чеховских персонажей, которые стремятся посвятить себя труду, способны навести на достаточно противоречивые мысли.

В том же году, что и "Дом с мезонином", вышла повесть "Моя жизнь" (1896), где тема труда, его осмысленности и ценности, занимает центральное место. Главный ее герой, сын городского архитектора Мисаил Полоз-

нев, порывает с собственным классом и, к стыду родных и к негодованию всего общества, становится пролетарием – поступает в маляры. Толкает его к этому отчасти личная неудачливость, неспособность найти себе удовлетворительную роль в истэблишменте, но главным образом глубокое недовольство общим социальным устройством жизни. Для Полознева и подобных ему (из других заметных фигур этого рода упомянем хотя бы барона Тузенбаха) физический труд и отказ от привилегий, от места в системе, основанной на угнетении и лжи, – это прежде всего средство личной терапии, путь к моральному распрямлению и к примирению с самим собой. В несколько толстовском духе они верят, что достижение внутренней гармонии каждым отдельным индивидом благотворно повлияет и на общество в целом.

Помимо вульгарных насмешек и ненависти обывательской массы, шаг Полознева вызывает и принципиальную оппозицию со стороны некоторых высокоинтеллигентных персонажей. Такими компетентными критиками Мисаила становятся его приятель доктор Благово и его знакомая – а затем ненадолго и жена – Маша (Мария Викторовна), дочь состоятельного инженера. Доктор Благово призывает Полознева преследовать не одни только цели персонального душевного благоустройства: "Если улитка в своей раковине занимается личным самосовершенствованием и ковыряется в нравственном законе, то вы это называете прогрессом?" Полозневская программа опрощения, скромного труда, отказа от эксплуатации себе подобных и т. д. критикуется им как бедная и ограниченная в свете более отдаленных и увлекательных, хотя и неясных пока, перспектив развития человечества. На возражение Мисаила, что "надо знать <сейчас, в данном мире>, для чего живешь", Благово отвечает:

– Пусть! Но <мое> "не знать" не так скучно, как ваше "знать". Я иду по лестнице, которая называется прогрессом, цивилизацией, культурой, иду и иду, не зная определенно, куда иду, но, право, ради одной этой чудесной лестницы стоит жить: а вы знаете, ради чего живете, – ради того, чтобы одни не поработали других. чтобы художник и тот, кто растирает для него краски, обедали одинаково. Но ведь это мешанская, кухонная, серая сторона жизни. и для нее одной жить – неужели не противно? Если одни насекомые поработают других, то и черт с ними, пусть съедают друг друга! Не о них нам надо думать, – ведь они все равно помрут и сгниют, как ни спасайте их от рабства, – надо думать о том великом иксе, который ожидает все человечество в отдаленном будущем [гл. 6].

Полознев возражает, что в жизни, целиком основанной на рабстве, отказ от эксплуатации своих ближних уже есть достаточный прогресс. Призыву посвятить себя более духовным видам труда ради "великого икса" в туманном будущем он противопоставляет работу, приносящую пусть

скромный, но немедленный результат (откуда и прозвище "Маленькая польза", пронизательно данное ему местными мальчишками). Ответ на эту философию героя заключен в словах Маши, под конец совершенно разочаровывающейся в его эксперименте:

...Если ты работаешь, одеваешься и ешь, как мужик, то ты своим авторитетом как бы узаконяешь эту их тяжелую, неуклюжую одежду, ужасные избы, эти их глупые бороды... С другой стороны, допустим, что ты работаешь долго, очень долго, всю жизнь, что в конце концов получаются некоторые практические результаты, но что они, эти твои результаты, что они могут против таких стихийных сил, как гуртовое невежество, голод, холод, вырождение? Капля в море! Тут нужны другие способы борьбы, сильные, смелые, скорые! Если в самом деле хочешь быть полезен, то выходи из тесного круга обычной деятельности и старайся действовать сразу на массу! Нужна прежде всего шумная, энергическая проповедь. Почему искусство, например, музыка, так живуче, так популярно и так сильно на самом деле? А потому что музыкант или певец действует сразу на тысячи... Искусство дает крылья и уносит далеко-далеко!.. [гл. 15].

Нетрудно узнать в этих мыслях Маши дух рассуждений художника из "Дома с мезонином", который, вызывая гнев Лиды, тоже не хочет узаконения, увековечения варварских форм жизни. Именно к этому ведет труд в том виде, в каком его практикует и проповедует Полознев. Бесплезно "класть заплаты" мелких, локальных улучшений на существующий миропорядок, имеет смысл лишь его радикальное, всеобъемлющее изменение, в котором немаловажную роль должно сыграть и искусство.

Критика Маши, однако, еще не может считаться последним словом по вопросу об эксперименте Полознева. Помимо защищаемой им философии скромных дел, частичных усовершенствований жизни, с которой столь убедительно разделяется художник в "Доме с мезонином", критики справедливо отмечают в Полознев и известную близость с позициями художника – в частности, глубокое сочувствие народу и понимание фундаментальной несправедливости мира<sup>3</sup>. Более того, в конце "Моей жизни" оказывается, что подвижничество Мисаила произвело-таки некоторый сдвиг в умах городских обывателей и тем самым не осталось полностью бесполезным:

То, что я пережил, не прошло даром. Мои большие несчастья, мое терпение тронули сердца обывателей, и теперь меня уже не зовут маленькой пользой, не смеются надо мною, и, когда я прохожу торговыми рядами, меня уже не обливают водой. К тому, что я стал рабочим, уже привыкли... Со мною вежливы, говорят мне *вы*, и в домах, где я работаю, меня угощают чаем и присылают спросить, не хочу ли я обедать [гл. 20].

Эти скромные достижения героя "Моей жизни" – не иллюстрируют ли они начало того процесса постепенного перерождения общества под влиянием примера самоотверженных индивидов, в который верит герой "Трех сестер", полковник Вершинин:

... Вас заглушит жизнь. но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее. пока, наконец, такие, как вы, не станут большинством [д. 1].

Итак, у чеховских героев позднего периода намечается две альтернативных программы труда. С одной стороны, скромная, терпеливая деятельность по выполнению ежедневных практических задач, которая, впридачу к своей полезности, приносит и личное удовлетворение, давая интеллигенту и "лишнему человеку" право на самоуважение; с другой – работа, вдохновляемая мечтами о радикально ином, счастливом будущем человечества. Ввиду неясности очертаний этого будущего, работа второго рода не только не может иметь узко-прагматического характера, но и вообще не до конца определена в виде каких-то конкретных форм или программ деятельности. Слово "работа" может в данном случае иметь богатый спектр значений, включая и расширительные типа "работы ума" или "работы над собой".

Угадываемый за повествованием автор ("implied author"), как кажется, одинаково симпатизирует обеим точкам зрения, хотя очевидно, что обе они имеют слабости, рискуя вырождаться: первая – в лишенный смысла и вдохновения безрадостный труд, под которым и так уже изнывает большая часть человечества, а вторая – в праздное маниловское мечтательство. На чьей стороне Чехов – сказать нелегко; иногда кажется, что, не желая входить в личную конфронтацию с ограниченной и догматичной "прогрессивной" критикой, автор запутывает в этой дискуссии свои собственные следы.

От одного произведения к другому он по-разному распределяет два противостоящих комплекса взглядов между протагонистами разной степени интеллекта и личной обаятельности, из которых, как правило, ни один не может даже отдаленно претендовать на абсолютные мудрость и моральное совершенство. Художник из "Дома с мезонином" за свою трогательную любовь к Мисюсю и за компетентную оппозицию догматизму Лиды завоевывает довольно прочное сочувствие читателя (хотя см. примеч. 1). Но носители сходных с ним взглядов в "Моей жизни" в этом смысле гораздо проблематичнее. Подруга героя Маша, избалованная и эгоистичная, явно принадлежит той самой несправедливой системе, против которой восстает Полознев. Его оппонент доктор Благово далеко не безупречен в моральном отношении, а своим презрением к массе и даже терминологией

("насекомые") напоминает зоолога фон Корена, чей вульгарно-дарвинистский подход к людям развенчан, как известно, в повести "Дуэль" (1891). Ограниченность и неяркость самого Полознева достаточно очевидны. Личные недостатки участников спора не могут, однако, полностью обесценить выдвигаемую каждым из них аргументацию. Кто из них мыслится как носитель "правильного" взгляда? Кто ближе всех к воззрениям автора?<sup>4</sup>

Иногда граница между двумя философиями труда предстает частично размытой, как в споре Тузенбаха и Вершинина из "Трех сестер" – пьесы, где дискуссия о работе, о необходимости трудиться вспыхивает многократно. Уже с самого начала пьесы действующие лица явственно разделяются по этой линии на энтузиастов и скептиков. Учительница Ольга предстает горько разочарованной:

Оттого, что я каждый день в гимназии и потом даю уроки с утра до вечера, у меня постоянно болит голова и такие мысли, точно я уже состарилась. И в самом деле, за эти четыре года, пока служу в гимназии, я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость [д. 1],

тогда как ее младшая сестра Ирина еще находится во власти иллюзий:

Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги. Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге... Боже мой, не то что человеком, лучше быть волком, лучше быть простою лошадю, только бы работать, чем молодой женщиной, которая встает в двенадцать часов дня, потом пьет в постели кофе, потом два часа одевается... о, как это ужасно! В жаркую погоду так иногда хочется пить, как мне захотелось работать [д. 1].

Ко второму акту, после примерно года работы, ничего не остается и от энтузиазма Ирины:

Нет, не люблю я телеграфа, не люблю... Надо поискать другую должность, а эта не по мне. Чего я так хотела, о чем мечтала, того-то в ней именно и нет. Труд без поэзии, без мыслей... [д. 2]. <Спустя еще год:> Была телеграфисткой, теперь служу в городской управе и ненавижу, и презираю все, что только дают мне делать... Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох... [д. 3].

Но ведь еще недавно ей казался завидным любой труд – бить камни, быть простою лошадю, и никакой поэзии не требовалось! Подобно Полозневу, Ирина принадлежит к чеховским интеллигентам, взыскующим работы прежде всего в порядке личной терапии – чтобы успокоить совесть и заполнить пустоту жизни:

Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что мы не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших труд [д. 1].

Ирине вторит ее жених барон Тузенбах: "Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна! Я не работал ни разу в жизни..." [д. 1] – и у него хватает решимости это положение исправить. Подобно герою "Моей жизни", барон порывает с традициями своей среды: выходит в отставку из армии и устраивается работать на кирпичный завод.

Но как пресны и тоскливы и планируемое перерождение Тузенбаха, и картины их будущей жизни с Ириной! Начать с того, что в своих мечтах о счастье барон готов – в шутку ли, всерьез ли, – увековечить опостылевшую любимой женщине работу на телеграфе: "И каждый день буду приходить на телеграф и провожать вас домой, буду десять-двадцать лет, пока не прогоните..." [д. 2]. Превращение Николая Львовича в штатского воспринимается окружающими как печальная деградация (Ольга – Ирине, д. 3). Кирпичный завод не может не напомнить внимательному читателю "Крыжовника", где аналогичный завод окрасил реку в кофейный цвет. Ирина будет на этом заводе учить детей, т. е. заниматься тем же заведомо скучным делом, от которого преждевременно состарилась ее сестра Ольга. Не предвидится и большого семейного счастья, так как любви к барону Ирина не испытывает, и оба они себе в этом отдают отчет.

Кирпичный завод – это такая же эпитимия, сквозь зубы принимаемая мятущимися чеховскими интеллигентами, как и тот завод, куда переселяется Вера, героиня рассказа "В родном углу" (1897). Вера выходит замуж за неинтересного ей инженера с намерением "заниматься хозяйством, лечить, учить..., делать все, что делают другие женщины ее круга", но в сущности лишь для того, чтобы убежать куда-нибудь от провинциальной деспотической атмосферы родного дома и от собственных смятенных мыслей. В русской литературе было достаточно героев, пытавшихся возлюбить труд и народ под влиянием неудач по личной линии, – от Пьера Безухова и Лаврецкого до зощенковского персонажа, решившего, что, ввиду неудавшегося омоложения, "пушай моя личная жизнь будет труд". Одним словом, слишком много в этих решениях чеховских героев надрыва и фатализма и мало искренней радости, слишком много раздражения конкретным моментом и мало перспектив дальнего прицела, слишком большую роль играет в них пресловутое "надо" и церебральное желание "быть при деле", и слишком часто благородные предприятия их, едва начавшись, терпят бесславное фиаско, чтобы можно было без серьезных оговорок отождествлять их идеи с позицией самого писателя.

Среди хора жалующихся и встревоженных голосов пьесы подозрительным диссонансом звучат бодрые заявления барона Тузенбаха (в начале пьесы) в том духе, что "и жизнь хороша, и жить хорошо": "Жизнь кажется

мне такой прекрасной!.. Ну как мне убедить вас <что я счастлив>?" [д. 1-2]. Не следует ли видеть здесь драматическую аналогию буффонной линии обманутого мужа Кулыгина с его неизменным, даже сквозь слезы повторяемым "я доволен, я доволен, я доволен"?

На почве оценки жизни возникает спор между Тузенбахом и полковником Вершининым. Может показаться, что двое интеллигентных военных расходятся лишь в нюансах, так как у них явно имеется общая почва: оба – оптимисты и мечтатели, устремленные мыслью в будущее, оба призывают к работе и самосовершенствованию. Верно, что Тузенбах и Вершинин – люди одного лагеря. Однако в их расхождениях обнаруживается и принципиальный момент, продолжающийся, с соответственными различиями, оппозицию между Лидой и художником в "Доме с мезонином", между Полозевым и Благово в "Моей жизни".

"Пришло время, надвигается на нас всех громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку", – предсказывает барон Тузенбах в одном из тех бодрых ораторских пассажей, в которых интерпретаторы часто хотят слышать голос самого Чехова. Какие же позитивные результаты принесет эта буря? Оказывается, главным ее эффектом будет превращение всех людей в тружеников: "Я буду работать, а через какие-нибудь 25-30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!" [д. 1]. Этот эгалитаризм – вполне в духе героя "Моей жизни", полагающего, что для исправления социальных зол "нет лучшего нивелирующего средства, как физический труд, в качестве общей, для всех обязательной повинности". Он диаметрально противоположен идеалу художника из "Дома с мезонином", желающего, чтобы в будущем обществе было как раз меньше повинностей и больше досуга, чтобы труд ради хлеба насущного свелся к минимуму. Позиция барона смущает своей умеренностью, примирительностью, он не смеет сколько-нибудь далеко идти в своих мечтах о будущем (которое он видит, среди прочего, как перспективу каждый вечер провожать Ирину домой с телеграфа). Кроме всеобщего труда и материального прогресса, особенно больших изменений в жизни он не предвидит:

После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, может быть, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая [д. 2].

Необходимость работы признает и полковник Вершинин: "Мы должны только работать и работать..." [там же]. Однако у Вершинина эта "работа" мыслится в рамках существенно иной модели мира и имеет иные коннотации, чем у сторонников труда как всеобщей повинности. Никаким краем не входят в вершининскую картину желаемого мира ни телеграф, ни кирпичные заводы, ни городская управа, ни учительство, ни Москва ("вы



не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней", предупреждает он сестер [д. 2]); и не такой он человек, чтобы дать себя увлечь экстренными планами новой жизни, долженствующей начаться "к осени", "в июне", "скоро" или "завтра". Взгляд Александра Игнатьевича постоянно направлен поверх текущих забот – в светлую даль, о которой ему никогда не надоедает фантазировать: "Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем... помечтаем" [д. 2]. Его неспособно заинтересовать что-либо меньшее, нежели абсолютно радикальное преобразование жизни, причем расстояние до него он меряет не 25-30 годами, а куда более "хилиастичными" сроками. Если настроить себя на одну длину волны с этими грядущими переменами и верить в них, то можно и в настоящем жить с достаточным удовлетворением, никуда не торопясь, в мире с собственной совестью:

Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец. (*Смеется.*) А вы жалуетесь, что знаете много лишнего... Через двести, триста, наконец, тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее – и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье [д. 1-2].

Характерно, что когда барон с ним соглашается, но делает оговорку о необходимости работать:

Т у з е н б а х. Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно приготовляться к ней, нужно работать....

Вершинин, видимо испытывая мало интереса к работе "по Тузенбаху", от ответа уклоняется и переключает свое внимание на цветы:

В е р ш и н и н (*встает*). Да. Сколько, однако, у вас цветов! (*Оглядывается.*) И квартира чудесная. Завидую!.. У меня в жизни нехватало именно вот таких цветов... (*Потирает руки.*) Эх! Ну, да что!

Тузенбах возвращается к теме труда ("Да, нужно работать. Вы, небось, думаете: расчувствовался немец..."), но Вершинин уже не слушает:

В е р ш и н и н (*ходит по сцене*). Я часто думаю: что если бы начать жизнь снова, притом сознательно?.. Тогда каждый из нас, я думаю... устроил бы себе такую квартиру с цветами, с массой света... Если бы начинать жизнь сначала, то я не женился бы... Нет, нет! [д. 1]<sup>5</sup>

Для Вершинина подготовка к будущему означает не в последнюю очередь расширение духовно-интеллектуального кругозора: "Чем больше живу, тем больше хочу знать. Мои волосы седеют, я почти старик уже, но знаю мало, ах, как мало!" [д. 2]. В сестрах, сетующих на неприменимость их познаний, Вершинин поддерживает веру в ценность образования как украшения человека. Слова Маши о том, что "в этом городе знать три языка ненужная роскошь. Даже и не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца", вызывают у него смех: "Вот те на! (Смеется.) Знаете много лишнего!" [д. 1]. Работа, разумеется, нужна, но мыслится она отнюдь не как камнедробление, а в одном ряду с цветами, философствованием, с обилием света, мыслей, информации... Приятие работы Вершининым не продиктовано интеллигентской нервозностью по поводу своей вины перед народом, оно полно радостных предвкушений, лишено полозневско-тузенбаховской надрывной обязательности. Для него, как и для художника из "Дома с мезонином", свет не сошелся клином на труде как таковом, на его перевоспитательной ценности для интеллигента или практической полезности для общества. Кто сказал, что каждый должен тачать сапоги или красить дома? Не менее важно дело тех, кто живет утонченной и духовно насыщенной, красивой жизнью, одно зрелище которой, как мы это видим у Чехова, может при известных условиях трогать и потрясать простые души.

Роль образа или даже *миража* такой жизни для сдвига человеческого умонастроения показана в "Крыжовнике", "О любви" и близких к ним рассказах (см. ниже). Верно, что итальянский язык в уездном городе никому понадобится не может, но культурный ореол, сопутствующий знанию языков, поразит чье-то воображение, станет легендой и пробудит тягу к интеллектуальному поиску. Именно в этом видит Вершинин миссию трех сестер: "...Вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее..." [д. 1].

Работа, по Вершинину, – отнюдь не главный ингредиент одухотворенной, полноценной жизни, но лишь часть ее спектра. В последний, помимо радостных и увлекательных вещей, могут входить также страдания и жертвы: "Мы для <будущей жизни> живем теперь, работаем, ну, страдаем..." [д. 2]. Страдание не есть просто индикатор нравственного самосовершенствования, как удовлетворенно констатирует Тузенбах ("Страдания, которые наблюдаются теперь, – их так много! – говорят все-таки об известном нравственном подъеме, которого уже достигло общество" [д. 1]), но конструктивный фактор в процессе постепенного просветления жизни. По поводу этой ситуации не следует унывать, ее надо осознать и принять с бодростью и надеждой. Эта идея о позитивном вкладе страдания в по-

строение будущего особенно четко выражена Ольгой в последней сцене пьесы:

Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас... [д. 4].

и весьма характерна для позднего Чехова (см. хотя бы почти мистический финал "Скрипки Ротшильда" (1894)).

Только такая концепция счастья является в глазах Вершинина реалистичной. Кратко и решительно, словно детский лепет, пресекает он заверения Тузенбаха, что, мол, формула счастья у того уже в кармане:

В е р ш и н и н. ...И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье –это удел наших далеких потомков. (*Пауза.*) Не я, то хоть потомки потомков моих.

Т у з е н б а х. По-вашему, даже не мечтать о счастье? Но если я счастлив!

В е р ш и н и н. Нет.

Вершинин, безусловно, прочнее стоит на земле, чем его оппонент, и от всей его фигуры веет своеобразной надежностью. Несмотря на чудачество, на неудачу собственной семейной жизни и при всем своем принципиальном неверии в счастье и убеждении, что "нас забудут – такова уж судьба наша, ничего не поделаешь", Александр Игнатьевич едва ли не являет собой полюс наибольшей нормальности и душевного здоровья во всей пьесе. Очевидна хрупкость натужной эйфории Тузенбаха, сквозь которую чем дальше, тем чаще прорываются грусть и сомнения по поводу намеченной программы жизни: "И какая мне тогда <в первом и втором актах> мерещилась счастливая жизнь! Где она?" [Ирине, д. 3]. Стоическая позиция его оппонента, напротив, звучит как прочный мажор. Будущее, которое провидит Вершинин, нарочито отдаленно, окутано туманом, но мир Чехова уж так устроен, что подобный журавль в небе для него более реальная и приемлемая версия счастья, чем жалкая тузенбаховская синица в руках, чем истерический интеллигентский оптимизм сквозь слезы барона и сестер, чем их беготня и поиски немедленного, срочного решения несчастных вопросов...

Хотя прогноз полковника рассчитан не на ближайшую осень или лето, а на века, в его эвентуальном осуществлении он твердо уверен, и вера эта позволяет жить в мире с действительностью, пробуждает к ней любознательность, позволяет расположиться в ней с удовлетворением и даже с некоторым комфортом, делая ненужным заламывание рук и отбытие на кирпичные заводы. Вера в будущее важнее, чем конкретная работа во имя его,

так как повышает духовный тонус общества и благоприятствует появлению в нем "философов, биологов, математиков, поэтов" (см. высказывание художника о нужных России профессиях), тогда как работа в тузенбаховском смысле лишь льстит интеллигентскому самолюбию и приглушает грызущее чувство "вины перед народом", но не предполагает никакого творческого преобразования жизни (ср. выше слова Тузенбаха о том, что, за вычетом технических улучшений, "жизнь останется все та же"). Сам Вершинин, отрицающий возможность счастья, на протяжении всей пьесы сохраняет приподнятое настроение и вселяет бодрость в других. Он уравновешеннее барона, он удобно и спокойно чувствует себя в мире, на него можно опереться – не случайно столь противоположны успехи обоих военных на любовном поприще! У Александра Игнатьевича терпимый и даже светлый взгляд на все то, что так приелось сестрам и приводит их в отчаяние<sup>6</sup>. Ему нравится, например, провинция, ее природа, и даже ее скучные люди, нелепости и бытовые неполадки вызывают у него не раздражение, как у сестер, а веселое любопытство, симпатию и, не в последнюю очередь, поэтические чувства:

В е р ш и н и н. Одно время я жил на Немецкой улице... Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одинокому становится грустно на душе. (*Пауза.*) А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!

О л ь г а. Да, но только холодно. Здесь холодно и комары...

В е р ш и н и н. Что вы! Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. Лес, река... и здесь тоже березы. Милые. скромные березы, я люблю их больше всех деревьев. Хорошо здесь жить. Только странно, вокзал железной дороги в двадцати верстах... И никто не знает, почему это так [д. 1].

М а ш а. Когда мне случается быть среди учителей, товарищей мужа, то я просто страдаю.

В е р ш и н и н. Да-с... Но мне кажется, все равно, что штатский, что военный, одинаково интересно, по крайней мере в этом городе [д. 2].

По-видимому, следует признать, что каждый из значительных чеховских персонажей, высказывающихся о труде, его нужности и характере, обладает своей собственной "правдой" и защищает ее достаточно убедительно. Диалог их остается открытым. Налицо многообразие точек зрения и их оттенков (далеко не исчерпанное примерами выше), и возможность мостиков и переключек между концепциями. Добрый, благородный, излучающий оптимизм Вершинин кажется убедительнее многих других и имеет ряд единомышленников. Но и скромные достижения Полознева – этого радикального союзника Тузенбаха – заслуживают уважения; более того, благодаря своему итоговому положению в конце большой повести они

приобретают особый вес как некий позитивный образец в поддержку теории "маленьких людей".

Поэтический мир Чехова – разрозненная антология различных высказываний и аргументов на эту тему, и нам самим предоставляется не только выводить окончательную формулу, но и решать вопрос о критериях ее достижения. Должны ли мы идти за наиболее привлекательными, харизматичными персонажами, как Вершинин? Или следить за тем, к какому практическому итогу приведет каждого из них следование своей философии, как Полознева или Тузенбаха? Или ценить парадоксализм и интеллектуальную яркость аргументации, как, например, в рассуждениях художника, доктора Благово или Марии Викторовны? Никакого ясного рецепта соединения разных концепций в конечную "правильную" программу Чехов нам не дает, и сама возможность такого синтеза вызывает сомнения. Самое полезное, что мы можем сделать, – это стараться удерживать их все одновременно, вместе с фигурами их носителей, в нашем читательском и исследовательском поле зрения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ К «ДИСКУССИЯМ О ТРУДЕ И ДОСУГЕ»

- <sup>1</sup> Идеи артистического преобразования мира, предполагающего перерождение человека и радикальную ликвидацию существующего уклада жизни, сближают художника с авангардными программами (см. примеч. 15 к "трилогии"). Безусловно, этот же дух "эстетского" пренебрежения к прогрессивным установкам Лиды и ее единомышленников чувствуется в замечании художника: "Дело не в пессимизме и не в оптимизме, а в том, что у девятости девяти из ста ~~исполнителей~~ досуга и безделья в свое время навлекла на художника анафему со стороны "прогрессивной" критики. "Г. Чехову угодно было вложить эти высокие мысли в уста столь жалкого и духовно скудного субъекта, что они теряют не только всякое серьезное значение, но даже как будто профанируются" (Старый писатель. Литературные очерки // Одесские новости. 1896. 22 июня. Цит. по кн.: Чудаков А. Мир Чехова. М.: Сов. писатель, 1986. С. 292).
- <sup>2</sup> ~~исполнителей~~ досуга и безделья в свое время навлекла на художника анафему со стороны "прогрессивной" критики. "Г. Чехову угодно было вложить эти высокие мысли в уста столь жалкого и духовно скудного субъекта, что они теряют не только всякое серьезное значение, но даже как будто профанируются" (Старый писатель. Литературные очерки // Одесские новости. 1896. 22 июня. Цит. по кн.: Чудаков А. Мир Чехова. М.: Сов. писатель, 1986. С. 292).
- <sup>3</sup> Некоторые критики не видят противоречия между взглядами Полознева и художника из "Дома с мезонином": "Слова Мисаила – знакомые речи! Они звучат как продолжение того, что в споре с Лидой... говорил художник". Герой "Моей жизни". в этой интерпретации – единомышленник рассказчика "Дома с мезонином", но "попытавшийся уже практически осуществить то, к чему пришел художник" (Паперный З. А.П. Чехов. М.: ИХЛ. 1960. С. 142-143). Мы не можем с этим согласиться и видим в речах этих персонажей не две степени одного мнения, а две принципиально противоположных точки зрения.
- <sup>4</sup> Как точно и выразительно отмечает А.П.Чудаков, "идеи эпохи Чехов охотно дарил лицам, которые ни при каких обстоятельствах не могли бы их с достаточной полнотой выразить. Элемент случайности в союзе идеи и человека у него есть всегда. Идея не воплощена в одном лице – типе, ее частные проявления не

собраны в нем, как в фокусе. Как в эмпирической реальности, идея "поделена" между многими "нетипами" (Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 242).

- <sup>5</sup> Один из критиков полагает, что для Вершинина в спорах с Тузенбахом не важен предмет спора, а важно произвести впечатление на Машу, за которой он ухаживает: между Машей и Вершининым происходит-де тайный разговор, а Тузенбах принимает слова своего оппонента за чистую монету. (*Kramer Karl D. "Three Sisters", or Taking Chance on Love // J.-P. Barricelli (ed.). Chekhov's Great Plays. A critical anthology. N.Y. University Press, 1981. P. 66.* Если это и справедливо, то диалог с Тузенбахом, несомненно, происходит тоже, и показателем мнения Вершинина является его молчание в ответ на слова барона. Но скорей всего мы имеем здесь дело с критической "гипер-психологизацией", вчитыванием в текст смысловых оттенков и подтекстов, каких автор не имел в виду.
- <sup>6</sup> Конечно, его эйфория в известной степени навеяна любовными токами зарождающегося романа с Машей. Но это не дает оснований "списывать" вершининский оптимизм как мимолетное настроение, ибо, в отличие от Старцевых или Никитиных, очарованных картинами "красивой жизни" ("Июньч", "Учитель словесности") и подобно Гурову ("Дама с собачкой"), Вершинин человек вполне зрелый и едва ли способный поддаться дешевой иллюзии; для Вершинина и Гурова, как для их партнерш Маши и Анны Сергеевны, любовь есть более полное раскрытие своего духовного потенциала, разрыв с пошлостью жизни и переход к более высокому уровню самосознания.

### III. «ТРИЛОГИЯ»:

#### «ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ», «КРЫЖОВНИК», «О ЛЮБВИ»

*De te fabula narratur (Hor.)*

Единство этих рассказов, позволяющее видеть в них "трилогию", – в общности темы: все три, говоря самыми общими словами, являются этюдами о "русской натуре" и ее последствиях для положения дел в России. Все три рассказа отмечены эмоциональностью тона: нарраторы говорят о личном, давно наболевшем, повышая тон, хватаясь за голову, давая волю излияниям досады и горечи, отвлекаясь от рассказа для увещаний и предостережений. Постоянны также обстоятельства рассказывания и кружок поочередных рассказчиков / слушателей: пожилой ветеринар Иван Иванович Чимша-Гималайский, учитель гимназии Буркин, помещик и промышленник Алехин.

Сравнивая рамочные композиции трех рассказов, легко заметить, что в них возрастает степень *личной близости* нарраторов к излагаемым в обрामленной новелле событиям и к ее героям. В первом ("Человек в футляре") учитель Буркин рассказывает всего лишь о бывшем коллеге по гимна-

зии, причем совершенно уникальном и отделенном от всех других. Герой второго рассказа ("Крыжовник"), вложенного в уста ветеринара Ивана Ивановича, приходится нарратору *братом*<sup>1</sup>. Третий ("О любви") автобиографичен, в нем Алехин рассказывает о *самом себе*, о женщине, которую он любил, и об их грустном несостоявшемся романе. При этом в заключительном абзаце оказывается, что героиню хорошо знают и его слушатели: "Оба они встречали ее в городе, а Буркин был даже знаком с ней и находил ее красивой".

Повышается от рассказа к рассказу и степень *обыденности* излагаемых событий и действующих лиц, их близости к будничной жизни и к реальностям сегодняшней России. В "Человеке в футляре" герой – уникальный монстр типа гофмановского Цахеса, окруженный аурой сказок о колдовстве и змеборстве: в "Крыжовнике" – средний российский чиновник, становящийся средним же помещиком, и несколько анекдотическая, шаржированная история о его большой мечте и маленьком счастье; в "О любви" – два совершенно обычных человека и их ничем не замечательная неудачливая судьба. Соответственно повышается степень человеческой понятности центральных персонажей, проницаемости для окружающих их внутреннего мира. Учитель греческого языка Беликов с самого начала предстает как безнадежно дегуманизованная фигура "в себе", доступная наблюдению лишь извне, исключаяющая какое-либо понимание или эмпатию. Как мог возникнуть подобный урод, как пришел он к такому состоянию – остается загадкой, как в гоголевской "Шинели", чей герой, казалось, так и родился на свет пожилым чиновником (ср., напротив, хотя бы "Июныча", эту анатомию самого процесса дегуманизации). Иначе обстоит дело в "Крыжовнике", где рассказчик больше знает о герое, ведь как никак они братья: ветеринар Иван Иванович подробно сообщает, о чем и как мечтал Николай, что "рисовалось у него в голове". Хотя мечта Николая о собственном имении и приобретает монструозные формы, истоки ее понятны, и сама мечта знакома по многим другим произведениям Чехова, где разворачивается мотив "утраченного рая" (см. выше, "Ванька"). Наконец, в рассказе "О любви" степень дегуманизации главного героя минимальна: Алехин – человек вполне нормальный и симпатичный, более того – мыслящий, способный оценивать самого себя и извлекать из ошибок уроки на будущее. Проницаемость в его случае максимальная – вся психологическая сторона развернута перед нами героем-рассказчиком в первом лице, без лакун и умолчаний.

Вовлеченность рамочного нарратора в излагаемый сюжет, вообще говоря, вещь обычная – ведь в большинстве случаев он рассказывает о том, в чем, хотя бы косвенно и в прошлом, участвовал сам. В чеховской трилогии, однако, участие нарратора обладает большей тематической важностью,

чем в традиционных типах рамочного построения. Оно прямо касается такой сквозной темы трех рассказов (она же одна из постоянных чеховских тем), как "расшатывание самоуспокоенности индивида в его замкнутом мире, слом перегородок и налаживание коммуникаций между людьми, взаимосвязь и коллективная ответственность всех за всех". Открытыми, программными декларациями этой темы являются такие известные рассказы как "Студент" или "По делам службы". Вероятно вследствие этой тематической нагруженности вовлеченность рассказчика в трилогии повышена, приближена к моменту рассказа и подана не статично, а разыгранно, возрастая от первого рассказа к третьему.

В этом свете понятно радикальное отступление Чехова от тех классических сценариев, от "Декамерона" до новелл Мопассана, где удовольствие состоит не в последнюю очередь в благополучной изоляции рамочных персонажей как от рассказываемых драматических событий, так и от неудобств в окружающей среде. Всем знакома схема, где рассказчик "у камелька" или в иной приятной обстановке щекочет нервы слушателей чем-то таким, что хронологически, персонально, качественно и структурно находится в совершенно ином измерении, нежели их "here and now"<sup>2</sup>. Хотя и в таких рассказах наличие той или иной нити тождества между нарратором и героем отнюдь не редкость, а скорее даже правило, это призвано лишь заострить в рассказчике и его слушателях чувство нынешней защищенности от всего, что может их лично затрагивать, ставить под вопрос их благополучие и хорошее самочувствие. В такого рода рамочном повествовании история приостановилась, действительность не ставит новых проблем и ничто не подлежит переменам.

Чеховские нарраторы, напротив, не устают подчеркивать, что их рассказы – не исключительные случаи, а примеры из ежедневной жизни, имеющие силу для всех, включая присутствующих; что подобное может случиться и ежедневно случается со всяким; что нет вообще твердой границы между кружком собеседников и остальным человечеством. Повествователь первого рассказа Буркин заключает свою речь буквально стоном о том, что беликовской болезнью "футлярности" страдают все современные люди, включая его самого и слушателей. Никто не имеет права наслаждаться в своем теплом углу, отгородившись от общих нужд и ответственности; согласно ключевой формуле из "Крыжовника", "уходить из города, из борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе – это не жизнь, это эгоизм, лень, это своего рода монашество, но монашество без подвига...".

Чувство благополучной изоляции от общей жизни обманчиво, вредно и должно изгоняться – так учат резонерствующие герои в трилогии, в "Студенте", в "По делам службы". Соответственно размываются и воплощающие



такую изоляцию повествовательные структуры. Относительной и пронизываемой оказывается сама граница между рамкой и вставной историей, она содержит "серые", двусмысленные зоны и постоянно нарушается в обоих направлениях. Во всех трех звеньях трилогии можно видеть, как чистота мопассановской схемы подрывается разрастанием рамки, сокращением внутримрамочного рассказа и их переплетением. Нарраторы сами выдвигаются на роль героев, обрамляющая часть вырабатывает свой сюжет, все более теснящий вставную новеллу. Последняя вообще перестает быть отдельным нарративным "номером", но возникает как импровизированное отступление, комментарий, пример, аргумент по поводу чего-то, принадлежащего рамочной части. По мере того как обрамление вбирает различные перипетии нарраторов (пешее путешествие по просторам России, сцена купанья у Алехина и др.), их прочувствованные дискуссии и всякого рода маргиналии (о купце, съевшем деньги, о Пелагее, Мавре и т. п.), обрамляемое событие свертывается и играет все более служебную роль. В "Человеке в футляре" внутренняя новелла еще сохраняет традиционную полноту и две части уравновешены. Путники заводят разговор о Марфе, жене старосты той деревни, где они остановились на ночлег. Оказывается, та уже десять лет никуда не выходит из своего дома. Потом они слышат и ее шаги за стеной. Есть люди, похожие на рака-отшельника. С этой отправной точки завязывается рассказ об удивительном педагоге Беликове. В "Крыжовнике" присутствует история об обретении чиновником своего "утраченного рая", и хотя благодаря ему внутренний сюжет и приобретает архетипическую весомость, он все же лишь с трудом "тянет" на самостоятельную новеллу, и к тому же постоянно перемежается пространными отступлениями и прорывами эмоций рассказчика. В "О любви" нарратор вообще не столько хочет занять гостей полноценным рассказом, сколько делится с ними своей грустью и разочарованием.

Сказанное не значит, что Чехова не интересует мотив блаженного уюта, типичный для классической "fireside story", что он готов был бы от него отделаться. Напротив, в "Крыжовнике" и "О любви", да и в ряде других рассказов, сидение "у камелька" развернуто с большим вкусом и вполне традиционно усилено контрастом с ненастьем и неприветливостью внешнего мира. Но функция уюта здесь иная, более содержательная, связанная со специфической чеховской социальной и гуманитарной тематикой, которой не знают аналогичные прологи мопассановского типа. Ее мы и рассмотрим ниже. Из трех рассказов трилогии остановимся подробнее на первых двух.

## «Человек в футляре»

Образ полусумасшедшего учителя Беликова, замкнувшегося в последовательность физических и фигуральных футляров (можно было бы сказать, "матрешек"), в напоминании не нуждается. Стоить напомнить другое: перед нами один из рассказов на мотив "поражения тиранов" – продолжение линии, заданной "Унтером Пришибеевым" и "Анной на шее".

Подобные персонажи у Чехова нередко действуют в масштабе одного дома или хозяйства, одной семьи – ср. рассказы "Тяжелые люди", "Необыкновенный", "Тссс!" (все – 1886 г.) или, из поздних, ту же "Анну". Это люди, для которых "деспотизм и тирания над маленьким муравейником, брошенным судьбою под <их> власть, составляют соль и мед существования" ("Тссс!"). Отсутствие собственной семьи Беликов компенсирует надзором и контролем вначале над коллективом учителей, а затем и над всем городом. Учителя – тоже своего рода семейство, которому он навязывает себя в качестве деспотического отца не только фигурально, в контексте службы, но и буквально, на собственно домашнем уровне. Вспомним, как в придачу к классам, педагогическим советам, молебнам у него было "странное обыкновение – ходить по нашим квартирам. Придет к учителю, сядет и молчит, и как будто что-то высматривает". Поистине ранняя форма орвелловских устройств для круглосуточного надзора над личной жизнью! Заставив трепетать всех в школе, Беликов затем распространяет свою иррациональную власть и на весь город: "Наши дамы по субботам домашних спектаклей не устраивали, боялись, как бы он не узнал; и духовенство стеснялось при нем кушать скоромное и играть в карты". Сочетание самоизоляции, стремления понадежнее спрятаться от окружающей среды в непроницаемую броню, замкнуться в ряд футляров или стен, наводящих на мысль о уязвимости и страхе, с успешным прониканием той же окружающей среды, с постоянным присутствием в ней и контролем над нею – парадокс, но отнюдь не уникальный, не такой удивительный в наши дни, каким он был во времена Чехова. Он типичен для многих деспотов и изуверов, которых человечество узнало со времен написания чеховского рассказа.

Власть одного человека над сообществом людей, создаваемая непонятными чарами, личным гипнозом, – универсалия, делающая рассказ своего рода современным мифом, обращенным к нашему времени с его тоталитарными, теократическими и полицейскими режимами. Другой своей стороной фабула рассказа повернута в сторону архаики, развертываясь на фоне сказочно-мифологических архетипов, что у Чехова не редкость (см. примеч. 5). Среди прочего, власть человека в футляре над гимназией и городом напоминает о мифологическом змее, одним из атрибутов которого, как известно, является взимание человеческих жертв:

...И что если бы из второго класса исключить Петрова, а из четвертого – Егорова, то было бы очень хорошо. И что же? Своими вздохами, нытьем, своими темными очками на бледном маленьком лице, – знаете, маленьком лице. как у хорька, – он давил нас всех. и мы уступали. сбавляли Петрову и Егорову балл по поведению. сажали их под арест и в конце концов исключали и Петрова, и Егорова.

Когда жители скованы коллективным гипнозом и не могут противостоять чуду, спасти город может только пришелец, аутсайдер – принц, странствующий рыцарь, добрый волшебник, – на которого не распространяются злые чары. Для него задача сводится к физической победе над монстром, каковая при свободе от иррационального компонента может оказаться не такой уж трудной. Сюжет "Человека в футляре" имеет в качестве дальнего фона сказочно-мифологический мотив змеборства, а из литературных произведений к нему приближаются такие вещи, знаменитые своим одновременно архетипическим и злободневным в контексте XX века содержанием, как "Тараканище" К. Чуковского и "Дракон" Е. Шварца.

Сходства с "Тараканищем" особенно заметны – похоже, что автор этой густо аллюзивной и интертекстуальной сказки имел перед глазами рассказ Чехова в качестве одного из своих прототипов, выделив прежде всего ее "антиготалитарные" обертоны. Ставший "и лесов и полей победителем" Таракан, как Беликов, требует в жертву детей: "Принесите-ка мне, звери, ваших детушек, / Я сегодня их за ужином скушаю". Прискакавшая кенгуру критикует покорных тирану зверей: "И не стыдно вам? / Не обидно вам? / Вы – зубастые, / Вы – клыкастые, / А малявочке / Поклонилися, / А козявочке / Покорилися!" Ср. такое же недоумение Коваленко ("Не понимаю, как вы перевариваете этого фискала..." и т. д.) и сказчика Буркина: "Вот подите же, наши учителя народ все мыслящий, глубоко порядочный, воспитанный на Тургеневе и Щедрина, однакоже этот человек, ходивший всегда в калошах и с зонтиком, держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет Да что гимназию! Весь город!" и т. д. Поражение Таракана, съеденного прилетевшим "из-за синего лесочка, из далеких из полей" Воробьем, вызывает бурную радость и праздничные пляски всех зверей, подобно тому как не могут сдержать свое веселье педагоги и жители города, похоронив Беликова.

В лице нового педагога, украинца Коваленко, город обретает независимого наблюдателя, незамороченного беликовской алхимией, а тем самым и потенциального избавителя. Ситуация в городе на его свежий взгляд новоприбывшего представляется странной: "Не понимаю, – говорил он нам, пожимая плечами, – как вы перевариваете этого фискала, эту мерзкую рожу. Эх, господа, как вы можете тут жить?.. Шо он у меня сидить? Шо ему надо? Сидить и смотреть". Преподаст Коваленко географию и историю – науки, имеющие дело с пространством и временем и с футлярной замкнутостью несовместимые; приехали они с сестрой из Малороссии, южной ок-

раины империи, где посреди роскошной гоголевской природы люди привольнее дышат и знают, что такое досуг и веселье. И что главное, Коваленко продолжает твердо отождествлять себя с этим краем, не думая ассимилироваться с "удушающей, поганой", по его выражению, атмосферой чиновничьего города. сливаться с безгласной массой коллег по гимназии: "Нет, братцы, поживу с вами еще немного и уеду к себе на хутор, и буду там раков ловить и хохлят учить".

Малороссия Коваленковских фантазий – это одна из тех стран, куда чеховские герои уносятся в своих мечтах, где легче дышится, где отношения между людьми отличаются теплотой и раскованностью... Планы Коваленко – это, в эскизном виде, уже известный нам мотив "утраченного рая", с которым герой почему-то оказался разлучен судьбой и куда он намерен вернуться (см. выше в связи с "Ванькой", а также далее о "Крыжовнике"). Учитель-украинец и его сестра излучают здоровье, энергию, напоминая всем своим обликом о первозданном раздолье южных степей: "Он молодой, высокий, смуглый, с громадными руками, и по лицу видно, что говорит басом... А она уже немолодая, лет тридцати, но тоже высокая, стройная, чернобровая, краснощекая... и такая разбитная, шумная, все поет малороссийские романсы и хохочет". Варенька рассказывает горожанам о красотах этого парадиза: о дивных грушах, тыквах, дынях, кабаках на хуторе своей "мамочки". В ней подчеркивается нерастрченная, рвущаяся наружу витальная сила: она представляется окружающим какой-то "новой Афродитой, возродившейся из пены", она мечтает выйти замуж... В момент злополучной велосипедной прогулки Варенька наслаждается открытостью пространства, крича пораженному Беликову: "А мы *вперед едем!*" По всем этим линиям брат и сестра Коваленко представляют собой очевидный антипод духоте провинциального города и гротескному миру человека в футляре, – хотя, как мы увидим позже, в негероическом чеховском мире и возможности "сил добра" ограничены несовершенством, человеческой обыденностью их носителей.

История ухаживания Беликова за Варенькой кажется почти неправдоподобной. Рассказчик (Буркин) дает ей свое объяснение: "Чего только не делается у нас в провинции от скуки, сколько ненужного, вздорного!.. Гимназические дамы ожили... точно увидели цель жизни... Одним словом, заработала машина". Возможно, однако, что местные дамы были умнее, чем кажется Буркину, что их подсознательной целью было не возрождение человека в Беликове, а его устранение, избавление города от его тягостного присутствия. На это можно было рассчитывать при любом исходе романа: либо женатый Беликов перейдет на более обычную для чеховских персонажей роль деспота собственной семьи и оставит в покое город, либо, что еще вероятнее, это извращенно-тепличное существо, как вынесенная на свежий

воздух мумия, рассыплется в прах при первой же попытке разгерметизирования и соприкосновении с живой жизнью. Как мы знаем, осуществился именно второй сценарий: дамы правильно угадали уязвимость, хрупкость тирана и извлекли его из защитной оболочки (ср. метафору извлечения в прямом виде: "в <директорской ложе> сидит Варенька... и рядом с ней Беликов, маленький, скрюченный, *точно его из дому клещами вытащили*"), а уж все дальнейшее произошло своим неизбежным чередом.

Как известно, в ответ на угрозу Беликова донести начальству Коваленко спускает его с лестницы (заставляя его в буквальном смысле "ударить в грязь лицом"), свидетельницей чему становится Варенька (в этот момент возвращающаяся домой в сопровождении двух дам), которая при виде падения Беликова не удерживается от своего лейтмотивного "ха-ха-ха!".

Мотив наносимого герою физического унижения, при наличии в сюжете (и часто в самой сцене унижения) женщины, в чьих глазах он хотел бы выглядеть достойно (жена, любовница, невеста, объект ухаживания...), имеет широко разветвляющееся множество вариантов. В наиболее типичном случае обидчик, наносящий герою телесное унижение, наделен чертами грубо-вирильной жизненной силы, часто в сочетании с наглостью и хамством (обычно это или удачливый соперник, имеющий успех у упомянутой выше женщины, или иной мужчина, имеющий над нею контроль: муж, отец, брат...), тогда как унижаемый герой ему противоположен – мал ростом, утончен, интеллигентен, застенчив, до болезненности уязвим. Производимая над ним акция (пощечина, порка, выбрасывание за дверь...) кладет конец его отношениям с женщиной или надеждам на успех у нее. В русской классике этот жестокий сценарий представлен в "Невском проспекте" Гоголя (немцы-ремесленники секут поручика Пирогова, с женой одного из которых он затеял было интрижку) и еще кое-где<sup>3</sup>, но особенное распространение получил он в XX веке: в новелле А.Н. Толстого "Прогулка (кузнец порет акцизного чиновника, пытавшегося ухаживать за его дочерью); в "Золотом теленке" Ильфа и Петрова (коммунальные жильцы во главе со звероподобным Никитой Пряхиным порют интеллектуала Лоханкина, от которого только что ушла жена); в "Деле Артамоновых" Горького (офицер Маврин отнимает у Якова Артамонова женщину и при ней дергает его за бороду); в "Зависти" Ю. Олеши (Кавалерова бьют по лицу и выталкивают из дома Бабичева на глазах Вали); в новелле Бабеля "Вечер"; в "Камера обскура" Набокова (без физического насилия, но с многообразным сексуальным унижением со стороны счастливого соперника, имеющего черты животной витальности). Конечно, в "Человеке в футляре" ситуация размыта, оценки сдвинуты – Беликову сочувствовать нельзя, а его обидчик в общем-то воплощает нормальность и здравый смысл и отнюдь не относится к категории "хамов", – но целый ряд черт архетипа (виталь-

ность обидчика, болезненность жертвы, физический и унижительный характер акции, присутствие женщины) вполне узнаваемы.

Скатившись с лестницы, Беликов первым делом проверяет, на месте ли его физические футляры: "потрогал себя за нос, целы ли очки" (о присутствии еще одного футляра тут же напоминает нам ремарка "покатился вниз... гремя своими калошами"). Эти средства защиты как будто в порядке, но наметившееся было удовлетворение сменяется ужасом, когда Беликов замечает, что у прискорбного инцидента были свидетели. Всю жизнь Беликов прятал от всех за семью печатями свое загадочное "я" и превыше всего боялся именно этого: публично попасть в какое-нибудь стыдное, безобразное положение, быть скандально выставленным на свет, очутиться в фокусе разговоров и насмешек... Этот страх перед экспозицией и отражением своей персоны в чужих мнениях (что будут говорить, думать?) означает, конечно, не просто озабоченность карьерой (хотя и тесно с нею переплетен), но свидетельствует о глубокой личностной патологии, о неуверенности в себе и уязвимости внутреннего "я", откуда и стремление прятать и не выставлять его на обозрение.

Психиатры лучше нас могут рассказать об этом состоянии, как и о всей фигуре Беликова, и мы не станем, со своими несовершенными средствами, анализировать его дальше, но отметим лишь, как данный аспект беликовской футлярности, наряду с другими, прочерчен через рассказ последовательно. В начале говорится, что "женской прислуги <Беликов> не держал из страха, чтобы о нем не думали дурно". Затем карикатура "влюбленный антропос" задевает Беликова по интимной линии, жестоко вынося его зарождающиеся сердечные симпатии в поле общего иронического любопытства. Синхронизированный с другим ударом, наносимым на сей раз по его иностаси блюстителя нравов, – вызывающей прогулкой Коваленок на велосипеде, – этот инцидент приводит Беликова в такое расстройство, что тот впервые в жизни уходит с занятий<sup>4</sup>... Наконец, падение с лестницы на глазах Вареньки и дам знаменует кульминацию катастрофического обнажения и остранения Беликова: "Лучше бы, кажется, сломать себе шею, обе ноги, чем стать посмешищем: ведь теперь узнает весь город, дойдет до директора, попечителя, – ах, как бы чего не вышло! – нарисуют новую карикатуру, и кончится все это тем, что прикажут подать в отставку..."

Что страх за карьеру примешивается к сексуальному и личностному поспрамлению, характерно для Чехова. Беликов принадлежит к тем его дегуманизированным персонажам гоголевского происхождения, у которых эмоции любовного ряда редко выступают в чистом виде, а обычно в слиянии с "низменными" мотивами – карьерными, гастрономическими, денежными и т.п. Вспомним мужа героини Модеста Алексеича в "Анне на шее", у которого моменты спонтанного восхищения красотой жены немедленно

переходят в мечты об ордене и повышении, которые он получит с ее помощью. В этом же духе и у Беликова стыд мужчины, униженного перед женщиной, неотделимо сливается с мыслью о том, "как бы чего не вышло".

Полет Беликова с лестницы – тот сюжетный перелом, когда после долгого назревания наносится мгновенный и сокрушительный удар по всему причудливому миру Беликова – как по авторитету официальных правил, циркуляров, норм, чьей силой держалось его господство, так и по материальным, телесным футлярам, которыми он так долго прикрывал свою хрупкость и нежизнеспособность. Вся довольно длинная сцена визита Беликова к Коваленко служит зловещим медленным подъемом к этому взрыву. Беликов развертывает здесь свою идиотическую философию с одиозной полнотой и откровенностью, тогда как ответы Коваленко становятся все угрюмее, короче и злее, предвещая кульминационный насильственный акт уже тем, что "это первый раз в жизни <Беликов> слышал такие грубости".

Помимо приведенных параллелей, можно напомнить еще одну физическую акцию, некоторыми внешними чертами (взрыв долго копившегося гнева, бурно-насильственное выдворение незваного гостя, сама фигура последнего) – сходную с кульминацией "Человека в футляре". Это расправа старшего мистера Уэллера с красноносым проповедником Стигинсом вскоре после кончины миссис Уэллер, чьим покровительством пользовался этот святоша. (Диккенс, "Записки Пиквикского клуба", гл. 52). Сходно взаимное поведение двух партнеров этой беседы. Вплоть до кульминационного момента расправы как Беликов, так и Стигинс ведут извилистую ханжескую речь, на которую соответственно Коваленко и м-р Уэллер-старший реагируют злобно и немногословно, не глядя, слерживая негодование:

"Лицо <у Коваленко> было заспанное... <он> сидел, надувшись, и молчал... – Почему же? – спросил <он> басом..." и т. д. –

"Старый джентльмен сидел с закрытыми глазами и казался спящим... М-р Уэллер издал какой-то необычайный звук – среднее между стоном, хрюканьем, вздохом и ворчанием".

Не подозревая о настроении партнера, святоша в обоих случаях переходит опасную грань: Стигинс наливает себе грог, Беликов грозит донести начальству. Тут-то и происходит долго назревавший взрыв.

Рассказ, как уже сказано, насыщен архетипическими и общелитературными мотивами. По поводу многообразно разработанной двойной метафоры футляра, физического и морального, превращающей Беликова в своего рода миф или символ, написано так много, что мы на этом останавливаться не будем. Мифопоэтические образы, символы и метафоры многократно отмечены в произведениях Чехова: в "Анне на шее", "Скрипке Ротшильда",

"Даме с собачкой", "В овраге", "Учителе словесности", "Душечке", комедиях "Вишневый сад" и "Медведь" и др.<sup>5</sup>

Намек на то, что историю уникального Беликова следует понимать как миф или притчу, как гиперболическую персонификацию целого явления, проскальзывает в отступлении нарратора (Буркина). Рассказав, как Беликов один держал в руках весь город, Буркин (как может показаться, не вполне последовательно) добавляет:

"Под влиянием таких людей, как Беликов, за последние десять-пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего".

Иначе говоря, он как бы проговаривается, что в действительности Беликов не единичен, что страх нагоняло на город целое множество людей определенного типа. Но ради чистоты притчи, внутри самого повествования ничего не говорится об этих других местных деятелях: Беликов изображен как *единолично* властвующий над городом, не имеющий себе в нем равных, ибо для мифа, как это не раз замечалось, типично заполнение каждой важной тематической функции *одним* репрезентантом<sup>6</sup>. Репарка Буркина – еще один пример разрыва традиционно замкнутых повествовательных форматов, просачивания в них "сырого" жизненного материала. Мы отмечали это выше, говоря о неполной разъединенности рамочной и обрамленной новелл в этой чеховской трилогии.

Подобно Золушкиному принцу в "Анне на шее", преобразованному в сластолюбивого старца "его сиятельство", сказочная победа над драконом перенесена в современность и разыграна в чиновничьих униформах. Из деталей, указывающих на мотив змеборства более косвенным образом, отметим дождливую, ненастную погоду в день похорон Беликова: "Все мы были в калошах и с зонтами". Наиболее очевидна здесь, конечно, последняя и главная вариация на футлярную тему, с гробом Беликова в качестве "окончательного футляра". Читателю по ходу рассказа не раз давалось понять, что все эти беликовские калоши, чехлы, зонтики принадлежат к армии материальных и фигуральных футляров, окружающих фигуру заглавного персонажа. Вершинная зона рассказа – прощание с тираном – в полной мере показывает профессионализм чеховских композиционных решений. Здесь укрупняется и консолидируется, собирается на последний парад и поднимается в более высокий ранг вся разбросанная по рассказу футлярная образность. Множество калош и зонтиков сливается в ассамблею футляров, в эмблематическую униформу всего города, собравшегося вокруг центрального символического объекта – последнего футляра Беликова<sup>7</sup>.

Это остроумное решение не выглядит чрезмерно ярко и не бьет по глазам как навязчивый парадокс, ибо получает реалистическую мотивировку и маскировку дождем. Но не будет лишним напомнить, что *дождь* также является потенциально символическим и архетипичным мотивом, часто зна-



меня облегчение, разрешение кризиса, решение какой-либо мучившей всех проблемы<sup>8</sup>. В частности, в ряде мифологий гроза, дождь или потоп следует за победой над змеем или драконом, поскольку освобождается вода, которую монстр держал под своим контролем<sup>9</sup>. Таким образом, как это типично для Чехова и других художников, умело пользующихся сюжетными деталями, событийному элементу дается функция сразу на нескольких уровнях, как-то: (1) древних архетипов, (2) мотивов и символов, характеризующих поэтический мир данного писателя, (3) фонда универсальных конструкций, используемых повсеместно в литературе. Из них в данной сцене (похороны в дождь, калоши, зонтики, гроб) активны по меньшей мере два первых уровня (а, например, в водевиле "Медведь" – все три<sup>10</sup>).

Итак, в рассказе представлен один из любимых чеховских мотивов – "поражение тиранов". Город может вздохнуть спокойно: "Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие", – говорит Буркин. С кладбища все возвращались с чувством, похожим "на то, которое мы испытывали давно-давно, еще в детстве, когда старшие уезжали из дому, и мы бегали по саду час-другой, наслаждаясь полною свободой. Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья, не правда ли?".

К ранее отмеченным отступлениям в трилогии от стандартных композиционных схем следует добавить еще одно, типичное для Чехова вообще, – антиклимактичность, отсутствие хэппи-энда, незавершенность сюжета даже после столь эффектного, казалось бы, "поражения тиранов". Метафора из детства точна, передавая важную для автора идею заведомой *временности* любого триумфа, любой свободы, комфорта или отдыха. Как не раз писалось, главная "новость" в чеховских новеллах состоит в том, что никакое достижение (равно как и никакое поражение) не является окончательным, что при любом исходе событий тусклый ход жизни обречен равномерно продолжаться, проецируясь в неопределенное будущее (ср. конец "Дамы с собачкой" или типичный, по А.П. Скафтымову, финал чеховской пьесы<sup>11</sup>). Ранний Чехов нередко заканчивал новеллу развязкой классического типа – с неожиданным поворотом событий, с поразительной сменой ролей (ср. "Хамелеона" или "Хористку"). В позднем творчестве развязка такого типа тоже встречается, но полностью принять ее всерьез зрелый Чехов уже не может: чуть намстившись, она дезавуируется, оказывается ложной развязкой. Кроме "Человека в футляре", можно назвать "Анну на шее", где чудесное превращение Анны из Золушки в принцессу, а мужа – из тирана в ее лакея не останавливает процесса деградации жизни, явного в судьбе отца и братьев<sup>12</sup>.

Как понимает не только Чехов, но и его рассказчик (Буркин), причина выхолащивания и оскучивания жизни не в одном Беликове. Беликов – лишь пароксизм более общего явления; семена стагнации заложены в человеке

от природы (вспомним типы Ионыча или Белокурова в "Доме с мезонином") и получают особо благоприятную почву в атмосфере российского fin de siècle. Метафора футляра до сего момента была тотальной в отношении лишь одного Беликова, охватывала все стороны одной этой фигуры. С уходом со сцены Беликова проблема футлярности остается в силе и предельно расширяется (начало этого процесса – в сцене похорон, см. выше); троп переносится на новый уровень, распространяясь с одного человека на все формы обывательской повседневности, если угодно – на всю нашу жизнь: "А разве то, что мы живем в городе в духоте и тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр? А то, что мы проводим жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор – разве это не футляр?"<sup>13</sup> И правда, у каждого из собеседников тут же находится что вспомнить в связи с обсуждаемым явлением, в том числе случаи из собственного прошлого, из жизни соседей за стеной, родственников, прислуги. Композиция рассказа, как и в ряде других отношений, проявляет здесь свою незамкнутость, открытость, отрицает традиционные границы и концовки.

Суммарное свертывание мира к одной всеохватывающей метафоре может быть понято в последней инстанции как крайний жест тошноты и безнадежности, как выражение тотальной скуки и усталости, неспособности позитивно оценить что бы то ни было из предлагаемого действительностью репертуара. Это предвестие того максимализма, который постепенно (в "Трех сестрах", в "Вишневом саде") разовьется в полное отрицание "безнадежно устарелой"<sup>14</sup> жизни, в идею, что *все* наличные формы ее себя изжили, и неизбежно радикальное, утопическое преобразование человека и мира. Отталкивание от всего существующего, от полумер и "накладыванья заплаток" (patchwork) малых и частичных улучшений мира, жажда тотального его обновления – черта, приближающая позднего Чехова к менталитету Хлебникова и раннего Маяковского. Поэта, по словам Р. Якобсона, не удовлетворяла послереволюционная действительность, в которой в полной мере сохранялся ненавистный ему многоликий "быт": "Первый этап революции – социальное преобразование мира – завершен, но человечество томится скукой... Следует перейти к следующему акту, к новым мировым сотрясениям – к "революции духа", руководимой Пятым Интернационалом во имя нового образа жизни, нового искусства. новой науки..."<sup>15</sup>

Как всегда у Чехова, ни одно достижение не является абсолютным и окончательным, и ни один из персонажей не увенчан лаврами героя. От скуки и автоматизма жизни не свободен и тот пришелец, которому передана мифологическая роль победителя дракона. Верно, что движимый личной антипатией к Беликову, Коваленко хорошо выполняет работу молота, одним ударом разрушающего хрупкий мирок одиозного "антропоса". Но как Беликов –

дракон разве что в переносном смысле. так и Коваленко человек не рыцарского, а обыкновенного, среднего калибра. Его собственный мир, как выясняется, в какой-то мере заражен тем же микробом и душен для другого существа: "Жить <Вареньке> у брата было не очень-то весело, только что и знали, что по целым дням спорили и ругались... Такая жизнь, вероятно, наскучила..." Это верно не только в отношении рядового учителя географии, но и более ярких и передовых русских людей. Вспомним Лопухина — человека незаурядного и полного энергии, который, однако, и в высший момент своего триумфа остро сознает бессмысленность жизни и собственное несовершенство: "О скорее бы все это прошло, скорее бы как-нибудь изменилась наша нескладная, несчастливая жизнь" [д. 3]; таковы же АLEXIN в следующих двух рассказах трилогии или герой повести "Три года".

Недостаточность расправы с тираном, необходимость для каждого "выдавить" Беликова и из себя самого — проникновенная идея рассказа, которая роднит хилиастические утопии Чехова с философией русского авангарда. Исторический опыт XX века научил нас, что в поддержании тирании участвует большинство подданных, что тоталитаризм зиждется на общем удобстве и готовности примириться с системой — пусть и насильственно навязанной, но не имеющей альтернатив и оттого принимаемой большинством без протеста, а многими (чего и Чехов не предвидел) даже с искренним удовлетворением, как гарантия полезно заполненной жизни.

Прозрения Чехова (выраженные в нашем рассказе лишь в общей форме) были развиты и конкретизированы в замечательной пьесе Е. Шварца "Дракон". Специфика ее, как и у Чехова, — в неокончателности традиционного разрешения кризиса: дракона героически убивает рыцарь Ланцелот уже во втором акте, но пьеса продолжается. Остаются люди, сформированные драконом ("Я их лично покалечил: безрукие души, глухонемые души, цепные души, окаянные души..." — д. 2), которые не могут сразу избавиться от тирании; последняя продолжается, еще более лицемерная и демагогическая, совсем уже беспринципная и пронизанная ложью. Так проходит еще один акт, после чего рыцарь должен явиться вторично. Такое развитие событий в пьесе оказалось пророческим — по крайней мере в нашей стране. За уходом Сталина, как известно, не последовало немедленного духовного раскрепощения общества; тоталитарный образ мышления и вытекающая из него несвобода держались еще более трех десятилетий, в течение которых сменились еще несколько "драконов", каждый новый тошнотворнее предыдущего, чья власть опиралась на те же, что прежде, а порой и еще менее благородные свойства психологии подданных.

К такому "второму пришествию" освободительного начала, на этот раз в более тотальной и обобщенной форме, призывает и рассказчик первой новеллы чеховской трилогии.

## "Крыжовник"

Как и в первом рассказе трилогин, тема свободы, пространства, простора, передвижения, коммуникации и открытости – или же отсутствия, вырожденности всего этого – задана совершенно недвусмысленно. Весьма выразительный ориентир этой темы выставлен уже в открывающем рассказ пейзаже:

Еще с раннего утра все небо обложили дождевые тучи... Ветеринарный врач Иван Иванович и учитель гимназии Буркин уже утомились идти, и поле представлялось им бесконечным. Далеко впереди еле были видны ветряные мельницы села Мироносицкого, справа тянулся и потом исчезал далеко за селом ряд холмов, и оба они знали, что это берег реки, там луга, зеленые ивы, усадьбы, и если стать на один из холмов, то отсюда видно такое же громадное поле, телеграф и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу, а в ясную погоду отсюда бывает виден даже город. Теперь, в тихую погоду, когда вся природа казалась кроткой и задумчивой, Иван Иванович и Буркин были проникнуты любовью к этому полю и оба думали о том, как велика, как прекрасна эта страна.

Своей тактикой развертывания пространства Чехов влечет и нас к тому, чтобы "проникнуться любовью к этому полю" и ко всему, что за ним. Панорама, в которой пространство необъятно, но даже самые дальние предметы четко различимы и дифференцированы, напоминает о некоторых поэтических книжных иллюстрациях XX в. (ср., например, цветные пейзажные гравюры В.А. Фаворского из цикла "Семь чудес"). В самом деле, перед путниками последовательно открываются две перспективы – сначала непосредственно наблюдаемая, а затем ее продолжение, о котором они "знают", но видеть которое можно лишь с ближнего холма. В первой из них взор с усилием дотягивается до ветряных мельниц дальнего села. Вторая, опозитивированная уже тем, что возникает лишь в воображении, прорезана к тому же тремя традиционно-поэтическими, заряженными ностальгическим томлением линиями – рекой, столбами телеграфа, железной дорогой. Чувство дали усилено благодаря сравнению поезда с медленно ползущей гусеницей. Замечание о городе, различимом с холма "в ясную погоду" поддерживает напряженную устремленность глаза вдаль (ср. характерные для туристских путеводителей заверения о различимости таких-то фантастически дальних мест с такой-то возвышенности или башни).

Этому описанию противостоит другой пейзаж, расположенный примерно посередине рассказа, представляющий противоположный тематический полюс:

Брат Николай ... купил сто двенадцать десятин с барским домом, с людской, с парком, но ни фруктового сада, ни крыжовника, ни прудов с

уточками; была река, но вода в ней цветом, как кофе, потому что по одну сторону имени кирпичный завод, по другую – костопальный...

Приехал я в "Гималайское тож" после полудня. Было жарко. Везде канавы, изгороди, понасажены рядом елки – и не знаешь, как проехать во двор, куда поставить лошадь.

Вместо захватывающего дух простора – местность, разделенная на крошечные участки канавами, заборами, рядами елок (как бы своего рода колючей проволокой); вместо реки с лугами и зелеными нивами – кофейного цвета река, зажата между двумя скучными заводами<sup>16</sup>, полная противоположность той реке в имении Алехина, в которой самозабвенно блаженствует сам нарратор "Крыжовника" (см. далее). Здесь путнику негде "утомиться", как в начале рассказа. Нет здесь места ни для бега поезда или телеграммы, ни для полета воображения. С трудом пробившись к дому, ветеринар Иван Иванович застаёт брата в постели, с коленями, прикрытыми одеялом. При виде собаки, кухарки и самого хозяина нарратору приходит на ум метафора свиньи – животного, известного малоподвижным образом жизни в огороженном пространстве. Лишь воображение брата Николая, давно питавшееся воспоминаниями об "утраченном рае" своего детства, могло бы различить черты последнего в этих убогих и безрадостных трущобах.

Игра пространствами – большими и малыми, открытыми и закрытыми, буквальными и фигуральными, их обсуждение, сопоставление, попеременно позитивная и негативная оценка совершаются на протяжении всего рассказа, выливаясь в своего рода теорию и диалектику спациальности. Как и в "Человеке в футляре", физическое пространство выступает не только в буквальном смысле, но и как метафора других пространств – духовного, социального, умственного. Отметим, что именно в "Крыжовнике" изречается одна из ключевых фраз этой богатой программными сентенциями трилогии: "Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа".

Восприятие человеком пространства, вообще говоря, субъективно. Разгороженное на клетки имение Чимши-Гималайского наводит кладбищенскую тоску. Но и безграничная даль не всегда так чарует и манит, как в открывающем "Крыжовник" пейзаже. Героине рассказа "В родном углу", например, она внушает, вместе с восторгом, смутный страх: "Этот простор, это красивое спокойствие степи говорили ей, что счастье близко ... И в то же время нескончаемая равнина, однообразная, без одной живой души, пугала ее, и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто". Вот и в "Крыжовнике" чувство двойственное: при всем своем умилении бескрайним русским полем, путники утомлены его необъятными расстояниями, продрогли, намокли, жаждут пристанища, тепла и услуг. После охотничьих трудов и

пристанища, тепла и услуг. После охотничьих трудов и передрыг, да и вообще после всей той рутины, в которую пожизненно затянут средний чеховский герой, им представляется едва ли не райской кушей гостеприимный дом знакомого помещика Алехина.

Алехин предстает как деловой, энергичный человек: он по уши погружен в хозяйство, не имеет минуты отдыха, командует десятками работников; имение его являет картину кипучей деятельности. Кажется, что он представляет какую-то настоящую жизнь, пусть не во всем идеальную, но во всяком случае осмысленную и полезную. Соблазнительно видеть в его деятельности антитезу анекдотическому существованию человека в футляре и чиновника с крыжовником. Не таким ли людям, как Алехин, дано преодолеть российскую лень и индифферентность, вернуть жизни утраченный смысл, разбудить творческие силы той великой, просторной страны, видами которой только что любовались ветеринарный врач и учитель гимназии?

Их первое впечатление от трудового мира Алехина оказывается, однако, странно безрадостным. Вид имения не рассеивает хмурого настроения промокших путников, не сулит им желанного облегчения, а, наоборот, усугубляет ощущение дискомфорта:

Мельница работала, заглушая шум дождя: плотина дрожала... Было сыро, грязно, неуютно, и вид у плеса был холодный, злой. Иван Иванович и Буркин испытывали уже чувство мокроты, нечистоты, неудобства во всем теле, ноги отяжелели от грязи и когда, пройдя плотину, они поднимались к господским амбарам, то молчали, точно сердились друг на друга.

Сам хозяин вполне вписывается в эту картину хотя и деятельного, но неприглядного, прозаичного и какого-то неприкаянного существования и вполне созвучен своим изыбшим гостям:

На пороге стоял сам Алехин, мужчина лет сорока, высокий, полный, с длинными волосами, похожий больше на профессора или художника, чем на помещика. На нем была белая, давно не мытая рубаха с веревочным пояском, вместо брюк кальсоны, и на сапогах тоже налипла грязь и солома. Нос и глаза были черны от пыли. Он узнал Ивана Ивановича и Буркина и, по-видимому, очень обрадовался.

Визит усталых охотников радует Алехина, так как дает ему неожиданный повод передохнуть от мира необходимости, вырваться из беличьего колеса<sup>17</sup> внешне бурной, целенаправленной и нужной, но по большому счету уже потерявшей высший смысл работы: "Вы не можете себе представить, как я рад вас видеть, господа... Надо... пойти помыться: а то я, кажется, с весны не мылся". Работа занимает, но не удовлетворяет Алехина, он заведомо не весь в ней. Своим сходством с типом "профессора или

художника" он напоминает другого двусмысленного чеховского деятеля, отчасти созвучного с ним по фамилии, – Лопихина из "Вишневого сада", который в свои моменты истины тоже осознает тщету и сомнительность своей по видимости успешной коммерческой деятельности. Как неожиданно, под самый занавес, выпаливает его всегдашний антагонист и обличитель, студент-разночинец, в Лопихине пропадают совсем иные задатки: "У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа..."

Видимо, не без влияния таких современников, как Щукин или Савва Морозов, Чехов ввел в литературу новый тип: промышленника, финансиста, делового человека с гамлетовскими или онегинскими ощущениями. Перед нами не столько капиталистическая акула (как пытается вначале стереотипизировать Лопихина тот же оппонент), сколько "гадкий утенок" от капитализма, в котором изнывает и просится наружу душа артиста<sup>18</sup>, художник, ученый, наконец, просто свободный и безгранично любознательный дилетант... Если такой промышленник умен, талантлив, не скован догмами, то посреди своей кипучей деятельности он не находит себе места и тоскует по более одухотворенной и творческой жизни. Бывают минуты, когда он рад был бы сбросить с себя ярмо повседневности и предаться досугу: чтению, размышлению, беспечной созерцательности. Если угодно, перед нами что-то вроде новейшей инкарнации того недовольного собой героя начала XIX в., на которого "среди веселья" часто находили тоска и отчаяние: "Но часто, посреди веселых зал, / Лицо Гарольда муку выражало" (Байрон, пер. В. Левика). Ср. также повесть "Три года", где коммерческий успех растет одновременно с ощущением бессмыслицы жизни. Наиболее безрадостными, скучающими людьми оказываются у Чехова преуспевающие, процветающие русские люди. Из того, как радостно встречает Алехин знакомых охотников и сколь немедленно находит с ними общий язык, мы чувствуем, что всех троих связывает одна тайная мечта – забыться, выскокить хотя бы на краткий миг из беличьего (или отпрячься от мельничного) колеса своих соответственных обязанностей.

Мечта эта типична для большинства чеховских людей независимо от их состояния и рода занятий. Это хорошо видно в сцене купанья. Пока на кухне готовят ужин, Алехин предлагает охотникам пройти в купальню. Погружаясь в прохладную стихию, Алехин и его гость Иван Иванович испытывают небывалую свежесть и отраду, и понятно, почему, – оба открывают для себя блаженство досуга и первичных удовольствий жизни. Радость освобождения от футляров, очищения тела и души, прорыва в мир широты и свежести выражается у Алехина символически, у Ивана же Ивановича более прямо и буквально. Когда Алехин вошел в воду и намылился, вода около него стала коричневой, а затем темно-синей, как чернила. "– Да, признаюсь... – проговорил И. И., значительно глядя на голову <Алехина>". На него само-

го вода оказывает не менее удивительное действие. Войдя в реку, он долго и с упоением плавает, ложится на плесе, подставив лицо под дождь (воспринимаемый уже не как мокрота и холод, а как освежающая благодать), разговаривает с мужиками, потом снова долго плавает и ныряет, смущая своими восклицаниями, почти стонами ("Ах, Боже мой", "Ах, Господи помилуй") оставшегося на берегу компаньона. Так пронзительно и упоенно наслаждается он водой, что становится наглядным, как, даже несмотря на отпуск и охоту, заматерели чеховские путники в своей дегуманизирующей повседневности...<sup>19</sup> Внезапное обновление увядших жизненных сил, пробуждение чувств и мыслей при контакте с природой, в особенности водой, знакомо и другим чеховским героям – вспомним эпифании на берегу реки и моря, получаемые Яковом в "Скрипке Ротшильда" (где, кстати, тоже фигурирует купальня) и Гуровым в "Даме с собачкой". У Ивана Ивановича утомление жизнью более глубоко выстрадано и осознано, чем у его товарищей; мы убедимся в этом и позже, дочитав рассказ до конца.

В сцене купанья отражена одна из характерных фигур поведения чеховского персонажа. Мы имеем в виду ту жадность, с которой тот припадает к любой неожиданно открывшейся отдушине в своем наглухо законопаченном бытии. Возможность подышать свежим воздухом, пошевелить затекшими конечностями действует на чеховских героев неотразимо. Направ на целительный источник жизни, герой принимается пить из него самозабвенно и неотрывно. Перейдя от обычной апатии к некоему экстазу, он никак не может надышаться, наиграться, насытиться подаренной ему малой радостью или даже намеком на таковую. Другие могут пытаться буквально или фигурально "оттащить" беднягу от отдушины, вернуть к солидности и достоинству. Но тот никого не слышит, забывая порой чувство меры и принятые условности, наслаждаясь каждым миготом этой нежданно-негаданно подаренной свежести и желая лишь, чтобы она лилась в него без конца. Очевидно, что купающийся Иван Иванович впал именно в такой экстаз, и вернуть его в нормальное состояние не так легко. Он фыркает, подставляет лицо под дождь и "все плавает и ныряет", не обращая внимания на то, что все уже собрались уходить, и не слыша Буркина, кричащего ему с берега "Будет вам!". Подобный пароксизм счастья у изголодавшегося, изнуренного экзистенциальным авитаминозом человека проявляется в разных формах, степенях и масштабах – от уже знакомого сравнения коллег, похоронивших Беликова, с детьми, что в отсутствие родителей бегают по саду, упиваясь кратковременной свободой, до виньеточного, но эмблематически четкого примера с бедным дьячком из рассказа "В овраге". Дьячок этот стал местной легендой, так как однажды "на похоронах всю икру съел... Увидел среди закусок зернистую икру и стал есть ее с жадностью; его



толкали, дергали за рукав. но он словно окоченел от наслаждения; ничего не чувствовал и только ел. Съел всю икру, а в банке было фунта четыре".

Тот же рисунок – безудержное заглатывание "эликсира жизни" после длительной засухи и жажды – с соответствующими различиями узнается в других рассказах: в "Анне на шее" – в той пучине светских развлечений, в которую погружается героиня, освободившись от тирании нудного мужа, или на театральной лестнице в "Даме с собачкой" – в неостановимых ласках влюбленных, отбросивших на короткий миг свои оковы ("Два гимназиста курили и смотрели вниз, но Гурову было все равно... <он> стал целовать ее лицо, щеки, руки"), а позже во все нарастающем чувстве Анны Сергеевны ("<Она> привязывалась к нему все сильнее, обожала его..."). Вид героя, припавшего к источнику жизни, смущает окружающих, образует вокруг него пустоту, но он к этому безразличен, ибо традиционные нормативы поведения для него утратили значение: вспомним, как в конце "Дамы с собачкой" менялись местами условная, внешняя и настоящая, тайная жизнь Гурова. Ко всякому *comme il faut* герой в подобные моменты повернут спиной, и попытки призвать его к порядку могут вызывать необъяснимый для окружающих приступ бешенства, как у профессора в "Скучной истории", когда родные осмеливаются отговаривать его от общения с Катей: "Я вскакиваю и, схватив себя за голову, топоча ногами, кричу не своим голосом: – Оставьте меня!..." Сходное развитие событий – в "Палате № 6", где для доктора фокусом осмысленной жизни становится общение с интеллигентным душевнобольным. Упрямый отказ оборвать эту ниточку целительного общения приводит доктора к конфликту с варварской средой и роковому концу.

Психология того, кто "дорвался" до чего-то давно и жизненно нужного, чувствуется и в поведении Чимши-Гималайского, который при виде принесенных ягод прослезился и не мог говорить от волнения (ср. дьячка, "окоченевшего от наслаждения"), а затем

"с жадностью ел и все повторял: – Ах, как вкусно! Ты попробуй!".  
ночью же "не спал и вставал и подходил к тарелке с крыжовником и брал по яголке".

В самом деле, волнение и жадность, возгласы "Ах!" напоминают о поведении самого Ивана Иваныча в сцене купанья.

В комически преувеличенном виде мы встречаем ту же фигуру поведения у героев М.Зощенко, которые, как и чеховские (хотя и в ином, чем у Чехова, и более буквальном смысле) живут на голодном режиме, вследствие чего их бывает столь же трудно оторвать от внезапно открывшихся благ или свобод. Вспомним всем памятную "Аристократку" (попытки рассказчика оттащить свою даму от блюда с пирожными), "Диктофон" (где моряка-черноморца, взявшегося записать два-три ругательства для провер-

ки работы диктофона, потом "еле оторвали от трубы"), или тот рассказ из "Голубой книги", где рабочий паренек до полного изнеможения катается на бесплатной карусели, пока товарищи не снимают его оттуда в полуобморочном состоянии.

Даже когда эта отдушина оказывается недоразумением, как в случае с sereneким офицером Рябовичем (которому, собственно говоря, его ошибка была ясна и с самого начала), герой все равно не может оторваться от мнимого источника жизни и продолжает жить его ложным обещанием. Женская ласка, по нечаянности доставшаяся Рябовичу в темном коридоре, пробуждает в его воображении видения счастья, в которые он и погружается всей душой, отключившись от грубого мира армейской рутины ("Поцелуй").

В "Крыжовнике" инерция "приникания к источнику" продолжает действовать и в следующей за купаньем сцене, развертывающейся в комфортабельной алексинской гостиной. Ужин и чай после купанья в дождь в реке — это уже настоящий триумф уюта, света, тепла, чистоты, культуры, дружеского непринужденного общения, описываемый поэтическим слогом:

И только когда в большой гостиной зажгли лампу, и Буркин и Иван Иваныч, одетые в шелковые халаты и теплые туфли, сидели в креслах, а сам Алексин, умытый, причесанный, в новом сюртуке ходил по гостиной, видимо с наслаждением ощущая тепло, чистоту, сухое платье, легкую обувь, и когда красивая Пелагея, бесшумно ступая по ковру и мягко улыбаясь, подавала на подносе чай с вареньем, только тогда Иван Иваныч приступил к рассказу, и казалось, что его слушали не одни только Буркин и Алексин, но также старые и молодые дамы и военные, спокойно и строго глядевшие из золотых рам.

Во вступительных заметках к трилогии мы старались отличить ее рачные новеллы от мопасановских рассказов у камелька. Еще одно отличие чеховской атмосферы от мопасановской состоит в том, что для чеховских странников эти кресла, халаты, туфли и камин — не своя, домашняя среда, а временное *пристанище*, возникающий на многотрудном пути *оазис*, приветливая *гостиница*, в которой не живут долго, а лишь наслаждаются отдыхом от странствий под чьим-то любезно предоставленным кровом. Как чудесны эти не свои, достающиеся даром блага! Буркину с Иван Иванычем не приходится заботиться о себе, все нужное возникает словно из воздуха, по мановению руки хозяина и при посредстве его неслышной прислуги, красивой Пелагеи. Вспоминаются невидимые слуги, неведомо откуда звучащая музыка, волшебные столы, скатерти-самобранки и другие чудеса, встречающие заблудших путников в каком-нибудь сказочном замке.

Прибежище для странствующих-путешествующих, пусть даже самое скромное, калибра постоянного двора, способно передавать атмосферу теплой закрытости более выразительно и поэтично, нежели благоустроенный

собственный дом. Этому не в последнюю очередь способствует тесное соседство стен гостиницы со стихиями, лесом, дорогой и непогодой, а также сама кратковременность отдыха в ней, неизбежность скорого продолжения пути. Это не всегда можно сказать о домашнем мире – например, постоянном городском жилище с окружающими его зданиями, учреждениями и всеми "инфраструктурами" удобств и услуг. Гостиница – это аванпост цивилизованного отдыха, очаг для дружеской встречи, фантазирования и беседы, выдвинутый в дикую, безлюдную среду. Волнующиеся снаружи стихии стимулируют воображение, заставляя даже самые нехитрые удобства внутри дома излучать дух закрытости, защиты и уюта. В этом отношении, хотя и закрепленная, как оазис, за одним местом, гостиница родственна кораблям, поездам и другим романтическим средствам передвижения по непредвидимым, меняющимся средам. Свойственный им пафос домашности, перевозимой с собою в странствиях, проникновенно охарактеризовал Р. Барт в своих *"Mythologies"*<sup>20</sup>.

Итак, перед нами разворачивается идиллическая картина: алексинская гостиница с фамильными портретами и три отдохнувших приятеля в алексинских халатах за самоваром. Пока они под заботливым присмотром неслышной Пелагеи готовятся слушать рассказ, заметим, что мы часто сталкиваемся у Чехова со следующими двумя мотивами:

(1) *"утраченный рай"*, уже разъясненный в связи с рассказом "Ванька" (см. первую лекцию). В "Человеке в футляре" данный мотив представлен кратко и приблизительно (Коваленко). Зато в следующих двух рассказах он развернут подробнее, и притом в двух знаменательно несхожих формах:

– в рассказе Ивана Ивановича о его брате-чиновнике, одержимом мечтой об усадьбе с крыжовником. Это уродливая и самодеструктивная форма "утраченного (и вновь обретенного) рая";

– в сообщении Алехина о том, что он поставил себе целью восстановить благосостояние отцовского дома, пошатнувшееся под бременем долгов. Чистым случаем "утраченного рая" это положение назвать нельзя, так как имение не отобрано, а лишь опутано долгами. Но Алехин видит близкую возможность его утраты и стремится предотвратить такой исход приведением хозяйства в образцовый вид. Ради этого он упорно трудится, жертвует годами жизни, комфортом и культурными интересами и превращается по сути в собственного чернорабочего. Налицо парадоксальная параллель (хотя и в разных регистрах) между добрым, симпатичным Алехиным и полумным фанатиком крыжовника, рассказ о котором предстоит. Алехин – не карикатура, а умный, образованный человек, и его мечте мы сочувствуем. Но и в его случае представляется сомнительной возможность "два раза войти в одну и ту же реку": на пути к своему идеалу мечтатель оказался мало-помалу засосан всей той же скукой, прозой, слякотью жизни,

которую являет его поместье в начале рассказа. Алехин мало-помалу стал рабом своей цели, забыл об идеале красивой жизни, и к моменту прихода учителя с ветеринаром выглядит не менее усталым и затрепанным жизнью, чем они. Регенерация и освежение собственной личности для него теперь едва ли не более насущная задача, чем реставрация отцовской усадьбы со всем ее прошлым. И сцена их купанья в реке наглядно показывает, что Алехин находится в аналогичном жизненном положении и придавлен к земле теми же тягестями, что и его гости.

(2) "*мираж в пути*". Представленный сценой за алехинским столом и самоваром, этот мотив отличается от предыдущего тем, что изначального воспоминания о персональном рае герой не имеет, но встречает уже в зрелом возрасте картину чьей-то жизни, немедленно очаровывающую его как идеал тепла, комфорта, культуры и т.п. – словом, кажущуюся той же маленькой Аркадией для выхолощенной жизнью души. На какое-то время видение это становится его образом счастья, к которому он и устремляется всем своим существом. При этом различаются как степень вовлеченности героя в погоню за своей грезой, так и дальнейшая ее судьба. Притягательный объект может играть разную роль в композиции – стоять в центре всего рассказа, входить в него отдельным малым эпизодом или возникать лишь в воображении. Но и тогда, когда его Аркадия более или менее реальна, очевидно, что отдых в ней может быть для чеховского героя лишь заведомо краткой остановкой на многотрудном пути.

С подобными эпифаниями у Чехова нередко связывается начало душевного размораживания героев, обретения ими своего морального бытия<sup>21</sup>, задавленного тупым безблагодатным трудом. Многим они дают первый – хотя и не всегда имеющий продолжение – толчок к движению из царства скучной необходимости в сторону свободы, раскованной мысли, культурного общения. Действительность преображается, представляясь пронизанной благожелательным вниманием, столь отличным от обычного чеховского склероза коммуникаций: как характерно, например, это ощущение персонажей "Крыжовника", будто и портреты предков слушают их разговор! Эта идиллия тепла и уюта может быть настоящей или обманчивой; порой она сигнализирует о каких-то в самом деле более разумных началах жизни, а иногда (как в "Ионыче", "Учителе словесности", "По делам службы") служит лишь благообразной оболочкой для пошлости или неблагополучия, – но на нового человека она все равно действует неотразимо, вызывая в нем радужную вереницу мыслей, желаний и иллюзий. Что бы там ни оказалось дальше, одна польза этих блаженных минут неоспорима – это та с жадностью принимаемая *передышка*, которая в чеховском насквозь регламентированном, "наглухо задвинутом" мире необходима людям всех состояний, чтобы отдохнуть от каторжной повседневности, расправить затекшие члены, огля-

даться вокруг, вдохнуть свежий ветер жизни. Это ключевое слово произносится художником, спорящим с Лидой в "Доме с мезонином": "Нужно дать <народу> передышку... дайте им почувствовать себя на свободе"; и оно несомненно приложимо не только к крестьянам, но и ко всем обитателям чеховской "тысячелетней России"<sup>22</sup>. То настроение эйфорической размяченности, какое воцаряется за алексинским столом, часто обманывает или никуда не приводит, но в иных случаях оно может и подтолкнуть процесс "размораживания", расшевелить личность на пути к какому-то новому, в конечном счете перерождающему опыту.

Ближайшие параллели к застольной сцене "Крыжовника" – в "Ионыче" и "Поцелуе", чьим героям доводится провести вечер в доме, который по сравнению с оупляющей рутинной их жизни (больничной и армейской соответственно) представляется парадизом культуры и благополучия: обильное угощение, интеллигентные разговоры, прелестные молодые женщины, вино, музыка, танцы – а за окнами ночь, мороз, пурга, глушь... Результат неизбежен: еще не разобравшись как следует в качествах дома, Старцев и Рябович преисполняются тепла и радости:

Чем больше Рябович глядел и слушал, тем больше нравилась ему эта неискренняя, но прекрасно дисциплинированная семья... Рябович, в котором, под влиянием музыки, заговорил выпитый коньяк, покосился на окно, улыбнулся и стал следить за движениями женщин... Сильная беспричинная радость овладевала им... ("Поцелуй").

В мягких, глубоких креслах было покойно, огни мигали так ласково в сумерках гостиной... Вера Иосифовна читала о том, чего никогда не бывает в жизни, и все-таки слушать было приятно, удобно, и в голову шли все такие хорошие, покойные мысли – не хотелось вставать... После зимы, проведенной в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостиной... и слушать эти шумные, надоедливые, но все же культурные звуки, – было так приятно, так ново... ("Ионыч").

Обратим внимание на "нежелание встать" из мягкого кресла – это уже упоминавшийся мотив "приникания" к найденному благу, но в данном случае не в жадно-нетерпеливой, а в ленивой и замедленной форме, свойственной этому герою.

Те же ощущения пережил Алексин, когда его избрали почетным мировым судьей. Оно и понятно: в обстановке полного отсутствия культуры немногие ее крупинки или поверхностная оболочка становятся предметом поклонения сами по себе, безотносительно к содержанию и качеству. Как Ионычу в туркинской гостиной, наибольшее удовольствие приносит Алексину не сам новый род его занятий, а чистота, комфорт и культурное окружение:

*Когда поживешь здесь безвыездно месяца два-три, особенно зимой, то в конце концов начинаешь тосковать по черному сюртуку. А в окружающем суде бывали и сюртуки, и мундиры, и фраки, все юристы, люди, получившие общее образование; было с кем поговорить. После сна в саянках, после людской кухни сидеть в кресле, в легких ботинках, с цепью на груди – это такая роскошь! ("О любви").*

В "Крыжовнике" Алехин тоже привлечен не темой беседы, а самим чудом культурного общения между друзьями. Шагая взад и вперед по комнате, он чувствует себя равноправным с ними гостем в собственном доме:

Умно ли, справедливо ли было то, что только что говорил Иван Иваныч, он не вникал; гости говорили не о крупе, ни о сене, не о дегте, а о чем-то, что не имело прямого отношения к его жизни, и он был рад и хотел, чтобы они продолжали...

Готовность тех, кто отвык от самого насущного, радостно воспринять любое новшество, со всеми вытекающими парадоксами – мотив, повторяющийся в жизни и литературе. Так, уже упоминавшиеся "пролетарии" рассказов М. Зощенко, в чьей жизни культурные приспособления сведены к нулю, приходят в восторг от материальных объектов как таковых, безразлично к их назначению и состоянию, жадно кидаясь на любую вещь, даже ненужную<sup>23</sup>.

Остроумное переплетение двух разных перспектив, двух взаимных "миражей" – в рассказе "Иван Матвееч" (1886). Солидный ученый-социолог пользуется услугами юного переписчика для работы над статьей. Приехавший из бедной деревни, избегавший в дырявых сапогах по зимней слякоти в поисках заработка, юноша испытывает приступ типично "ионычевской" эйфории:

Он начинает чувствовать, что ему пора уходить, что он лишний, но в кабинете ученого так уютно, светло и тепло, и еще настолько свежо впечатление от сдобных сухарей и сладкого чая, что у него сжимается сердце от одной только мысли о доме. Дома – бедность, голод, холод, ворчун-отец, попреки, а тут так безмятежно, тихо и даже интересуются его тарантулами и птицами.

Со своей стороны, ученый, которому очевидно наскучило диктовать свою пародийную по бессмысленности статью об "основных формах" общественного бытия, все больше заслушивается рассказами Ивана Матвееча о весне в Донском крае, о ловле деревенскими ребятами тарантулов и птиц. Писание статьи отложено, но ученый не хочет отпустить переписчика; они продолжают коротать вечера в теплом кабинете, наслаждаясь свободой и помогая друг другу отлынивать от своих соответственных обязанностей:

Иван Матвевич садится и широко улыбается. Почти каждый вечер сидит он в этом кабинете и всякий раз чувствует в голосе и во взгляде ученого что-то необыкновенно мягкое, притягательное, словно родное. Бывают даже минуты, когда ему кажется, что ученый привязался к нему, привык, и если бранит его за опаздывания, то только потому, что скучает по его болтовне о тарантулах и о том, как ловят на Дону щеглят.

Ситуация включает, таким образом, оба типичных переживания. Для Ивана Матвевича в этих вечерах совмещаются воспоминания о былой жизни в деревне – в качестве "утраченного рая", и удобства кабинета ученого – в качестве "миража в пути". Негативным фоном для того и другого служит холодная и безрадостная жизнь дома, с тягостным присутствием характерной тиранической фигуры в лице ворчуна-отца. Со своей стороны, для ученого роль "миража", к которому он влечется душой от своей зашедшей в тупик статьи, все более начинают играть рассказы юноши-переписчика о южных краях.

Восприятие героем прекрасного видения не всегда безудержно-эйфорично: часто оно смешано с элементами трезвого понимания и даже критики. Этот реализм может проявляться и у персонажей посредственного интеллекта, вроде доктора Старцева или учителя словесности Никитина. Это не мешает конечному балансу складываться в пользу "миража". В уже цитированном "Поцелуе" бесцветному офицеру Рябовичу почти сразу удается разгадать секрет семейства фон Раббек:

*<Фон Раббек и члены его семьи> очень хитро, точно у них ранее была репетиция, разместились среди офицеров и тотчас же подняли горячий спор, в который не могли не вмешаться гости <о том, кому легче живется, кавалерии или пехоте>... Рябович глядел на сиреневую барышню, которая очень горячо спорила о том, что было для нее чуждо и вовсе не интересно, и следил, как на ее лице появлялись и исчезали неискренние улыбки. Фон Раббек и его семья искусно втягивали офицеров в спор, а сами между тем зорко следили за их стаканами и ртами, все ли они пьют, у всех ли сладко... И чем больше Рябович глядел и слушал, тем больше нравилась ему эта неискренняя, но прекрасно дисциплинированная семья.*

В отличие от наивных Старцева и Никитина (к тому же влюбленных в соответственных хозяйских дочек), которые принимают без разбора предлагаемое им культурное меню, Рябович, лучше знающий людей, сразу видит, что перед ним не спонтанная беседа, а хорошо отработанный светский ритуал. Но этим-то он и любитесь, понимая, что внешние формы, пусть вполне искусственные и условные, важны как противовес неразвитости и дикости, в которых живут масса обывателей и народа, и как возможный отправной момент для углубления культуры. Это понимание, между прочим, есть и у Туркиных в "Ионыче", отлично отдающих себе отчет, что их лите-

ратурно-музыкальные вечера – не более чем суррогат и муляж, но суррогат необходимый, выполняющий важную культурную функцию, отвлекая обывателя от серости его быта и создавая благоприятную репутацию городу<sup>24</sup>.

Еще более критически реагирует на "мираж" герой рассказа "По делам службы" (1899). Здесь развивается та же идея, что в более раннем "Крыжовнике", но с более определенным утверждением идей, проповедуемых нарратором последнего. Прелести уюта развенчиваются быстро и недвусмысленно. Молодому следователю Лыжину, лишь недавно начавшему карьеру в глухой провинции, предстоит участие вместе с уездным врачом во вскрытии трупа, а перед этим – долгая ночь в холод, метель в кишасей тараканами земской избе. Как и многие чеховские герои, как Андрей в "Трех сестрах", Лыжин в этой мертвенной обстановке рад бы был насладиться любым из благ городской цивилизации:

...Они оба думали о том..., как оба они далеки от своих сверстников, которые теперь в городе ходят по освещенным улицам, не замечая непогоды, или собираются теперь в театр, или сидят в кабинетах за книгой. О, как дорого они дали бы теперь, чтобы только пройтись по Невскому или по Петровке в Москве, послушать порядочного пения, посидеть час-другой в ресторане...

В этот-то момент перед ним и возникает "мираж" уже известного нам типа. Появляется возможность провести вечер и переночевать у местного помещика, отставного генерала фон Тауница, в чьем доме все предрасполагает к погружению в стихию уюта, тепла, благоустроенного дома, культурного общества, ужина, чаепития – иными словами, задаются те же условия и предлагаются те же блага, что в "Ионыче", "Поцелуе" или "Крыжовнике". Но действие этих благ на героя оказывается диаметрально иным. Проведя перед тем несколько часов в темной, холодной избе с местным "сотским" – стариком Лошадиным, наслушавшись его рассказов о невыносимой жизни низших сословий, Лыжин при виде сияющего дома Тауница не проникается обычной эйфорией. Мираж не состоялся, идиллия рассыпалась; жизнь гостеприимных хозяев не вызывает зависти, а напротив, представляется бестолковой и лишённой смысла. Некрепкий сон Лыжина в тауницевской постели пронизан образами несчастных, бредущих по снежной пустыне, растревожен идеей гибельности "футляров", отъединяющих индивида от общей жизни человечества; иначе говоря, он чувствует себя так, как того требует Иван Иванович в "Крыжовнике":

И скучные мысли мешали ему веселиться, и он все думал о том, что это кругом не жизнь, а клочки жизни, отрывки, что все здесь случайно, никакого вывода сделать нельзя... *Он спал в теплой комнате, в мягкой постели, укрытый одеялом, под которым была тонкая свежая простыня, но почему-то не испытывал удобства; быть может, это оттого, что*



в соседней комнате долго разговаривали доктор и фон-Тауниц, и вверху над потолком и в печке метель шумела так же, как в земской избе... "Неужели и я когда-нибудь могу дойти до такого состояния <как Тауниц>, думал Лыжин, засыпая... Следователь спал не покойно. Было жарко, неудобно, и ему казалось во сне, что он не в доме Тауница, и не в мягкой чистой постели, а все еще в земской избе, на сене... ему казалось, что <труп> близко, в пятнадцати шагах... Потом ему представилось, будто <самоубийца> Лесницкий и сотский Лошадин шли в поле по снегу, бок о бок, поддерживая друг друга; метель кружила над ними, ветер дул в спины, а они шли и подпевали: – Мы идем, мы идем, мы идем... Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей... У-у-у!..

...Он лег и стал засыпать; и вдруг опять они идут вместе и поют: – Мы идем, мы идем, мы идем... Точно кто стучит молотком по вискам.

...Мириться с тем, что эти люди, *покорные своему жребию, взвалили на себя все самое тяжелое и темное в жизни* – как это ужасно! *Мириться с этим, а для себя желать светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей* и постоянно мечтать о такой жизни – это значит мечтать о новых самоубийствах... и т. д.

Ср. почти ту же фразеологию в "Крыжовнике":

...Очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно. Это общий гипноз. Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком... и т. д.

Эйфорическое восприятие героями непривычной обстановки в "Ионыче", "Поцелуе" и др. – контрастная функция от их неуютных, скучных буден. Блаженству Ионыча в туркиных креслах предшествовала зима в Дялиже; алехинские гости остро ощущают уют столовой после долгого пути в ненастье; Рябович ценит культуру семьи фон Раббека по контрасту с серой вульгарностью казармы; Алехин наслаждается обстановкой судебного зала после многих месяцев, проведенных "на стройке"; Иван Матвейч влюбляется в тепло кабинета ученого после дня беготни под дождем по урокам, и т. д. Во всех случаях энтузиазм героя обусловлен теми или иными неудобствами, невзгодами *своей* жизни.

В "По делам службы", однако, этот круг индивидуальных неудобств размыкается, и в сознание героя вторгаются картины ужасающей жизни *других* – миллионов людей, лишенных всего элементарно нужного человеку и несущих на себе непомерный груз жизни в масштабе всей планеты. Эти впечатления дают герою иную подготовку к "миражам", нежели персональные неудобства, и дают иной результат. Тревога, беспокойство, боль за человечество, ответственность, угрызения совести отодвигают в сторону традиционный комплекс очага, дружеской беседы, теплой постели. Оказывается, что "Лыжин у Тауницей после Лошадина" (при том что Тауниц сам

уже явно затронут смятением и тревогой) – это более резкий, более "открывающий глаза" переход, чем "Старцев у Туркиных после Дялижа", "Иван Матвеевич в кабинете ученого после улицы", "Рябович у Раббеков после казармы" и другие аналогичные смены обстановки. Она вызывает в герое острое беспокойство и заставляет думать о радикальном изменении жизни.

Отметим по-чеховски умное *композиционное* решение рассказа "По делам службы", в рамках которого видение культуры и благополучия действует на героя столь нетрадиционным образом. Доктор и следователь не сразу и не вместе отправляются к Тауницу: первым уезжает доктор, оставляя коллегу ночевать в грязной, холодной избе вблизи трупa. Он возвращается (по настоянию хозяев дома) и забирает следователя лишь четыре часа спустя. В этом промежутке Лыжин успевает побеседовать с Лошадиным; выслушав его рассказ, он уже не в силах поддаться миру тауницевского тепла и комфорта, и стыдится своих недавних мечтаний об аналогичном времяпровождении в столицах. Почему доктор столь arrogantно поступил со своим спутником, не взяв его с собою в первый раз, – не объяснено. Единственной мотивировкой, по-видимому, является возможность дать Лыжину выслушать рассказ Лошадина. Этот доктор – персонаж из разряда прагматичных и безжалостных судей человеческой слабости, как зоолог фон Корен в повести "Дуэль" или благочинный о. Федор Орлов в рассказе "Письмо").

Вернемся, однако, к рассказчику в "Крыжовнике". История его брата – типичный пример мифа об "утраченном рае":

Наш отец... оставил нам потомственное дворянство и именьешко. После его смерти именьешко у нас оттягали за долги. но, как бы ни было, детство мы провели в деревне на воле. А вы знаете, что тот, кто хоть раз в жизни поймал ерша, или видел осенью перелетных дроздов... тот уже не городской житель, и его до самой смерти будет потягивать на волю. Мой брат тосковал в казенной палате. Годы проходили, а он все сидел на одном месте, писал все те же бумаги и думал все об одном и том же, как бы в деревню. И эта тоска у него мало-помалу вылилась в определенное желание, в мечту купить себе маленькую усадьбу где-нибудь на берегу реки или озера.

Обычно реальность цепко держит героя в своих тисках, и мечте далеко до исполнения (см. "Ванька", "На святках", "Три сестры", "Вишневый сад" и др.). В "Крыжовнике" мы имеем более редкий случай – когда у героя находится достаточно упорства и деловитости, чтобы взяться за ее осуществление. Происходит это, однако, уже на далеко зашедшей стадии очерствения. Поэтическая мечта перерождается в закоренелость, в мономанию, на что, видимо, и призвано указывать неизменное присутствие таинственного крыжовника во всех чимшинских планах усадьбы. Плодом усилий обычно бывает разочарование: либо вновь обретенная Аркадия

оказывается карикатурой на настоящую ("Крыжовник"); либо достается слишком высокой ценой, сопряжена с жертвами и унижениями; либо вообще по какой-либо другой причине не приносит удовлетворения. Чимша уморил голодом жену; Лопахин купил имение, где прошло и *его* детство, но триумф его смешан со слезами, сознанием впустую проживаемой жизни. Из "О любви" мы узнаем, что стимулом деятельности Алехина было желание восстановить отцовское имение, – тоже случай "утраченного рая", – а между тем уже из вступительной части "Крыжовника" мы поняли безрадостность взваленных им на себя, не имеющих видимого конца трудов и догадывались об их в конечном счете дегуманизирующем действии. Та же судьба постигает, в случае их исполнения, и другие "комплексы мечты", которыми движимы многие чеховские персонажи, как Модест Алексеич ("Анна на шее") или герой рассказа "Лев и солнце", обретающие желанную награду смехотворным или недостойными путем.

Если считать речи Ивана Ивановича лишь рамкой, а историю его брата – внутренней новеллой, то видно, что в сюжетном плане последняя несложна – собственно, не новелла, а простая иллюстрация, притча, с которой нарратор всегда готов перескочить на другую (вроде "У нас в городе умирал купец..." и т.д., на что трезвый Буркин справедливо замечает: "Это вы уж из другой оперы"). Эпизод о брате Николае незаметно и естественно переходит (начиная со слов: "Я соображал: как в сущности много довольных, счастливых людей!") в общее размышление, в проповедь наболевшей идеи. Единственный заметный нарративный прием во внутренней новелле, – это остановка между концом рассказа о каторжных трудах, завершившихся покупкой имения ("... и зажил помещиком"), и статическим показом *итога* этих трудов глазами другого человека (новый абзац: "В прошлом году я поехал к нему проведать"). Эта пауза между описанием процесса и показом результата способствует более эффектной подаче результата (отдаленное подобие известной фигуры "Затемнение")<sup>25</sup>. Ввиду своей важной сюжетной роли эпизод свидания братьев вообще весьма четко выделен, укладываясь в один день и имея точно обозначенные границы – от момента приезда Ивана ("Приехал я в "Гималайское тож" после полудня") до наступления ночи ("Мне постлали постель в комнате рядом с спальней брата"), приносящей откровение и переворот в мировоззрении Ивана.

Эмоциональные выплески в ходе рассказывания – знак особой срочности и личной выстраданности того, что хочет передать товарищам ветеринарный врач. Он более истово предан своей идее, более измучен и одержим ею, чем его слушатели. Особую напряженность Ивана Ивановича можно было видеть из сцены купанья, где он тоже ведет себя менее выдержанно, где он непосредственней, чем остальные, отдается освободительному дей-

ствию воды и речного простора; или из вырывающихся у него то и дело восклицаний вроде: "Ах, господи помилуй", "Ах, боже мой...". Идея, выношенная Иваном Ивановичем, состоит в дальнейшем продвижении метафоры "футлярности". Если в "Человеке" понятие это уже начало распространяться с буквальных, физических футляров (галوشки, чехлы и т.п.), заключающих в себе уникального, анекдотического индивида, на его же личные и профессиональные черты (древние языки – "те же калоши и зонтик" и т. п.), то в дальнейших рассказах трилогии речь идет о футлярности как повальной болезни, поражающей людей всякого сорта – хороших и противных, посредственных и талантливых, образованных и неграмотных, ленивых и деятельных, уникальных и ординарных – в различных аспектах их деятельности и личной жизни.

Итак, не вполне точным было утверждение во вступительной заметке, что героем среднего рассказа является *брат* нарратора Николай. Это было упрощение с целью очертить тенденцию меняющегося соотношения "рамочного/вставного" по ходу трилогии. В действительности новелла построена так, что полноправным героем ее является сам ветеринар, брат же его со своей историей служит лишь поддерживающей фигурой, имеющей силу примера или аргумента. Другими словами, автобиографичность вставного рассказа начинается не в "О любви", а уже в "Крыжовнике". В то время как брат уже вполне закончен и безнадежен, рассказчик, пусть поздно, пришел к какому-то личному откровению и перелому и страстно ищет, кому бы оставить свой завет.

Представшая перед ветеринарным врачом картинка жизни в "Гималайском тож" – жизни якобы счастливой, а на самом деле недостойной и возмутительной – изменила его самого: послужила прививкой против иллюзий благополучия, вложила заряд недоверия к видимостям счастья, т.е. сыграла ту же роль, что и для Лыжина – встреча с Лошадиным ("По делам службы"). И подобно тому как Гуров угадал недавнего себя в чиновнике из клуба (разговор о любви и осетрине, "Дама с собачкой") или как гробовщик Яков Иванов почувал прежнего себя в фельдшере, грубо и бездушно отказывающем в лечении простой старухе ("Скрипка Ротшильда"), рассказчик в гротескном образе своего брата узнал, как в зеркале, самого себя. Ночной разговор Гурова с чиновником об осетрине и ночлег Ивана Ивановича рядом с братом и его крыжовником – это типологически идентичные моменты, знаменующие эпифаническое откровение, "шок узнавания" при виде своего прежнего "я" и начало возмущения и лихорадочного переосмысления героем собственной жизни. Подчеркнем, что для обоих эта минута правды наступает ночью, под воздействием закончившегося "обычного и ужасного" (выражаясь толстовскими словами) дня их жизни. Зеркальная встреча с собственным двойником – известный момент многих

повествований о моральном перерождении<sup>26</sup>, которое, очевидно, и следует считать структурной доминантой этой новеллы:

*Дело не в нем, а во мне самом. Я хочу вам рассказать, какая перемена произошла во мне в эти немногие часы, когда я был в его усадьбе... В ту ночь мне стало понятно, как я тоже был доволен и счастлив... Я тоже, за обедом и на охоте, поучал, как жить, как верить, как управлять народом. Я тоже говорил, что ученье свет, что образование необходимо, но для простых людей пока довольно одной грамоты. Свобода есть благо, говорил я, без нее нельзя, как без воздуха, но надо подождать... и т. д.*

Тут же намечается маленькое и достаточно мирное расхождение между рассказчиком "Крыжовника", мучимым своей наболевшей проблемой, и двумя его товарищами, настроенными на беседу в гостиной под портретами предков, а затем сон в чистых, теплых постелях. За этим чайным столом Иван Иванович выступает со своим знаменитым, часто цитируемым монологом против обывательских гнездышек личного счастья, разоблачает их как еще одно воплощение футлярности, призывает друзей (и в особенности еще молодого Алехина) принять ответственность за трудовое и страдающее человечество – во имя коренного изменения жизни в утопическом будущем и ради их собственного спасения от душевной летаргии, от судьбы Беликовых, Чимш-Гималайских, Ионычей, в более близкой перспективе<sup>27</sup>.

Иван Иванович боится, что его спутники проявят малодушие и уклонятся от этой миссии. Забыв про рекреативную цель беседы, он вскакивает из-за стола и заклинает их повернуться лицом к людям, разделить общее бремя, будить коллективную совесть, "делать добро":

Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда... Павел Константиныч! Не усюпайтесь, не давайте усыплять себя! Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро! Счастья нет и не должно его быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!

Он чувствует, что перевоспитывать "счастливых людей" будет нелегко, отчаивается, что он стар и не имеет преемника. И даже столь приветливый алехинский оазис, хоть и заведомо временный, начинает вызывать в нем беспокойство, наводя на мысль, что (в согласии с формулой) дорвавшихся до благ жизни и прильнувших к ним спутников придется оттаскивать и толкать в дорогу силой... Их не очень-то радует сдвиг мопассановской рамки, превращающий их из слушателей в деятелей. Поэтому проповедь Ивана Ивановича большого успеха не имеет. Как Ионычу "не хотелось

вставать" из туркинского мягкого кресла, так и слушатели Ивана Ивановича предпочли бы, хотя бы на один нынешний вечер, поддаться соблазну и отдать свои усталые тела в объятия алексинского гостиничного комфорта:

Рассказ Ивана Ивановича не удовлетворил ни Буркина, ни Алексина. Когда из золотых рам глядели генералы и дамы, которые в сумерках казались живыми, слушать рассказ про беднягу-чиновника, который ел крыжовник, было скучно. Хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин. И то, что они сидели в гостиной, где все – и люстра в чехле, и кресла, и ковры под ногами – говорило, что здесь когда-то ходили, сидели, пили чай вот эти самые люди, которые глядели теперь из рам, и то, что здесь теперь бесшумно ходила красивая Пелагея, – это было лучше всяких рассказов.

Но ощущение искренности и взаимной симпатии, а также дружественная и культурная атмосфера алексинского дома, все же сплачивают всех троих. Гость и хозяева желают друг другу доброй ночи, чтобы наутро сойтись для прослушивания очередной истории – "О любви". Ложась в свою постель – широкую, прохладную, с приятным запахом свежего белья, которую постлала красивая Пелагея, – Иван Иванович издает те же возгласы наслаждения невозможными, неположенными человеку благами, с какими он в начале рассказа погружался в реку:

– Господи, прости нас грешных! – проговорил он и укрылся с головой.

Иван Иванович засыпает, но от его трубочки, оставленной на столе, сильно пахнет табачным перегаром. Его сосед по комнате Буркин не понимает, откуда идет этот тяжелый запах, и не может заснуть. Что здесь – одна из "случайных" чеховских деталей, в объяснении которых соревнуются и расшифровкой которых гордятся исследователи<sup>28</sup>? Едва ли. Смысл или, вернее, намек этой детали довольно прозрачен. Посвятив весь вечер моральному разбудораживанию друзей, Иван Иванович не оставляет их в покое и после того, как сам заснул; о присутствии беспокойного человека продолжает напоминать его эманация – отгоняющий сон запах табака.

За этим "memento" следует не менее семантически емкая концовка:

Дождь стучал в окна всю ночь,

где в некоем дружеском компромиссе объединены оба противостоящих в рассказе тематических мотива: 1) покой и уют – ощущение, всегда создаваемое непогодой, бушующей за стенами (и особенно окнами) теплого, хорошо защищенного<sup>29</sup> дома, и 2) напоминание о "человеке с молоточком", постукивающим в двери всех довольных, благополучных людей. Стучащий в окна дождь совмещает обе функции. Успокаивающая музыка

"миража в пути" соединяется в этой простой фразе-абзаце с напоминанием о сомнительности всех миражей и оазисов, о необходимости идти дальше, терпеть неудобства и тревоги жизни и принимать на себя бремя человечности.

### ПРИМЕЧАНИЯ К "ТРИЛОГИИ"

- <sup>1</sup> Здесь мы допускаем некоторую схематизацию: героем "Крыжовника" в еще большей мере, чем Николай Чимша-Гималайский, является его брат-нарратор. о чем см. далее при рассмотрении этого рассказа.
- <sup>2</sup> См.: Щеглов Ю.К. К типологии новеллистического дебюта // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. XXIII. 1989. S. 133-150.
- <sup>3</sup> В позиции жертвы может быть и женщина: в "Леди Макбет" Лескова героиню секут каторжники в присутствии бывшего любовника и удачливой соперницы, а в чеховском "Печенеге" солдаты высекали черкесскую княгиню, мешавшую им спать своим плачем на могиле мужа. Физическое унижение не всегда усугубляется ущербом по любовной линии, как, напр., в "Братьях Карамазовых" (III. 8.7), где помещика Максимова секут "за образование", или в "Ибикусе" А.Н. Толстого, где несколько военных порют штатского "за трусость".
- <sup>4</sup> Отдаленное созвучие с дермонтовским Максим Максимычем, который повел себя так же в результате большого конфуза и разочарования: "в первый раз от роду, может быть, бросил дела службы для собственной надобности, говоря языком бумажным".
- <sup>5</sup> См., например, работы: *Sherbinin Julie W. de*. Life beyond text: The nature of illusion in "The Teacher of Literature" // R.L. Jackson(ed.). Reading Chekhov's Text. Northwestern University Press, 1993. P. 127-136; *Evdokimova Svetlana*. "The Darling": femininity scorned and desired // Ibid. P. 189-200; R. Poggioli on "Dushechka" / Psyche // Anton Chekhov's Short Stories. A Norton Critical Edition. Norton & Co., 1979. P. 319-328; *Winner Thomas*. Myth as a device in the works of Chekhov // B. Slote (ed.) Myth and Symbol. Critical approaches and applications. Univ. of Nebraska Press, 1963; *Barricelli J.-P.* Counterpoint of the snapping string: Chekhov's "The Cherry Orchard" // In: J.-P. Barricelli (ed.). Chekhov's Great Plays. A critical anthology. N.Y. University Press, 1981. P. 111-128; *Jackson R.L.*, Chekhov's "Seagull": the empty well, the dry lake, and the cold cave // Ibid. P. 3-17; *Shcheglov Yuri*. "The Bear" in three dimensions. Chekhov's one-act jest – comic or serious? // Elementa. 1995. Vol. 2. P. 147-169; *его же*. Из этюдов об искусстве рассказывания: Чехов, "Анна на шее" // *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс, 1996. С. 157-188; *его же*. Две вариации на тему смерти и возрождения: "Дама с собачкой" и "Скрипка Ротшильда" Чехова // Russian Language Journal. XLVIII. Nos. 159-161 (1994). P. 79-102. – В рассказе "В овраге" отметим несомненные коннотации дьявола-соблазнителя в фигуре нигде собственной персоной не появляющегося "Мухтара" – Самородова (кстати, тот

же подтекст имеет Артынов из "Анны на шее"), а также символику моральной коррупции в мотиве фальшивых денег.

<sup>6</sup> См.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. 6. Тарту, 1973. С. 283-285.

<sup>7</sup> Напомним, что инсценировки похорон какого-либо символического предмета или персонификации издавна были популярны как знак освобождения от соответствующего явления, всем давно надоевшего, вредного или отжившего свой век. Это достаточно старинная метафора: она часто употреблялась, например, на заседаниях Арзамасского общества в отношении противников-"славянофилов". Но особенно расцвели эти обряды в агитпропе ранней советской эпохи (похороны сохи и плуга, бюрократизма, старого быта, пьянства, волокиты и многого другого). Поскольку Беликов – это не только он сам, но и явление "беликовщины", alias "футлярности", о распристраненности которого Буркин говорит недвусмысленно, то видеть в его похоронах хотя бы отголосок этого древнего и нового ритуала представляется вполне естественным.

<sup>8</sup> В рассказе Р. Киплинга "The Conversion of Aurelian McGoggin" ливень и гроза сопутствуют "перемене веры" (через временную афазию) в чиновнике британской администрации в Индии, который до тех пор докучал коллегам своим ригоризмом и догматическими "правилами". В известном "Дожде" ("Rain") Сомерсета Мозма под такой же аккомпанемент теряет власть и жизнь изумермиссионер Давидсон на островах Самоа, после чего его жертвы, как в "Человеке в футляре", предаются торжеству и веселью. По характеру конфликта и фигуре главного протагониста эти рассказы параллельны чеховскому.

<sup>9</sup> См.: Иванов Вяч. Вс. Змей // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 469.

<sup>10</sup> См.: *Shcheglov Yuri*. "The Bear" in three dimensions. Chekhov's one-act jest – comic or serious? // *Elementa*. 1995. Vol. 2. P. 147-169.

<sup>11</sup> Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // В его кн.: Нравственные искания русских писателей. М.: ИХЛ, 1973. Гл. 9.

<sup>12</sup> Щеглов Ю.К. Из этюдов об искусстве рассказывания: Чехов, "Анна на шее" // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс, 1996. С. 157-188.

<sup>13</sup> Ср. аналогичное риторически сильное место – взрыв возмущения всем ходом жизни у Гурова в "Даме с собачкой": "Какие дикие нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни!... Ненужные дела и разговоры все об одном отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куца, бескрылая жизнь, как-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!"

<sup>14</sup> См.: Берковский Н.Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // В его кн.: Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 52, 54, 56.

<sup>15</sup> Цит. в обратном переводе на русский по статье: *Jakobson Roman*. De la génération qui a gaspillé ses poètes // *Questions de poétique*. Paris: Seuil. 1973. P. 81. О предвестиях авангардной и раннесоветской поэтики у Чехова ср., среди прочего: Щеглов Ю.К. О художественном языке Чехова // *Новый журнал*. Кн. 172-173.



Нью-Йорк, 1988. С. 318-322. Поэты русского авангарда осознавали свое глубинное родство с Чеховым. См. эссе молодого В. Маяковского "Два Чехова" (1914) и, в связи с ним, заметки о Чехове-стилисте как предтече авангарда в работе: Nilsson N.A. Two Chekhovs. Mayakovskij on Chekhov's "Futurism // In: J.-P. Baricelli (ed.). Chekhov's Great Plays. A critical anthology. P. 251-261. Прогнозы будущего общества у Чехова (например, в утопических проектах художника в "Доме с мезонином" о совмещении труда и творчества) совпадали с фантазиями Маяковского о крестьянах будущего: "Сидят папаши. Каждый хитр. Землю попашет. напишет стихи..." ("Хорошо!").

<sup>16</sup> *Кирпичный завод* фигурирует также в "Трех сестрах" – туда устраивается работать барон Тузенбах, воплощая этим неталантливый выбор жизненного пути (поток вырабатываемых заводом кирпичей столь же тупо-однообразен, как та вереница дней, которая ожидает выбравшего эту карьеру). *Костопальный завод* имеет коннотации утилитарной нивелировки того, что когда-то было одушевленным, переработки живого тела в единообразную серую субстанцию. О наличии таких коннотаций чутко напоминают О. Мандельштам в "Египетской марке", где герой в отчаянии повторяет "Пуговицы делаются из крови животных" (гл. 4), и Ю. Олеша, чей А. Бабичев пишет статью о том, как "собираемая при убое кровь может быть переработывасма <...> на выработку светлого и черного альбумина, клея, пуговиц, красок..." ("Зависть", 1.7). Эти прозрения и намеки, как известно, самым зловещим образом материализовались в эпоху нацизма и Второй мировой войны.

<sup>17</sup> Намек на это образное выражение русского языка можно усмотреть в колесах алексинских мельниц ("мельница работала, заглушая шум дождя"). Отметим, что вертеть мельничные колеса еще в античном культурном словаре было синонимом каторжного, рабского труда: на эту работу обрекали, например, старых, выдохшихся лошадей, неспособных более к подвигам на беговой дорожке (ср. восьмую сатиру Ювенала: "Шею стерев хомутом, их потомки тянут телегу / Или крутят жернова на мельнице, на ноги слабы" – ст. 66-67, пер. Недовича и Петровского).

<sup>18</sup> Другой тип пропадающего в зачерствелом "бизнесмене" артиста изображен, как известно, в рассказе "Скрипка Ротшильда" – это гробовщик Яков Иванов.

<sup>19</sup> Забавно, что некоторым критикам сцена купанья – одна из тематически центральных в "Крыжовнике" и имеющая много параллелей в других рассказах, – кажется примером чеховской поэтики "непонятных", "случайных" и "произвольных" деталей (см. примеч. 28): "In the story *Gooseberries* Chekhov describes at length the characters bathing and swimming. One has not washed in so long that the water around him is discolored, but neither the bathing nor this graphic detail has anything to do with the core of the story" (*Durkin Andrew W. Chekhov's narrative techniques // In: Toby W. Clyman (ed.). A Chekhov Companion. Greenwood Press, 1985. P. 124.*

<sup>20</sup> «Корабль, хотя и символизирует событие, в то же время на более глубинном уровне обозначает закрытость. Вкус к кораблю всегда таит в себе желание замыкаться и отгораживаться, радость иметь под рукой максимум предметов и располагать абсолютно конечным пространством. Любить корабль – прежде

всего значит любить превосходный, надежно закрытый дом, а вовсе не какие-то великие и туманные странствия; корабль прежде всего среда обитания, а затем уже средство транспорта. И вот жюльверновские корабли как раз и представляют собой идеальные "уголки у камина". и обширность их плаваний лишь усиливает блаженство их затворенности, полноту заключенной внутри них человечности. "Наутилус" представляет собой в этом смысле прелестную "нору" (cavegne): это наслаждение замкнутостью достигает своего апогея, когда из недр этой полной, без единой щели, закрытости мы получаем возможность смотреть в огромное окно на туманные пространства окружающих вод, и тем самым в едином акте подтверждать идею "пребывания внутри" через ее противоположность» (*Barthes Roland. Nautilus et Bateau ivre // Mythologies. Paris: Seuil, 1957. P. 80-82; перевод мой*). См. отражение сходного поэтического мира (Шерлок Холмс и Бейкер-стрит) в нашей статье 1968 г. "Структура детективной новеллы" в кн.: *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. С. 95-112.*

- <sup>21</sup> По словам современного критика, темой многих произведений Чехова – таких, как "Дама с собачкой", – является "the dramatic recovery of human identity and the reclamation of moral being" (*Lindheim Ralph. Chekhov's major themes // In: Toby W. Slyman (ed.). A Chekhov Companion. Greenwood Press, 1985. P. 64-65*).
- <sup>22</sup> *Берковский Н.Я. Литература и театр. С. 50: "«В произведениях Чехова» изображаются люди чеховских десятилетий, но тысячелетняя Россия стоит за ними".*
- <sup>23</sup> См.: *Щеглов Юрий. Антиробинзонада Зошенко. Человек и вещь у М. Зошенко и его современников // Die Welt der Slaven. XLIV. 1999. S. 225-254.*
- <sup>24</sup> См. мою статью "Молодой человек в дряхлеющем мире" в кн.: *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Мир автора и структура текста. Тенафлу, N.J.: Эрмитаж, 1986.*
- <sup>25</sup> "Затемнение" – выразительный прием, состоящий в том, что демонстрация результата некой напряженной борьбы задерживается моментом "невидимости", прикрытости этого результата тем или иным занавесом. См.: *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Выразительная конструкция "Затемнение" и ее место в инвариантной структуре детских рассказов Л.Н.Толстого // В их кн.: Работы по поэтике выразительности. С. 113-136.*
- <sup>26</sup> Встреча героя со своим двойником или зеркальным образом имеется в "Преступлении и наказании" (Свидригайлов, говорящий Раскольникову "мы одного поля ягоды"), "Анне Карениной" (IV.1, Вронский и иностранный принц – "Глупая говядина! Неужели я такой?") и "Смерти Ивана Ильича" (формальность и безличность докторов, в которых больной – по должности судья – узнает собственную манеру обращения с подсудимыми). Об этом сюжетном моменте у Чехова см.: *Щеглов Ю.К. Две вариации на тему смерти и возрождения (см. выше примеч. 5). С. 89.*
- <sup>27</sup> Иван Иванович беспокоится не напрасно. Как говорит одна из героинь повести "Моя жизнь": "Комфорт и удобства обладают волшебною силой; они мало-помалу затягивают людей даже с сильною волей" [гл. VII].
- <sup>28</sup> Исследованию феномена "случайности" чеховских деталей посвящены многие страницы в работах А.П. Чудакова. См. его книгу: *Поэтика Чехова. М.: Наука, 1973. Гл. IV. О "случайных" и "непонятого назначения" (random, pointless)*

деталей как черте Чехова см. также: *Durkin Andrew W. Chekhov's narrative techniques // In: Toby W. Clyman (ed.). A Chekhov Companion. P. 124.* "Случайность" эта, несомненно, присуща чеховской поэтике и выполняет в ней оригинальные тематические роли (о чем см. книгу Чудакова, часть II). Во многих случаях, однако, случайность оказывается мнимой, и "таинственная" деталь поддается интерпретации без особой натяжки (см. примеч. 19). Так, по поводу якобы несущественного происшествия – Анна Сергеевна потеряла в толпе свой лорнет, – В. Набоков замечает, что "эта мимолетная подробность... каким-то образом согласуется с беспомощностью и жалкостью" (*helpless pathos*) героини, о чем в рассказе неоднократно говорится, во всяком случае через восприятие Гурова (*Nabokov Vladimir. Lectures on Russian literature. Harcourt Brace Jovanovich, 1981. P. 258*).

- <sup>29</sup> Идея понимаемого таким образом уюта получила наиболее проникновенное развитие в культуре Англии. Как пишет Г.К. Честертон в своей книге о Диккенсе, "комфорт более артистичен, чем сад Эпикура или Дворец искусств, потому что он основан на контрасте. Это контраст горящего очага и вина внутри дома с зимой и воющим дождем за его стенами. Комфорт поэтичен, ибо в нем есть оттенок оборонительности, почти войны... Слово "комфорт" не вполне удачно, более точным будет непереводаемое слово "cosiness" (уют)... *Coziness* – это удобство, которое определяется окружающими его неудобствами" и т. п. (*Chesterton G.K. Charles Dickens: The last of the great men. N.Y., 1942. P. 118-128*). Та же "английская" идея комфорта (уюта) лежит в основе мифа о Шерлоке Холмсе, созданного А. Конан Дойлом (среди другой литературы на эту тему см. мою статью 1968 г. в указ. кн. А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова – см. выше примеч. 20).

*Н. Л. АДАСКИНА*

## ИЗ НАСЛЕДИЯ И. А. АКСЕНОВА

Разностороннее творчество Ивана Александровича Аксенова (1884-1935) изучено менее, чем того заслуживает. Особенно это относится к деятельности его как литературного критика.

Первые рецензии Аксенова 1916-1917 годов не были опубликованы, но сохранились в архиве С.П. Боброва<sup>1</sup>. Аксенов писал их для планировавшихся изданий "Центрифуги" (Третьего сборника "ЦФГ" и др.). Помимо рецензий, предназначавшихся для печати, интересны и непосредственные замечания Аксенова о современной поэзии, высказанные в письмах к Боброву, с которым он, находясь на фронте, вступил в оживленную переписку. Они касались главным образом творчества поэтов, печатавшихся в "Центрифуге", но также включали и рассуждения о новинках в более широком плане. Адресат был организатором издательства и сборников; Аксенов активно входил в дела издательства, в ряде случаев оказывал ему финансовую поддержку. Он финансировал "Поверх барьеров" Пастернака, издания Боброва, Большакова, Рюрика Ивнева.

Вот характерный отзыв о только что полученном "Втором сборнике Центрифуги" (М., 1916):

"Боюсь высказываться подробно, т.к. получил книгу только сегодня. Но, насколько я вижу, наиболее интересным в сборнике местом – Ваши страницы и Пастернака<sup>2</sup>. Вы знаете, что на меня приятно действует Шил<л>инг<sup>3</sup>? В нем что-то голландское. По-старому привлекателен Ивнев<sup>4</sup>, Большакова<sup>5</sup> и Широкова<sup>6</sup> не воспринимал, не воспринимаю и не знаю восприму ли когда-нибудь. А Ренэ Гиль все-таки меньше кухня, чем Платов<sup>7</sup>, и у него есть и en revenant au tard de nuit, и финал второй книги, и "Maille à maille renonant - à travers L'esprit-du-lac-passe d'un trait"<sup>8</sup>, и летний пояс дождей в свайную эпоху, до которого не дописался Хлебников<sup>9</sup> (не успел еще его прочесть – верю ему на слово). И кто этот Майолэн<sup>10</sup>, так хорошо переведший Корбьера? Каюсь – стихи Рембо кажутся мне вообще ненужной привеской к его поздним книгам (я говорю о Корабле<sup>11</sup> и пр.) Но вообще все, начиная с обложки<sup>12</sup>, большая радость"<sup>13</sup>.

Поскольку объектами критического внимания были в основном молодые авторы, мнение об их поэзии менялось по мере появления новых работ. Так получилось с К. Большаковым.

«Спасибо большое за "Поэму событий"<sup>14</sup> – это прекрасная вещь, кроме посвящения П, которое в пору пошляку Кузьмину <sic!>. Поэма заставила меня пересмотреть свое отношение к ее автору, определившееся после неприятных вещей Петы<sup>15</sup>, я перечитал Ц.Ф.Г и вижу, что весна, лето (очень) и зима хороши, и за них можно простить автопортрет, осень и не читать самоубийцу<sup>16</sup> с проклятым проглоченным аршином неподвижной женской цезуры (постылой памяти В. Гофмана<sup>17</sup>): "это искупление это неизбежно"<sup>18</sup>.

Творчество С. Боброва Аксенов воспринимал с энтузиазмом и пониманием. Со стихами этого поэта связывались в его представлении впечатления от современного европейского урбанизма. Он спрашивал Боброва в одном из писем 1916 года:<sup>19</sup>

«Вы не были на последней парижской выставке "Независимых"<sup>20</sup> Меня это давно интересует ввиду (боюсь ошибиться – по памяти) "2" оратории "Лирические" <...> "дуги их, как барабаны динамо" и т.д.»<sup>21</sup>. «Я очень люблю Делоне, – продолжал он в следующем письме, – и те стихи Лире лирические о которых писал Вам. до странности тематически напоминают его *homage à Bleriot*»<sup>22</sup>.

Аксенов отзывался на все публикации Боброва и на присылаемые ему новые тексты. Особенно горячо он реагировал на стихи, обсуждал их, сравнивал с более ранними, постоянно цитировал в письмах и различных текстах, использовал их в качестве эпиграфов в своем стихотворном сборнике "Неуважительные основания" (М.: Центрифуга, 1916).

С повышенным вниманием Аксенов следил за творчеством Б. Пастернака, в какой-то момент он понял масштаб этого таланта и с нетерпением ждал издания нового сборника.

«А Вы знаете, чьи стихи в моих симпатиях идут непосредственно за Вашими? – писал он Боброву. – "Полярная швея" – я не ожидал от Пастернака такой сильной вещи <...>»<sup>23</sup>. Он признавался: "я знаю, что хоть разорвусь, а таких стихов, как Ваши или Пастернаковы, не напишу <--> и ничего. Даже приятно"<sup>24</sup>.

Несмотря на неожиданные вспышки критики, Аксенов высоко ценил творчество Пастернака. что и запечатлел в дарственной надписи, посылая ему свою книгу "Елизаветинцы", которую адресат воспринял как "несправедливую лестность". В ответ он перевел сонет Суинберна о Джоне Форде и просил Боброва поместить этот перевод с посвящением И.А. Аксенову<sup>25</sup>.

Аксеновская критика часто оказывалась весьма резкой<sup>26</sup>, как в рецензии на эренбургский перевод Вийона. Он иронически воспринимал поэзию А. Ахматовой и планировал статью, построенную на сопоставлении словаря Ахматовой и Вербицкой.

Аксенов четко намечал направление своих предпочтений среди новейших явлений в поэзии. Мечтая о собственном оперативном издании, он писал Боброву в марте 1916 года:

"можно будет, когда война кончится, попытаться организовать двухнедельник в один-два листа достаточно агрессивный, чтобы заставить себя читать и отбить вкус читателей от Мандельштамма <sic!> с одной стороны и Бурлюка с другой (знак равенства между произведениями этих авторов, по-моему, уместается без всякого насилия над значением предложенных формул)"<sup>27</sup>.

События весны-лета 1917 года, когда Аксенов на румынском фронте неожиданно оказался втянутым в политику, почти шутя, во всяком случае с большой долей самоиронии связал свою политическую деятельность с большевистской ячейкой, и последовавшие за тем октябрьский переворот и гражданская война резко изменили его социальный статус и потребовали нового самоопределения, которое он позднее настойчиво стремился увидеть в соотечественниках-современниках. О несколько игровом отношении Аксенова к революционным потрясениям лета 1917 года свидетельствуют его письма того времени. Большевики в его текстах были тождественны анархистам, к которым он шутливо причислял и футуристов. Он писал Боброву в конце октября:

"Наша анархическая организация во многом напоминает блаженную Ц.Ф.Г. – вселяет во всех большое почтение и страх..." – и в том же письме о Керенском: "Предпочитаю кого угодно: Ленина, <Александр> Михайловну Коллонтай, Каледина, Родзянку, этому левому имитатору Николая II"<sup>28</sup>.

В силу своей разносторонней образованности и политических предпочтений лета 1917 года, Аксенов в дальнейшем оказался в роли партийного специалиста. В письме Боброву он написал летом 1918 года из Петрограда об одном случайном знакомом: "питает ко мне глубокое почтение, как к чрезвычайно сильному марксисту. В этом приятном заблуждении я и держу всех здешних"<sup>29</sup>. Эта новая роль не могла не повлиять на тональность литературных рецензий. Однако он был свободен от догматического следования новым заповедям и позволял себе иронизировать над марксистской фразеологией коллег и всевозможным приспособленчеством.

Вот характерный фрагмент из эссе "К беспорядку дня":

"Полезна искусства <...> не может заключаться в изложении учения Карла Маркса, зане учению тому не имеется еще ста лет от роду, искусство же значительно старше; не может она заключаться, несмотря на мнение о том т. Фриче. и в проповеди классовой борьбы, яко же в первые времена человеческого общества и его однородного строения классов не имелось"<sup>30</sup>.

В упоминавшейся (см. примеч. 26) небольшой статье "Профессионалы" Аксенов резко иронизирует над идиллическими картинами в стихах "крестьянских" поэтов:

«Что и говорить – разлюли-малина, а не революция. Факты говорят, что она родилась в голоде и мечется в бескормице, но "поэты" ее поют другое; тем хуже для фактов. Только почему это их революционный пафос так дружен с хромающими стихами, почему безмятежно развертывается коснейшая форма однопаузного трехдольника, двадцатилетней давности? <...> В том-то и дело, что не подлинный, а поэт "на случай", одописец революции и панегерист "сильной власти". Люди, уверяющие голодных, что они блаженствуют среди изобилия плодов земных, поющие "гром победы раздавайся" в нашей сегодняшней России, действительно способны, при первой же перемене декорации, переставить против шерсти пластинку своего граммофона»<sup>31</sup>.

Не более мягок он в рецензии на 12-ю книгу стихов С. Городецкого "Серп" (Пг., 1921), в которой находит «невероятные претензии на научность, свойственные безграмотному неряхе от литературы <...> "Крепкий мужик" всю жизнь только и делал, что мечтал о коммуне, Красная армия состоит из легионов (ах, какая неосторожная вещь рутинная память!)»<sup>32</sup>.

В 1920 году Аксенов был назначен заместителем заведующего ЛИТО Наркомпроса, затем исполнял функции члена центральной и редакционной коллегий и в связи с этим писал внутренние рецензии на книги современных авторов. Часть их сохранилась в архивах. Кроме того, им было написано множество рецензий, большинство которых публиковалось в журнале "Печать и революция". Для этого журнала в 1921 году (книга третья, ноябрь-декабрь) была написана большая обзорная статья "К ликвидации футуризма". Давая обширную картину бытования русской поэзии последних десятилетий, критик выделил основные стилистические сдвиги и повороты эволюционного процесса (впрочем, по Аксенову, зависимого в литературе от социально-экономического фактора), который привел к исчерпанию футуризма, как ранее произошло с символизмом, причем конец в обоих случаях следует за признанием и широким распространением течения. Критик указывает как наиболее принципиальные для новейшего этапа фигуры Хлебникова и Маяковского. Показывает сегодняшнюю несостоятель-

ность амбиций "пролетарских поэтов", хотя и относится к этой "поэтической секте" не без сочувствия.

Подчеркивая особое значение творчества Хлебникова, Аксенов писал:

"В. Хлебников, как бы к нему или, верней, к его поэзии ни относиться, является родоначальником всей новой, недавно, а теперь всей современной русской поэзии (не исключая и творчества Демьяна Бедного, хоть я не сомневаюсь, что известный применитель свободного стиха будет крайне изумлен сообщением о такой своей наследственности)". Критик попытался сформулировать и специфику хлебниковской работы со словом: "Мысль об относительном значении времени приобрела у него характер навязчивой потребности обосновать собственную теорию совпадения двух точек в этой форме познания. Относительность всякого суждения привела к необходимости обосновать практически доказательство относительности всякого понятия и повела к маниакальному упражнению в придавании любому корневому речению всевозможных значимостей"<sup>33</sup>.

После смерти поэта Аксенов выступил со своим пониманием его творчества. Известна сочувственная реакция Мандельштама (в статье "Литературная Москва") на его доклад (это сопоставление было сделано Ю.М. Гельпериным в его содержательной статье об Аксенове в словаре "Русские писатели").

Тогда же Аксенов снова размышлял над феноменом Хлебникова, рецензируя для "Печати и революции" публикацию отрывка из "Досок судьбы". Неожиданная резкость этой рецензии, разоблачающей цифровую мистику хлебниковских вычислений, одновременно была направлена против мифологизации образа поэта. Аксенов использует для характеристики Хлебникова понятия "дегенерат", "дегенеративная природа крупного поэта"; по мнению критика, мысль Хлебникова,

"как и его редкий поэтический талант, способна была совершать только очень короткие усилия, падая затем в область механического процесса нанизывания подобных самим себе элементов"<sup>34</sup>.

Интересно сравнить это мнение с рассуждением о специфике хлебниковского мышления, высказанным Мандельштамом в его более теплом отзыве того же времени (в статье "Бура и натиск"):

"Поэзия Хлебникова идиотична, в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова. <...> Он дал образцы чудесной прозы, — девственной и невразумительной, как рассказ ребенка, от наплыва образов и понятий, вытесняющих друг друга из сознания"<sup>35</sup>.

Творчество Хлебникова продолжало оставаться в поле внимания Аксенова. 30 мая 1924 года он делал в ГАХН доклад на вечере, посвященном поэту.



Тихий, недемонстративный уход из большевистской партии в 1922 г. говорит о том, что Аксенов предпочел сосредоточиться на собственно профессиональной работе. О его понимании происходящего можно судить по повести "Благородный металл" (не опубликована; РГАЛИ. Ф. 1095. Оп. 1. Ед. хр. 29), а также по рецензии на мейерхольдовский "Мандат" по пьесе Н. Эрдмана (Жизнь искусства. 1925. № 18. С. 7-8).

Ко времени вступления Аксенова в группу конструктивистов – Литературный Центр конструктивистов (ЛЦК) – он был не только опытным художественным, литературным и театральным критиком, но и признанным историком литературы. Известность ему принесла книга переводов пьес английских драматургов шекспировского времени - "Елизаветинцы", с большой историко-литературной статьей, вышедшая в 1916 году в издательстве "Центрифуга".

С платформой конструктивистов его сближало неизменное программное западничество, рационализм ученого-исследователя и установка на новаторство. В группе конструктивистов Аксенов, по-видимому, претендовал на роль теоретика. (Возможно, это обстоятельство и привело его в конце концов к конфликту с ведущим теоретиком группы К. Зелинским<sup>36</sup> и разрывом с ЛЦК). В своих теоретических опусах, подготовленных для изданий ЛЦК, Аксенов сначала активно развивал собственные идеи, впервые намеченные еще в книге "Пикассо и окрестности" ([М.]: Центрифуга, 1917) и более полно изложенные в эссе "К беспорядку дня" (см. примеч. 30).

Не без воздействия фрейдизма, к которому он, так же как к марксизму, относился весьма скептически, Аксенов с известной долей иронии полагал утилитарной функцией искусства "построение моделей чувств" (преимущественно связанных с инстинктом размножения) для изживания опасных для психики последствий в случае неблагоприятного развития событий.

Так, по Аксенову, причиной отсутствия массовых самоубийств на почве неразделенной любви служит "издавня выработанная человеком способность инстинктивной координации своих чувств путем изживания их требований в построении их условного подобия, откуда уже начинаются границы искусства"<sup>37</sup>. Так же в несколько вульгарной форме трактовал автор и понятие эстетического как "всякое действие или совокупность действий, имеющие своим предметом чувства человека", а в качестве примеров приводил действия провизора, сластящего микстуру, и матери, шлепающей ребенка<sup>38</sup>.

Представляется, что главное расхождение между Аксеновым и Зелинским – в вопросе о роли логического, смыслового начала в творчестве, прежде всего в поэзии. Зелинский безоговорочно декларирует первенство смысла. Он утверждает, что "поэзия есть функция смысла"<sup>39</sup>. Аксенов, разделяя многие положения конструктивизма и Зелинского как его главно-

го теоретика, в своих суждениях ближе к позициям формалистов, исследовавших историческое развитие формальных качеств как таковых. Еще в книге о Пикассо он писал, что "часто и произведение, казавшееся выполненным, перестает казаться таким, — оно увядает, его начинают считать устарелым. Причина этого явления лежит обыкновенно в недостаточной чистоте метода, в недостаточной "сотворенности" предмета. Создавший не смог вполне овеществить своего вдохновения, не прочувствовал его строения и внес в обработку своего материала приемы, этому веществу вредящие. Чем теснее связь материала и творческого сознания, тем долговечней художественность произведения. тем оно прекрасней"<sup>40</sup>.

"Сотворенность" произведения навсегда осталась для Аксенова главным критерием оценки произведения литературы и искусства.

В текстах, написанных для изданий ЛЦК, соединяются и наблюдения критика-рецензента, и элементы общетеоретических построений, и давно проявлявшийся Аксеновым специальный интерес к теории стихосложения, и мотивы постулатов отечественных формалистов и теоретиков ЛЦК. Это можно видеть в рукописях "Справка" (вероятно, 1924) и "Защита и прославление конструктивизма" (вероятно, 1925) и в статьях сборника "Госплан литературы"<sup>41</sup>.

Среди черновых материалов сохранился план неопубликованной большой статьи<sup>42</sup>:

## "ЗАЩИТА И ПРОСЛАВЛЕНИЕ КОНСТРУКТИВИЗМА

[План]

Литературные системы периода крушения капитализма. Деструктивисты ЛЕФА. Период собирания материалов, соответственный восстановительному периоду хозяйства.

Задачи конструктивизма и задачи "Плеяды"<sup>43</sup>. Новый словарь и классовый пересмотр языка.

Принцип планового ограничения. Принцип перспективного построения. Принцип наивыгоднейшего действия. Положительное определение. Отрицательное определение: небывалый выверт и изумление мира злодейством из практики деструктивизма.

Характер современного конструктивизма. Общие цели и различные дороги<sup>44</sup>. Обязательность широких задач и углубленной разработки. Бедность нашей литературы.

Конструктивизм как средство против переводных романов и Есенинщины"<sup>45</sup>.

Весьма важным полемическим обозначением лэфовцев как деструктивистов ЛЦК явно претендует на первенство и, так сказать, первородство в

обладании истинно революционной эстетикой. Весь же план важен именно как набросок органически советской (вероятно, вне каких-либо "директивных импульсов") общей "теории", предвидящей сдвиги в самом мировом искусстве в процессе "крушения капитализма". Столь же органично возникает сближение между тезисами эстетической программы и положениями государственной экономической политики; отсюда, собственно, и название сборника "Госплан литературы". Сборник стал наиболее весомым изданием ЛЦК, Аксенов участвовал в нем стиховедческой работой "О фонетическом магистрале". Кроме того, в газете "Известия ЛЦК", прилагавшейся к сборнику, была опубликована небольшая статья Аксенова "Международное положение" – здесь, особенно в "коминтерновски" обработанных последних абзацах, ход мысли, в сущности, тот же, что в приведенных тезисах плана. Любопытно, что наряду с "внешнеполитической декларацией" появляется как ее наиболее акцентированная часть (причем уже несущественно, в связи с "директивными импульсами" или нет, – зато в резком отличии от формалистов) "принцип подчинения каждого технического приема заданиям агитации или пропаганды". Автор убеждает нас в закономерности появления конструктивистских принципов, связывая их не столько с самой эволюцией литературной формы, сколько с социальной потребностью в строительстве и стабилизации жизни после войны и разрухи. В архиве сохранилась рукопись статьи, одним фрагментом отличающаяся от опубликованного текста<sup>46</sup>. Приводим текст с пропущенными строками, выделенными здесь курсивом.

"Поэтическая обстановка данного момента может казаться во многом чрезвычайно благоприятной конструктивизму. Военный разгром материальных ценностей делает невозможным консолидацию симпатий к разрушительным методам футуризма. всяческие попытки материального восстановления и материального строительства, естественно вызывают к жизни тенденцию к рассчитанной прочности словесно-возводимых сооружений.

Отсюда может казаться, что конструктивизм – явление поэзии СССР должен иметь близких родственников, братьев и союзников в поэзии западного материка и западной оконечности нашего Старого Света.

Многим поверхностным наблюдателям может показаться убедительной та тенденция к упорядочению футуристического "свободного стиха", которую мы наблюдаем в настоящее время <как> в группе Ж. Кокто (Франция), так и среди "левых" группировок С.А.С.Ш., где "крайний из крайних" – Максвелл Боденгейм все чаще обращается к "упорядоченным", если не прямо "законным" размерам стиха.

Концевое созвучие возвращается, о нем начинают проявлять трогательную заботу, ему дают связывать строчки по самым сложным и заново изобретенным схемам с нечетными числами в основании (трескратные, пятикратные рифмовки – ассонирования постоянные явления во

французской лирике наших дней), внутренняя фонетика стиха начинает делаться областью усерднейшего приложения усилий немецких экспрессионистов, семантика литературного языка разнообразится введением возможно большего количества слов, образующих технически – словесное наполнение среды, в которой авторы умеют повествовательный элемент своей лирической темы. И страх и шеголянье местными или профессиональными особенностями диалекта отошли в прошлое.

*Все произносимые на данном языке слова имеют право на жизнь в стихе.*

*Такое неожиданное богатство, естественно, требует инвентаризации и распределения – во Франции выдвигается практика локального словаря, локального синтаксиса.*

*Все, казалось бы, указывает на родство этого рода поэзии с методами нашего конструктивизма и однако все это исключительно видимость и иллюзия*

Разница нашего конструктивизма от всех зарубежных течений, конечно, не в названии – никто из нас не может запретить каким-нибудь зарубежникам принять этот титул конструктивизма, разница тем более не в элементарно обнаруживаемых технических сходствах – различие лежит в самой сущности творчества конструктивистов С.С.С.Р. и их иноземных современников.

Мы отличаемся от них тем же, чем процесс технического строительства нашей страны отличается от всех разновидностей "восстановления" проводимых в странах Лиги Наций или у "потерпевших" держав. Основное различие заключается в назначении любого технического приема, в целевой установке нашей техники, в отказе нашем от принципа самодовлеющей формы и в замене его принципом подчинения каждого технического приема заданиям агитации или пропаганды.

В этой области мы не имеем и не скоро будем иметь союзников во всех странах Запада, поэтическая культура которых строится на принципе самодовлеющей красоты. Красота на принципе наименьшего сопротивления усилию, все же сводится в конце концов к идеалу безделия.

Этим "идеалам" противостоят положения наибольшей нагрузки материала, планового использования возможностей его характера, систематическое исследование известных естественных богатств языка и разведка его новых образований, а наконец и выше всего этого подчинение всей поэтической деятельности задачам оформления пропаганды тех основных общих и конкретно возникающих методов мировой перестройки, какими существует и какие осуществляет С.С.С.Р. в пределах и за пределами дипломатической географии.

Если на Западе у нас найдутся единомышленники в этом (а они не найдись не могут) – мы сможем приветствовать таких союзников, но пока ясно одно – в числе современной нам официальной поэзии Америки и Западной Европы искать их праздный и потому расточительный труд".

В области поэтики Аксенов пропагандировал "локальный метод" (или принцип), предложенный конструктивистами. Впервые он был сформулирован в манифесте "Знаем", подписанном К.Л. Зелинским, И.Л. Сельвинским и А.Н. Чичериным и опубликованном в сборнике "Мена всех" в 1924 году. По формулировке этих авторов, локальный принцип вытекал из "принципа грузофикации" и выражался в требовании "построения стихов локальной семантики, т.е. развертывания всей фактуры стиха из основного смыслового содержания темы". Там же мы встречаем формулу: "локализованный прием – центростремительная организация материала"<sup>47</sup>. В своей книге, практически подводивший итог недолгой истории литературного конструктивизма, Зелинский определил локальный принцип как "прием сведения в логическое единообразие тех контекстов, которые стоят за поэтическими словами"<sup>48</sup>. Это должно вести к более энергичному и экономному построению формы, без лишних, "неработающих" деталей. При такой постановке вопроса легко напрашиваются параллели с конструктивизмом в архитектуре. Одним из проявлений локального метода мыслилось широкое введение в поэзию диалектизм, по примеру прозы.

В группе рукописных текстов, объединенных общим названием "Защита и прославление конструктивизма" (тезисы приведены выше), цель этого приема, в интерпретации Аксенова, выглядит как реформа поэтического языка в связи с изменением социальных отношений и культуры – его расширение за счет прозаизмов и диалектизм и решительный уход от традиционной поэтической лексики, сохранявшейся в поэзии символизма и постсимволистских направлений. Против такой трактовки решительно возражал Зелинский: "Делается это не только для подновления поэтического словаря (как, например, думают Б. Томашевский и другие теоретики формалистического толка). <...> Это делается не только ради подновления словаря, а из логических соображений. Именно автор пользуется логической кратностью слова, свойством последнего тащить за собой систему"<sup>49</sup> (курсив автора).

Обоснование локального метода находим и в рукописи под заглавием "Справка", которая здесь приводится в выдержках (см. Приложение 1).

Особое место в кругу текстов Аксенова, связанных с деятельностью ЛЦК, занимает статья о творчестве Маяковского. Она была опубликована в 1926 г. в третьем номере журнала "Новая Россия" под названием "Почти все о Маяковском". В архиве сохранился первоначальный, предназначавшийся для публикации в "Госплане литературы", вариант статьи с названием "Певцы революции", в котором поэзия Маяковского сопоставлялась с творчеством Д. Бедного. Здесь, избрав в качестве критерия принцип "песенности", Аксенов искусно девальвировал поэтические достоинства Мая-

ковского и объявлял подлинным "певцом революции" его оппонента (см. Приложение 2).

В статье "Певцы революции" (этот текст перешел и во второй вариант) убедительны утверждения о том, что авторский стиль Маяковского сложился и достиг зрелости в первые дореволюционные годы его творчества, что Маяковский преимущественно лирический поэт и его лирика выше последующих ангажированных агитационных стихов. Мнение Аксенова созвучно отношению к поэзии Маяковского, неоднократно высказывавшемуся Пастернаком. Характерная деталь: в обширной статье "К ликвидации футуризма", где автор считал возможным обсуждать множество малозначительных поэтических имен, Бедный удостоился лишь беглого упоминания - в статье "Певцы революции" он понадобился критику, возможно, лишь для дискредитации революционных амбиций Маяковского. В то же время рассуждения об исторической роли, приписанной критиком Демьяну Бедному как поэту победоносной "пролетарской революции" (в высшей степени характерна для эпохи полнейшая уверенность в этой, самой историей гарантированной победе), дают ценный материал для реконструкции раннесоветских (первая половина и середина 20-х годов) эстетических представлений.

Сопоставление двух вариантов текста (с Бедным и без Бедного) показывает, что по существу аксеновский анализ поэзии Маяковского один и тот же. Изменение оценки (и тем самым общего впечатления от статьи) - полностью разгромной в первом варианте и исполненной сожаления и, возможно, сочувствия во втором - возникает лишь в результате изменения контекста.

Отношение Аксенова к Маяковскому пережило сложную эволюцию. Он был настроен на восприятие его стихов в 1916-1917 годах, что отразилось в письмах к Боброву (хотя уже здесь звучали ревниво критические нотки), анализировал его приемы в статье "К ликвидации футуризма". В рецензиях в "Печати и революции" начала двадцатых Аксенов приветствовал появление едва ли не каждой новой книги Маяковского. При этом важно заметить, что в одной из рецензий 1923 года Аксенов, положительно оценивая поэмы Маяковского, весьма критически воспринял трактовку поэтом своей жизни и творческой эволюции в автобиографии "Я сам".

"Автобиография поэта всегда в значительной мере то, что Гете называл "дихтунг", т.-е. вымысел, - писал Аксенов, - и критику приходится, относясь к таким явлениям, как поэзия, устанавливать границы между фактически бывшим с автором или поэтически им присочиненным. причем не последнюю роль в разборе играет установление причин отклонения от протокольно-точной записи автобиографа"<sup>50</sup>.

Эта установка лежит в основе двух вариантов статьи Аксенова о творчестве и поэтической личности Маяковского. В статье "Почти все о Маяковском" дан образ талантливого поэта, на первый взгляд вполне отвечающего требованиям современности и заслуженно пользующегося популярностью и любовью молодых современников. Однако критик полагает, что создать революционную лирику на таком же высоком уровне, как лирика любовная, Маяковскому не удалось. Причину этой неудачи он видит во вторичности восприятия поэтом событий – в его зависимости от официальной подачи информации.

"Событий, которые он излагает к прославлению их, он лично не наблюдал. Революционные поэмы Маяковского строятся вокруг данных информационного отдела газеты и повторяют суждения ее передовых статей. <...> Мы подходим к тайне революционного стиля Маяковского – это стиль рекламы"<sup>51</sup>.

Успех современной поэзии Аксенов абсолютно в духе теоретических установок конструктивистов связывает с усилением повествовательного элемента, не свойственного творчеству Маяковского. Критик закончил статью диагнозом, не оставляющим надежды на исцеление:

"Растущее его влияние (повествовательного элемента. – *Н.А.*) имеет свои причины, подлежащие изучению более необходимому, чем уже уходящая, прекрасная, но старозаветная лирика Маяковского, исчерпанная уже до конца, как и его личным творчеством, так и восприимчивостью внимательных к нему поэтов"<sup>52</sup>.

В сравнительной оценке Маяковского и Бедного еще раз совпали оценки Аксенова и Пастернака. В 1936 году на известном минском пленуме правления ССП Пастернак с тем же вызовом, что и Аксенов на писательском собрании в 1918 г. и в статье 1924 года, заявлял сидевшим в зале поэтам:

"Начну с того, что я предпочитаю его (Демьяна Бедного. – *Н.А.*) большинству из вас <...> Видите ли, товарищи, мне глубоко безразличны отдельные слагаемые цельной формы, лишь бы только последняя была первична и истинна <...> И я скажу вам товарищи, что Демьян Бедный не только историческая фигура революции в ее решающие моменты фронтов и военного коммунизма, он для меня и по сей день остается Гансом Саксом нашего народного движения, и Маяковский, гениальности которого я удивлялся раньше многих из вас и которого любил до обожанья, на этом участке ни в какое сравнение с натуральностью Демьяновой роли не идет"<sup>53</sup>.

Можно предположить, что развенчивание репутации Маяковского как революционного поэта было связано не только с предпочтением, оказанным Аксеновым ранним стихам поэта, но в большой степени объясняется

соперничеством ЛЕФа и ЛЦК за лидерство в поэзии (некоторых относящихся сюда обстоятельств касался К.Л. Зелинский в книге "В изменяющемся мире", 1969, преследовавшей цель собственной реабилитации). То же прочитывается в неопубликованной заметке "Распространение конструктивизма", 1927 (см. Приложение 3).

В этой заметке Аксенов, сохраняя уважительное отношение к Маяковскому как признанному лидеру советской поэзии, выдвигает на первый план новых молодых авторов. Первым среди них, по его мнению (да и по мнению многих критиков тех лет), был И. Сельвинский.

Интересным продолжением статьи стала рецензия Аксенова на стихотворную повесть Сельвинского "Записки поэта"<sup>54</sup>. Как это часто бывало у Аксенова, разбор конкретного произведения предварялся историко-теоретическим обзором проблемы – в данном случае приема вымышленной писательской биографии. Но больше всего его интересует феномен повествовательности стихотворного произведения – "Сельвинский пробует восстановить поэзию в ее давних правах искусства больших форм". Однако Аксенов гораздо менее снисходителен в обсуждении поэтического строя повести Сельвинского. Поэт-автор прячется за поэта-героя: стихи объявлены изобретением последнего. Аксенов показывает, что граница между формой "равноударного стиха", "изобретенной" героем, и обычной прозой почти исчезла, существует лишь как типографский феномен. Критик обнаруживает здесь реальную опасность *чрезмерного* сближения поэзии с прозой на почве реалистической фиксации событий – тогда как само сближение пропагандировалось теорией конструктивизма. В заключительных строках Аксенов изяшно "золотит пилюлю": "Верный своему принципу строить элементы поэмы из материала, принадлежащего изображаемой среде (локальный принцип), – Сельвинский осуществляет свою авторскую иронию над исканиями Нея в форме версификационной. Опасность данного случая для автора в том, что автору могут поставить в вину грехи героя. Впрочем, это часто бывает с прозаиками, и поэту, вступившему на путь конкуренции с прозой, не следует бояться таких последствий".

С ЛЦК Аксенов расстался в 1929 году. В архивах, с которыми мне удалось ознакомиться, почти не сохранилось документов, освещающих этот период его биографии. Ясно лишь, что помимо возможных идейных расхождений, о которых не говорится, причиной разрыва были личные конфликты и противоречия. При этом создается впечатление, что клише "о явно меньшевистском уклоне идеологии" К. Зелинского прикрывает вполне определенные расхождения в области теории литературы.

В фонде ЛЦК сохранились письмо Аксенова к конструктивистам и заявление группы "Союз приблизительно равных", о которой до сих пор было мало что известно.



Дорогие Друзья!

Вечером 7-го сего мая, в помещении Союза Писателей, Илья Львович Сельвинский довел до моего сведения слухи, которые по его словам ходят по Москве и нервнируют мнение <math>\Leftrightarrow</math> конструктивистов. Слухи эти сводились к тому, что в пределах этого города образована некая литературная организация, присвоившая себе имя Союза Приблизительно Равных, что эта организация имеет своей основной целью вести борьбу с конструктивизмом и что я состою председателем помянутой организации.

Проверив, за истекшее время, источники возможных слухов, я должен указать ЛЦК следующее:

В числе моих знакомых имеется Георгий Николаевич Оболдуев<sup>55</sup>, с семьей которого я познакомился в 1897 году и отношения с которым я отнюдь не склонен порвать, считая его одним из наиболее мне близких современников. На квартире у данного лица, писателя и поэта, естественно встречаются литераторы, по большей части бывшие студенты Брюсовского института. Среди них возникла мысль об организации общества, имевшего бы наименование Союза Приблизительно Равных. Мне было сделано предложение войти в него, на что я ответил, что разговор считаю преждевременным, пока не установлен ни точный состав членов организации, ни ее программа. Показанные мне эскизы декларации я не мог считать программой чего бы то ни было.

К такой точке зрения склонились и ее авторы, в настоящее время занятые обработкой соответственного документа. Как видите, говорить о существовании Союза Приблизительно Равных не приходится. Не приходится говорить и <math>\langle o \rangle</math> моем существовании в качестве его предводителя, даже в смысле председательствования на чтениях литературных произведений в доме Г.Н. Оболдуева, так как там прения протекают в порядке застольной беседы и председателя не имеют.

В равной мере мне не доводилось слышать, чтобы задачей этого литературного объединения в какой-либо мере могла являться борьба с конструктивизмом. Напротив, мне много раз приходилось выслушивать восторженные отзывы о прозе нашего друга Гаузнера<sup>56</sup> и весьма единодушное сочувствие поэтической работе И.Л. Сельвинского.

Не имея под собой реальной почвы, слухи эти порождены некоторой мистификацией, допущенной тремя (если не ошибаюсь) гостями Г.Н. Оболдуева, по отношению к Б. Агапову, являющемуся их школьным товарищем и давнишним предметом школьного вышучивания. Они, как мне стало известно, неоднократно пугали его (по их словам "до смерти") страшной кампанией, которую готов поднять против конструктивизма вообще и Агапова в частности, вышеупомянутый Союз Приблизительно Равных, однако никто из них не называл меня председателем его и самое наличие председателя упорно ими отрицалось, чему Агапов, по их словам, отказывался верить "в силу ограниченности своих умственных способностей".

Вот все, что я знаю по этому делу.

Полагаю его достаточным для установления одного факта. Легковере, с каким ЛЦК восприняло мистификацию двух молодых поэтов, свидетельствует о некоторой напряженности в отношениях между ним и мной. Не считаю нужным отрицать этого факта – напряженность эта длится в течение около двух лет, если не больше, и за все это время мной по отношению ЛЦК была, насколько мне известно, проявлена полная лояльность. Не скрою того, что отношение ЛЦК ко мне отличалось обратными свойствами. Ряд действий, слишком известных, чтобы останавливаться на них подробней, проводился против меня и за моей спиной. Один из таких эпизодов послужил поводом даже к протесту некоторых членов организации, протесту, оставленному без последствий нашим ОРГБЮРО.

В результате основного политического расхождения моего с К.Л. Зелинским, обнаруженным еще около трех лет тому назад, в моем мнении о явно меньшевистском уклоне его идеологии, создалась та атмосфера взаимного недоверия, в которой один из членов учредителей организации ежегодно готов ожидать от своих товарищей любой враждебной выходки по отношению к себе, а организация в той же мере ожидает нападения со стороны одного из своих членов.

Испробовав в течение последних двух лет всевозможные пути к преодолению как личных, так и идеологических разногласий с ЛЦК, вижу для себя в необходимости просить его не считать меня впредь своим членом.

9 мая 1929 г.

И.А. Аксенов<sup>57</sup>

### **Письмо "Союза приблизительно равных" "Литературному центру конструктивистов"**

10 мая с/г. нами получена от члена СПР И.А. Аксенова копия его заявления в "ЛЦК"<sup>58</sup>. Считаю себя вынужденными дать некоторые разъяснения касательно СПР.

Декларация Союза Приблизительно Равных была подписана в феврале с/г. Этот день является днем возникновения СПР<sup>59</sup>.

Название "Союз Приблизительно Равных" вытекло непосредственно из идеи создания нашей группы. Этой идее противоречило бы возложение обязанностей председателя на одного из членов СПР.

Двум членам СПР было поручено информировать прессу о существовании СПР по материалам декларации 8/II.

Квалификацию умственных способностей члена ЛЦК Б.Н. Агапова члены СПР своей задачей не ставят и ею не занимались.

СПР, выявляя свое принципиальное отношение к литературному окружению, не может не замечать ошибки тех или иных известных ему литературных объединений, но специальной "травлей" или "мистифика-

цией" какой-либо литературной организации или ее членов СПР (и каждый из входящих в него) не занимался и заниматься не намерен.

В настоящее время СПР разрабатывает те основные принципы искусства, которые изложены в декларации 8/II.

---

В заключение считаем необходимым указать, что многое из высказанного могло быть неизвестно И.А. Аксенову, так как он, будучи сильно занятым членом ЛЦК, по всей вероятности, не считал возможным для себя уделить достаточно времени для участия в работе СПР, почему и имел неточную информацию о побуждениях и действиях Союза Приблизительно Равных.

11.V. 29

СПР: И.А. Аксенов / К. Андреев / Г. Оболдуев / И. Пулькин/  
Я. Фрид<sup>60</sup>.

Мы не имеем никаких документальных оснований считать, что неожиданный отъезд Аксенова в августе 1930 года на неизвестный срок на строящийся Днепрогэс, где он преподавал физику и математику то ли в школе рабочей молодежи, то ли на рабфаке, был связан с московскими литературно-политическими обстоятельствами<sup>61</sup>. Однако предположение напрашивается. К концу 1930 года Аксенов смог вернуться в Москву и продолжить активную работу театрального критика, переводчика, исследователя английского театра шекспировского времени, затем – исследователя творчества С. Эйзенштейна<sup>62</sup>.

## ПРИЛОЖЕНИЕ I

ИЗ РУКОПИСИ «СПРАВКА»<sup>63</sup>

&lt;...&gt;

## § 6

Под именем Локального Метода разумеют применение к образованию тропов – элементов речевого материала, образующего словесную среду субъекта изложения. Этот метод, таким образом, покоится на принципе исключения и ограничения.

&lt;...&gt;

## § 9

Может ли труп являться собственником? По здравому рассуждению нет. Но скряга, живущий в постоянном страхе за свою собственность, не мирится с такой очевидной истиной. Область его суждений ограничена его страстью, и он говорит: "Украю ключи у трупа моего"<sup>64</sup>. Женоубийца, вспоминая свою вину перед умершей, любовь которой он вызвал рассказами о своих путешествиях, в публичном своем покаянии характеризует свои поступки цитатами и тропами из этих рассказов. И Пушкин, и Шекспир, и аттические трагисты знали локальный метод как характеристику мономанов. Локальное ограничение тропа было ограниченностью безумства.

## § 10

Однако человек может родиться ограниченным или стать таковым по условиям воспитания. Локальный метод его речи, тогда уже не будучи несчастием Отелло, может оказаться чем-то вроде позора, а явлением смешным во всяком случае будет. Поэтому комики так любили пользоваться этим приемом. Поэтому неизбежными персонажами юмористов являлись люди либо от роду чем-нибудь ушибленные, либо глухие провинциалы, либо ослепшие ко всему в мире специалисты. Перенесенные в другую среду они говорят "некстати" этой среде, результаты для них получаются разные, а читателю неизменно смешно. От старинного "Канун да ладан" до рассказов Аверченко и О'Генри. До первых годов нашего века локальный метод казался беспспорной вотчиной юмористов.

## § 11

Дж. К. Честертон – патетический иронист в романе, вышедшем задолго до появления "Лачербы"<sup>65</sup> и прочих манифестаций Маринетти с компанией, развивал теорию локального метода городской поэзии. Его герой,

умный и патетический человек, органически не может пользоваться деревенскими и растительными формулировками речи. Старейшее английское клише для описания красоты своей очаровательницы: "лилии и розы сражаются на ее щеках" он заменяет таким тропом: "трамвай А борется с трамваем Б за площадь щек моей возлюбленной" (где трамвай "А" – красный, а "Б" – белый: дело происходит в Лондоне)<sup>66</sup>.

### § 12

Футуристы (западные) охотно применяли иронию и прямо развивались под сенью развесистого Сатирикона. Маяковский признает свою преемственность от Саши Черного. Честертоновский локальный метод урбанизма принят был ими всерьез и всерьез проводился. Роль его была служебная, на потребу 100%-ного урбанизма. Срывы в деревенщину бывали, да где же в тогдашней России найти было 100%-ного горожанина?

### § 13

Не в пример откровенности Маяковского, пролеткультовцы тшились отрицать всякую свою преемственность от автора "Войны и мира"<sup>67</sup>.

Это не помешало им работать по шпаргалке Маяковского. От себя они внесли только одну поправку: локальный метод был обращен на потребу доказательства 100%-ности их пролетарской культурности. Следуя еще не выведенному тогда предписанию одного из героев Н. Эрзмана и предвосхищая его, требовали "чтобы все харчи у нас были *пролетарского* происхождения"<sup>68</sup>. Гастев, Садофьев и Василий Казин дали весьма выразительные доказательства последствий упорства в проведении этого принципа. Если же и у них случались срывы то... См. конец § 12 и то, что писалось о "пролетариате военного времени".

### § 14

Таким образом, локальный метод, ограниченный сам по себе, подвергался еще и ограничению техническому – целевому. Ограничение это производилось во имя бытовой или политической эстетики. Возможно ли построение локального метода, ограниченного самодовлеющей эстетикой самого локального метода? Теоретически как будто возможно. На практике эта возможность тоже была использована в худших вещах Мандельштамма <sic!>. Такое произведение, как поэма "Венецианской жизни темной и бесплодной"<sup>69</sup>, имеющее своим заданием коллекцию всех общих мест, до вышеупомянутой Венеции относящихся, таит в себе огромные возможности использования.

Такое произведение можно с величайшим успехом читать от конца к началу, от середины к началу и т.д., переставлять строфы, переставлять

стихи и полустихия – стихотворение ничуть от этого не пострадает. Гоголевский Петрушка (ныне один из создателей формального метода и поборник искусства медленного чтения) дождался наконец до широкого признания правоты своих литературных воззрений.

### § 15

И, тем не менее, локальный метод теперь наконец начинает вырисовываться как могучее орудие поэтического построения. Настоящее применение его возможно только при наличии повествовательного стиля в поэзии.

Требую развития субъекта поэмы, перемещая действие, вводя новые, дополнительные и побочные элементы – повествование строит поэму из ряда взаимовключенных и переключающихся тем. Каждая из них локализована в той или иной среде, локальный метод в приложении к каждой из данных тем естественно сохраняет свою ограниченность, но совокупность локально построенных тем ничем не ограничена, кроме цели повествования.

<...>

### § 17

Целевая значимость создает постройку. Целевая значимость эпохи создает современность, т.е. существование постройки. Постройки прошлого, утратившие теперь свою целевую значимость, сносятся или приспособляются под современные цели, если только они к такому приспособлению хоть сколько-нибудь способны. Обычно это плохо удается. Лувр – очень скверное музейное помещение. Дни, в которые можно рассмотреть первый план Рембрантовской "Вирсавии", не превышают десятка на год.

### § 18

Пропаганда очередного и долгосрочного задания нашей действительности – социалистическое строительство и борьба за качество (со всем, что тому прилежит) – вот целевая установка всякого повествования, сочиняющего отдельные стандарты локального метода.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ПЕВЦЫ РЕВОЛЮЦИИ<sup>70</sup>

Мне всегда казался характерным тот факт, что история сохранила нам хотя бы какие-нибудь анекдотические данные о жизни великих эпиков прошлого. Возражение, что подлинные инициаторы эпических поэм вообще неизвестны, что Гомер лицо вымышленное, что автор Кудрун, романсов о Сиде, былин об Илье Муромце и подвигах Кухулина – неизвестен, – только свидетельствует о малом интересе слушателей к личности первого сказителя данного эпоса. Орфей лицо не менее мифическое, чем Гомер, но его сказочную биографию мы знаем, мы знаем и историю Марсия, хотя не имеем понятия о его творчестве, – этот лирический неудачник представляется нам редким образцом поэта, известного своей смертью, но совершенно не заинтересовавшего потомство своими произведениями. Стоит ли умножать примеры? *Поминать Ивика, Амфиона, Ариона и многих других? От Алкея и Сафо, от Архилоха до наших дней дошли жалкие отрывки – биографические данные о них во много раз многословней их литературного наследия.* Лирический поэт всегда интересовал современников своей личностью, и она во мнении потомства являлась, по-видимому, не меньшей ценностью, чем литературная ее проекция.

Поэтому, говоря о лирических поэтах нашего времени, без обращения к личности их обойтись нельзя. Это, конечно, противоречит добрым нравам литературного безличия и обезличения, идет вразрез с правилами примитивной корректности и является грубейшим вторжением в неприятные для критики области. Вообразите, если вам в обществе предложат раздеться и начнут стучать костяшкой по спине – неприлично. И однако, исследовать ваш организм, не прибегая к таким некорректным методам обращения, – нельзя. Исследовать искусство лирического поэта приходится тоже путем выслушивания и просвечивания. *Да простится мне личное вторжение в существование тех двух поэтов, которые сейчас соревнуются в звании певца нашей революции.*

*Я не стал бы делать попытки вмешаться в спор, который сейчас еще не кончен и разделит читателей и слушателей на две половины хора, не находящие еще возможности остановить развитие своих антистроф и произнести эпод, если бы мне не довелось встречаться с обоими, слышать их голос, видеть их лица...*

*<Я не счел бы возможным> писать о них, являясь они для меня только первой строчкой заглавного листа своих книг или последней строчкой текста, напечатанного в колонках газетного набора, автотипией, вкле-*

енной в томик полного собрания стихов или рисунком лица между буквами обложки сборника их поэм. Меня не смущает, что встреч с одним из них было мало.

Я видел Демьяна Бедного, кажется, два раза, а может быть, и один. Это было в одном из номеров Первого дома Советов, в комнате, где две пишущие машинки сиротливо окутывались высокими стенами, затянутыми розовым штофом, в 1918 году, летом. Демьян Бедный только что выпустил листовое собрание своих сатирических вещей под названием "Земля Обетованная" и принес для печати новый цикл с многочисленными цитатами из пророков. Он говорил, не для меня, но обращаясь ко мне, о том, как трудно пользоваться библейскими мотивами и как внимательно надо вникать в этот источник для возможности его использования.

В числе литературы, которую мне пришлось везти тогда на Урал<sup>71</sup>, оказалась книжка Д. Бедного, о которой я говорил. Читая ее в давке тогдашнего заселенного вагона, я добрался до последней странички и обнаружил там четырехстопные ямбы, не имевшие видимой связи с агитационным раешником, дававшим современную параллель Моисея и Адада. Помнится, последняя поэма говорила о свежем утре, зеленой траве, голубом небе – вообще о хорошей погоде. В сборник она примостилась контрабандой, но автору напечатать ее было совершенно необходимо. Ею он переводил дух от полемики, в ней он давал исход своему подавленному очередными задачами лиризму. Агитация Д. Бедного стоила ему много – жертвы лирической свободой, самой тяжелой жертвы, какую способен понести поэт. Сознывая себя неспособным на такой поступок, я естественно испытывал чувства, возникающие в нас при обнаружении чужого над собой нравственного превосходства. Утешиться же тем, что Демьян Бедный перестал быть поэтом, удалился из литературы, мне не удалось.

Осенью того же года на одном официально созванном совещании литераторов, имевшем своей целью положить начало организации, принявшей впоследствии форму и имя Государственного Издательства, большой литератор, к которому вскоре после открытия заседания перешло председательствование, не нашел лучшего способа captivare беневоленцию<sup>72</sup> своей аудитории, как сетовать о типографском засилии Демьяна Бедного, в то время якобы представлявшего единственного из печатавшихся беллетристов. Сочувствие аудитории докладчику, глубокое отвращение, вызванное в ней моими скромными возражениями, и страстность полученного мной отпора отняли у меня последнюю возможность думать, что Д. Бедный находится вне литературы. Более того – мне стало совершенно очевидно, что этот лирик является наиболее живым выразителем тех сторон современности, которые тогда с такой неохотой вос-



*принимались представителями нашей словесности, собранными в кавалерском корпусе Кремлевского дворца. Гнев академиков всегда свидетельствовал о свежести и новизне творчества ненавидимого автора, ненависть литератора может быть истинно развита только против литератора же. Степень его значимости может в таком случае точно измеряться степенью этой ненависти. Литературное значение Демьяна Бедного тогда, помню, представлялось мне подавляющим.*

Маяковского не было на этом совещании. Кажется, его тогда вообще не было в Москве. Я видел его потом, и много раз. Я знал подробности о его жизни, слышал еще очень давно, году в двенадцатом, о нем. Маяковский тогда еще не печатался. Я встречал людей, бывших свидетелями его литературного развития, слушал отзывы его недоброжелателей, воспоминания женщин, с которыми он был близок, и мужчин, с которыми он играл в карты. Мне довелось по его просьбе давать ему советы в некоторых жизненных затруднениях и разрешать как-то шекотливый вопрос о целесообразности немедленного заужения одного долговязого франта, обязанного моему совету сохранением привлекательности своего профиля. Мне невозможно и сейчас отказаться от того обаяния, которое свойственно личности В.В. Маяковского, от впечатления той грузно и спокойно залегшей нежности и укрошенной грусти, которая пленяет всякого, хотя бы поверхностно ошутившего ее собеседника или мельком отметившего это явление наблюдателя. Это признание кажется мне гарантией моей критической беспристрастности.

В разборе современных нам литературных явлений эту беспристрастность вообще трудно сохранять. Попытки выйти из этого затруднения путем ухода в объективный критерий приводят к торжеству теории, положенной в основание этого критерия, но уведат критика в сторону от непосредственного объекта его внимания. Коган и Фриче дают блестящий пример весьма искусного изложения Марковского тезиса о базисе и надстройке, независимо от того, пишут ли они о Рабле или о Метерлинке. В те времена, когда за открытое изложение Маркса излагателя низлагали с занимавшейся им кафедры и ссылали в столь отдаленные местности, такой критический метод был весьма полезен, но в годы процветания Института Маркса и Энгельса. Коммунистической Академии и Университетов в значительной мере потерял свое оправдание. Истина о базисе и надстройке стала уже аподиктической, подкреплять ее еще новыми примерами, пожалуй, и непочтительно.

Метод психиатрической критики, сводящийся к обнаружению в писателе того или иного невроза и исходящий из предпосылки явной ненормальности чудака, занимающегося писанием стихов, приводит к неизбежному определению номенклатуры его болезни с явным намерением обе-

речь общество от такого опасного члена его. Пушкина можно было бы вылечить: он перестал бы стихи писать и стал бы исправным камер-юнкером, не хуже других. В обоих случаях, однако, остается неясным, почему именно Пушкин занял такое исключительно место в надстройке, а не занял его Тепляков и почему именно психоз Пушкина, а не Кукольника до сих пор привлекает внимание читателей и поэтов. Что объективный критерий о приведенных разновидностях, проходя мимо поэта и поэзии, в сущности совпадает, видно из аналогичности критической оценки. Если Баженов или Чиж<sup>73</sup> готовы вылечить Пушкина от поэзии, то Коган публично признается, что, осуждая Брюсова на всем протяжении литературной деятельности за писание стихов, он, Коган, произносит поминальную речь этому поэту за то, что Брюсов никогда не опаздывал на заседания в НАРКОМПРОСе и помнил наизусть циркуляры этого учреждения. Критика этого рода в наше время несколько заблудилась – переменив свой объект, занявшись, скажем, вопросами воспитания будущих совслужащих и рационализацией канцелярского делопроизводства на основах НОТ, она могла бы принести значительно большую пользу.

Вообще, общеобязательность какого-нибудь определения только заставляет наново пересматривать предметы, находящиеся под небесной твердью этого определения. Если все в мире есть стилистический прием, как полагает Шкловский, то чем отличается стилистический прием, именуемый Тэн, от стилистического приема, именуемого Шкловский, и который из них рациональней? Если, по мнению профессора Ермакова<sup>74</sup>, всякая поэзия есть результат анальной или уретральной эротики, подкрепленных действием эдиповского комплекса, то почему поэзия Батюшкова имеет один вид и один круг воздействия, а поэзия Пушкина другой? На это защитники объективного критерия могут ответить только одно: нам важен наш критерий сам по себе, нам нравится повторять его до потери сознания, как дьячок повторяет свое "помелосподи", а до повода произнесения нашей формулы ни нам дела нет, да и вам быть не должно.

Так критика становится лирикой, и лирикой самой примитивной. Лирикой ботокудов и шаманением остяков. Не попробовать ли просто лирически оценить современных лириков, в формах более откровенных и более близких нашему чувству?

Это тем более оправдывается в пределах данного писания, что оба названные мной современных поэта явно открыто соперничают в вопросе близости своей к явлению, покрывающему все наши существования, – к революции.

Те, кто хотел бы особенно подчеркнуть и подкрепить свое очарование поэмами Маяковского, охотно утверждают, что революция производственных отношений, создание нового общества и нового базиса для идеоло-

гической надстройки естественно приводит к созданию и новых лирических оформлений чувства. Такая новизна изложения свойственна поэзии Маяковского, по существу революционна, стало быть, Маяковский – певец революции.

*Люди, высказывающие такого рода суждения, обычно, с большою охотой повторяют суждение о традиционности поэзии Демьяна Бедного, выводя из них заключение об отсталости его поэтического метода, об эпигонстве его поэтики, о ее естественном в таком случае бесплодии и временности ее значения. По мнению таких лиц – Демьян Бедный является только стихотворным фельетонистом, подобным какому-нибудь Лоло или Дону-Аминаду, за разницей предмета, излагаемого в рифмованных строчках газетного материала, им поставляемого.*

*Я пред<о>ставляю читателю произвести обратное построение этого суждения: оно настолько симметрично, что затруднений подобная операция не вызовет. Более целесообразным будет проверить правильность характера отправных посылок приведенной формулировки, более интересным будет, мне кажется, найти исходный пункт того конфликта, которым порождается лиризм каждого из названных мной поэтов, и разобраться в их личной трагедии, ибо где конфликт, там и трагедия, что по-русски значит – козлогласия. Поэтом является тот, кто в момент лирического конфликта не кричит козлом, а поет человеческим голосом.*

Маяковский при всем своем презрении к старине любит говорить о пенье, хотя я никогда не слышал его поющим. Стихи свои он декламирует и, кажется, выступая даже с певуном Игорем Северяниным, не соблазнился модной тогда манерой исполнения эстрадных поэтов.

Тебя пою – накрашенную, рыжую	("Флейта")
Вижу миллионы, миллионы пою	("150 миллионов")
Где бы ни умер, умру поя	("Про это")

В последней цитате странная оговорка, поэт, видимо, спутал два глагола: петь и поить. Вряд ли это свидетельствует о его большом знакомстве с пением. Глагол "петь" для него остаток традиции, клочок "высокого стиля", появляющегося в патетический момент, нечто вроде машинально совершаемого крестного знамения у давно позабывшего все молитвы крестьянина или "слава Богу" в словаре оратора-атеиста. Но понятие песни как лирики и свободного оформления заданного чувства, как показывает патетика тех же цитат, для него крайне дорого. *На протяжении многих лет, в произведениях, отделенных многими потрясающими событиями, это понятие неизменно возникает в кульминационных пунктах его изло-*

жения – лиризм Маяковского вырачивает формулу песни и, дойдя до этого определения, начинает свое ниспадение.

К песне двигалась лирика Маяковского до войны и до революции. В этом своем стремлении она опиралась на сильную и высокую страсть, на испытанную многими годами привязанность к женщине. На этом пути выработался стиль Маяковского, легко различимый среди всех русских лириков, создалась систематическая постройка гиперболы, являвшейся до того проходящим украшением протасиса похвальных слов. Гипербола, обращенная к образованию метафоры, а все в целом служившее изображению страданий неразделенной любви, этому извечному мотиву и стимулу сентиментального лиризма, на людей, воспитанных изысканным стилем символа-акмеизма, производила огорошивающее впечатление. Смутно вставал вопрос о несоответствии приема с поводом его применения, но предшествовавшее развитие темы, постоянный гимн величию полового влечения к единственной в мире ценности – страсти достаточно подготовил публику к эксцессам Маяковского в трактовке его привычной темы. Так образовывался стиль Маяковского. Он всецело вытекал из методов *лирической ориентации символистов, кровно с ними связан, возник* и оформился до войны, а тем более до революции.

Скажу больше – лучшие произведения Маяковского: "Облако" и "Флейта" были написаны до революции и проникнуты полнейшим эгоцентризмом. В них, правда, имеются ссылки на развертывающуюся трагедию войны, но эти обращения к действительности являются материалом для метафорического возвеличения любовных огорчений поэта. Бедствия короля Альберта, агония пассажиров Лузитании, страдания окопников – ничто по сравнению с любовными муками Маяковского. Вряд ли когда солепсизм находил более ослепительное выражение.

В поэме "Облако" есть место, часто приводимое как свидетельство революционной зоркости нашего поэта. В нем говорится о революции, которая должна произойти в шестнадцатый год<sup>75</sup>. Дата эта имеется только в послереволюционных изданиях, первое издание имеет в тексте просто: "который-то год". Ссылка на цензурное искажение стиха не вполне убедительна: иные цензурованные стихи этого же издания так и оставлены незаполненными (многоточия и линейки). Можно с достаточным основанием предполагать, что пророчество это, как и все иные предсказания, сделано задним числом. Но будь оно даже и в первоначальном тексте рукописи, истинная его революционность вскрывается контекстом.

Революция, провиденная тогда поэтом, не имеет ничего общего по заданиям своим с той революцией, которая произошла в действительности. Революция "Облака" имеет своим заданием свести за Маяковского счеты с публикой, оказавшей скверный прием декламации нашего лирика ("Голго-

фы аудиторий Петрограда, Москвы, Одессы, и Киева"), "обсмеянного, как длинный скабрезный анекдот", – пусть земле под ножами припомнится, кого хотела опошлить!

Мне кажется, что приведенного достаточно для возражения тем лицам, которые возлагают на революцию ответственность за формальные особенности стиля Маяковского. Революция наша в этом стиле не повинна, не она создала его, и не ее призывал поэт. Искусство его довоенное, старое.

Верно, однако, что он, не колеблясь, отдал его революции. Произошло это, кажется мне, не только потому, что в поэте жили надежды на революционное возмездие освиставшей его публике. К семнадцатому году Маяковский уже входил достаточно явственно в отечественную литературу, на него продолжали коситься, но все более и более начинали признавать. Да и "Облако" было написано в порывах такой ранней молодости, которая давно уже и у всех лириков всегда давала пищу символам всяческой скоротечности. Революция была дорога и желанна поэту, потому что она потрясла и покорила его любимую стихию – улицу.

Характернейшим для поэзии Маяковского является его органическая связь не с городом в целом, не с его центральными кварталами (большинство символистов), не с рабочими кварталами современных столиц (Жан Риктю<sup>76</sup>), а именно с улицами, с уличной толпой вообще. Улица была тем героем мстителем, о безликости которой сетовал молодой поэт, к уличной публике обращался он с призывом отмстить за него революцией:

Выньте, гуляшие, руки из брюк,  
(вот они, "революционеры"!)  
берите камень, нож или бомбу...

Следующая затем парафраза монолога Мармеладова<sup>77</sup> обращена, по видимому, к "гуляющему" люмпен-пролетариату – классовая ориентация поэта, конечно, не яснее истории Мидян, но авторитет улицы несомненен. Улица оказалась во власти пролетарской революции. Овладев предметом внимания поэта, революция овладела и самим поэтом со всей его лирикой.

Тогда-то началось создание революционного стиля Маяковского. Создавался он с крайней простотой. Вместо "накрашенная, рыжая ты!" всюду проставлялась – революция. Гиперболизм построения, составивший уже и ранее основу стиля Маяковского, остался в полной неприкосновенности. Но гипербола, казавшаяся не вполне уместным средством для изображения интимной влюбленности, теперь, в приложении к революции и ее событиям, пришлось ко двору, вернее вернулась на старое место – в область высокого парения и лирического беспорядка оды. Державинский богатырь,

бросавший рукою башни за облака, заставлявший трещать горы под своей поступью, а воды вскипать от своего прикосновения, возродился в гиперболе Маяковского. Так началась любовь лирики Маяковского и революции.

Измены нет – любовь одна! – как сказали Гиппиус и Зигмунд Фрейд. Любовь нашего лирика к революции, если по стихам судить о ней, была не менее мучительной, чем его любовь к героине "Флейты". Стихи Маяковского о революции проникнуты все тем же напряжением, ищущим песенного исхода и его не находящим. Истерия густым цветом растягивается по его поверхности, и поэт торжествующей революции возникает из своих произведений в образе гонимого страдальца. Голгофа его не кончилась, хотя аудитория давно перестала ему свистать, она даже сделала его своим любимцем – ни один поэт на нашей земле не слышал себе столь громких и столь дружных аплодисментов. Состав этой аудитории, казалось бы, не оставляет поэту желать лучшего – его любимая улица почти целиком заполняет многоярусную аудиторию Политехнического Музея – откуда же грусть? Поэту улицы мало улицы.

Впервые он стал заботиться о классовом составе своей аудитории. Он идет со своими стихами на митинг. Организует свои чтения перед делегатами профсоюзов, собирает анкеты, коллекционирует резолюции и приходит в неопишумую ярость, если анонимные анкеты предполагаются подписанными совбарышнями, его поклонниками. Он спорит и доказывает. Он хочет быть признанным пролетарским поэтом. Он желает признания за собой этого титула со стороны старых борцов революции. Он терпит неудачу.

Тщетно столбцы советских и партийных газет заполняются стихами Маяковского, тщетно книги его печатаются во всех разновидностях госиздата – Маяковский не может не чувствовать, что чужда его лирика чувствам его издателей, что старый революционер отворачивается от поэтического беспорядка его гипербола. И воспевая торжество революции, Маяковский так же страдает, как страдал герой его поэмы "Человек", целуя губы, протянутые ему любимой, но чужой женщиной.

Личный момент революционной лирики Маяковского особенно явно проявляется его повествовательными попытками. Как и его учителя – символисты, он не владеет фабулой. И дореволюционные его поэмы излагали ее в крайне скомканном виде – лирическое построение на каждой странице разрывало и мяло построение повествовательное, способное вообще быть изложенным в нескольких строчках. Революцию Маяковский прожил в канцелярии мастерских телеграфного агентства. Событий, которые он излагает к прославлению их, он лично не наблюдал. Отсюда – зависимость его изложения, отсюда запоздалость его суждений. Революцион-

ные поэмы Маяковского строятся вокруг данных информационного отдела газеты и повторяют суждения ее передовых статей. Своего мнения, своего события Маяковскому не удастся найти. Он *надевает* на готовый материал свою гиперболу и в таком виде выносит его на улицу.

Хорошо, когда брошенный в зубы эшафоту,  
Крикнуть: "Пейте какао Ван-Гутена!" ("Облако...")  
Нигде кроме, как в Моссельпроме! (1923)

Мы подходим к тайне революционного стиля Маяковского – это стиль рекламы. Маяковскому очень хотелось петь революцию – он только ее рекламирует. Но стиль рекламы – стиль капитализма. Его можно приспособить к надобностям революции и такое приспособление может быть вызвано революцией, но самый стиль останется стилем дореволюционным. Какие слова ни пиши на щитках сандвича – человек-сэндвич не станет знаменосцем, хотя найдутся люди, утверждающие, что сандвич современнее знамени. Ассоциативный элемент силен – символ борьбы неизменно остается привлекательнее символа наживы. Реклама не дает песни. Много раз делались попытки положить на музыку стихи Маяковского — неудача этих попыток известна. Много раз вузовская молодежь пыталась демонстрировать со стихами Маяковского – коллективная декламация получалась, но никому в голову не приходила мысль запеть этот текст. Певцом революции Маяковский не стал и не станет.

Молодые пролетарские поэты в начале своей деятельности пробовали усвоить стиль Маяковского в своем изложении. Теперь, поскольку могу судить, эти попытки оставлены. Гипербола Маяковского оказалась, по-видимому, слишком индивидуальным приемом и развиться в стиль не может. Да наше время уже не удовлетворяется более или менее беспредметным лиризмом. Повествовательный элемент все отчетливее пробивается в современную поэзию – *творчество поэтов Октября обещало развитие этого фактора в новый стилистический метод. Роман Сельвинского<sup>78</sup> опередил медленность этой эволюции и, кажется, определил собой ближайший этап форсированного развития нашей поэзии.*

Естественное ее развитие имеет своим источником и работу другого нашего современника. Ее все растущее влияние имеет свои причины, подлежащие изучению более необходимому, чем уже уходящая, прекрасная, но старозаветная лирика Маяковского, исчерпанная уже до конца как его личным творчеством, так и восприимчивостью внимательных к нему поэтов.

*На примере Маяковского мы уже видели, насколько субъективно бывает ощущение новизны формы и насколько неосторожны построенные*

на таком ощущении выводы. Убежденность в строгой приверженности Демьяна Бедного к традициям русских поэтов XIX в., по-моему, покоится на явном недоразумении. Помимо того, что некрасовский четный восьмисложник с дактилическим окончанием нерифмованного стиха встречается только в одной поэме Д. Бедного, а стало быть, не может быть признан для него основной манерой письма, в равной мере и основанием для сближения автора поэмы "Про землю, про волю" со стилем поэта "Кому на Руси жить хорошо", недостаточно обоснованными надо считать и попытки вывести поэтику Д. Бедного из частушки: частушек Д. Бедный написал гораздо меньше, чем басен или поэм, изложенных так называемым раешником (входить в метрическое разбирательство этого термина – дело для меня весьма интересное, но читателю, полагаю, нелюбопытное). Именно сатира басни и сатира раешника являются наиболее постоянной манерой изложения нашего современника, они и определяют его стиль, говоря формально.

Традиционность их достаточно сомнительна. Именно в XIX в. обрывается басенная традиция, а раешник в нашей литературе как разработанная форма поэзии вовсе не применялся. Поскольку новым считают давно забытое – басня, как постоянный тип изложения, для нас имеет все права считаться новшеством, а литературный раешник таким новшеством является и без упомянутой предпосылки. Могут возразить, что свою манеру письма Д. Бедный вырабатывал и до войны и до революции, относя его на этом основании к дореволюционному стилю нашей литературы. Такая точка зрения слишком много раз служила отправлением критики, чтоб на ней не было соблазнительно задержаться.

Прежде всего, она покоится на обывательском представлении о революции как о кратковременном вооруженном столкновении, приводящем к перевороту и пронунциamento. В действительности пронунциamento это является результатом весьма длительной подготовки и работа по этой подготовке не менее революция, чем последующая ее уличная пальба со всеми ее оптическими и слуховыми эффектами. Внеся такую поправку в отправное определение, мы, во-первых, увидим, что творчество Д. Бедного возникло и протекало в пределах нашей революции, ни на одно мгновение ее не покидало и ею же создано. Поскольку этого не было с другими нашими поэтами, необходимо признать за Д. Бедным исключительное право именоваться поэтом революции, а поскольку наша эра <стала> новой именно благодаря покрывающей ее революции, постольку и поэзия Д. Бедного должна быть новой. Вопрос, таким образом, несколько изменяется, и предшествующая оценка, приведенная мной, принимает уже не форму утверждения, а форму проблемы: "Является ли творчество Д. Бедного творчеством поэтическим и в чем его революционная но-



визна?" Попробую ответить сначала на вторую половину вопроса – традиционная оценка с нее начинается.

Еще подписывая свои стихи именем Е. Придворова, поэт обнаружил свою связанность с политическими темами. В тогдашних его стихотворениях, писанных в годы глубочайшей реакции, в моменты наиболее кровавого торжества царизма, имеется материал, развитие которого имело все шансы создать патетику протеста, не уступающую по напряженности стилю Гюго или того же Маяковского. Этого, однако, не случилось с Д. Бедным. Даже протестуя, даже обличая, даже пользуясь жестоким оружием сарказма, наш поэт не чувствует себя равным, а тем более слабейшим того, что он обличает. Отсюда отсутствие пафоса (страдания) и тон превосходства над предметом обличения. Личное ли это свойство темы? Но темой Д. Бедного бывал и Ленский расстрел. Будь этот <пропуск в машинописи> высокомерием личности, ставящей себя в центр мироздания – мы имели бы конфликт воображаемого величия и действительности, это величие унижающей. Мы имели бы Маяковского, Барбье, Архилоха. Стиль Д. Бедного вызван не предметом изложения и не его личностью, он вызван отношением к предмету, которое обусловлено некоторым фактором, подчиняющим себе личность поэта. Этим фактором является характер той революции, участником какой был Д. Бедный.

Будучи революцией пролетарской и отчетливо формулируя свой классовый характер, революция эта не могла считаться побежденной теми или иными неудачами. Революционер индивидуалист может ощущать поражение своего предприятия как поражение всего дела: его борьба протекает на протяжении его жизни; если торжество его дела в этих пределах невозможно, поражение налицо. Здесь начинается и мировая скорбь, и космическая патетика и прочие декламационные атрибуты революционной романтики. Но пролетариат в целом побежден не может быть, так как по самому его свойству он будет бороться, пока существует, и противники его истребить не могут, так как без него они не могут существовать; он же может истребить своих противников, т. к. для его существования они вовсе не необходимы. Грабитель не может существовать без ограбляемого, ограбляемому совсем не нужен грабитель.

Поэтому в пределах революции пролетарской угнетение и кровавые неудачи являлись только свидетельствами дальнейшей напряженности борьбы, то есть приближением ее решительных моментов или, что то же, – близости торжества революции.

Преувеличивать силы своих противников в такой обстановке никому не придет в голову. Гипербола, утешающая в несчастии поражения (я побежден, потому что мой противник могуч до невероятия), – неуместна

и невозможна. Мы должны иметь явление обратное: победа противника – его жалкое заблуждение, за которое он скоро будет расплачиваться, совершаемые им низости вдвойне гадки, потому что бессмысленны и падут на него же. Такой противник вызывает к себе не страх, а презрение.

Вот причина естественности и простоты юмора Д. Бедного, легкости его стиля и приятности его выговора, свойств до того неизвестных нашей обличительной и вообще политической поэзии. В этом настоящая новизна стиля Д. Бедного, новизна оставляющая далеко позади себя новшества стихосложения раешника.

Технические новшества вещь легко усвояемая – новизны поэзии они не определяют. Материалом поэзии является не слово, а мотивы поэтической потребности, выбирающей своим орудием слова и обуславливающей выбор тех, а не иных речений.

Новизна поэтического приема Д. Бедного явилась результатом небывалой до него в нашей поэзии поэтической ориентации. Демьян Бедный так же нов, как наша пролетарская революция. Он самый новый из наших поэтов.

Новизна поэтического метода обычно склонна заставлять рутинеров выражать сомнение в поэтичности новизны. "Борис Годунов" и "Песни Западных Славян" критикой этого рода были объявлены произведениями не стихотворными, Лермонтовские элегии оскорбляли современников своим "прозаизмом", умножать примеров не буду.

По своим первым опытам Д. Бедный показывает, что интересы тогдашней разработки четного восьмисложника ему не были чужды. Он широко пользуется модной по тому времени и пропагандированной символистами техникой пеонизации, многие современные его стихи, написанные восьмисложником нечетного ударения, обнаруживают в нем внимательного читателя Брюсова:

В жаркой битве, в стычке мелкой,  
Средь строительных лесов,  
Жадно мы следим за стрелкой  
Исторических весов.

Ничто, по-видимому, не мешало Д. Бедному оставаться в пределах традиционной поэтики. Тогда никто бы не смел спорить о его праве на звание "поэта". Ему стоило только остаться в пределах формы, установленных поэзией личного переживания. Последнее заманчиво для каждого поэта, и всякому понятно, что отказ от приятного лично и общедобренного метода не может быть легким. Для того, чтоб его осуществить, нужны сильные побудительные причины и достаточно уважительные основания. Целесообразность жертвы обнаруживается ее результатом.

*Дело создания поэзии рабочих есть дело рук самих рабочих. Дело создания поэзии революции есть дело рук революционеров. Демьян Бедный, старый большевик, сделал поэзию своей партийной работой и одновременно заложил основание развитию литературы рабочих, получивших путем революции возможность культурного своего строительства.*

*В начале всякой литературы мы видим басню, сатиру и обличительную эпиграмму. Архилох и Менандр предшествовали аждам и лирикам. Поэзия современного русского языка, поэзия XVIII и XIX века началась с сатиры и басни. К сатире и басне должен обратиться тот, кто желает начать собой новый культурный период словесности, если ему становится ясной его необходимость. Д. Бедному было бы гораздо легче допевать личную или обличительную (Некрасов, Якубович) песню, чем создавать свои сатиры, но такова участь всякого основателя литературной эпохи. Теперь, вчитываясь в академическое издание сочинений Антиоха Кантемира, мы поражаемся силой его лиризма, мы с удивлением восстанавливаем в своем воображении образ того несравненного певца, которым он мог быть для потомства, и мы преклоняемся перед жертвой, которую он совершил и равной которой может быть только достигнутый ею результат: создание нашего современного языка. Беспомощный жаргон "свободной лирики" Тредиаковского, который по языку мерещится прадедом Кантемира, – параллель к поучительности которой неизменно следует обращать внимание защитников вольного вдохновения поэта.*

*Через двести лет после А. Кантемира, Д. Бедный повторил его жертву, но жертва эта была и принесена в другой обстановке и для других людей, для другого класса. Размеры ее и ее последствий от этого только возросли. Полный итог им можно будет подвести только в таком положении, какое мы занимаем по отношению к Кантемиру, то есть тогда, когда перед глазами оценщика будет та литература, которая произойдет от работ Д. Бедного, как дворянско-буржуазная литература русского языка произошла <пропуск в машинописи>*

*Понятие жертвы включает в себя условие ее оцужденности приносящим. Трогательное возвращение Д. Бедного к личному лиризму, о котором я говорил выше, показывает, что рана разрыва еще не зажила; его внимательное изучение работ современных поэтов (он их неоднократно цитирует в тексте своих поэм) показывает, что она не склонна заживать, а агрессивность личного вмешательства Д. Бедного в современные поэтические дела свидетельствует о том, что она все еще болезненна.*

*Но что из того, скажут мне, что у Д. Бедного миллион читателей (по-моему, их должно быть больше)? Что в том, что он написал почти столько же, сколько Гюго (по-моему, много меньше)? Что в том, если к революции он подходит как агитатор, а не как живая реклама? Достаточно ли это для звания певца революции? Реклама не создала*

*точно ли это для звания певца революции? Реклама не создала песни, но показала ли ее агитация?*

*Действительно, в стихах Демьяна Бедного глагол "петь" почти не встречается, а в приложении к автору его совсем не найти. Раешник его как будто менее певуч, чем даже ораторское выкликание других современников, свою песенность Демьян Бедный давно принес в жертву своей политической сатире, и именно поэтому его объективный лиризм нашел путь к песне, уже ставшей общим достоянием, распеваемой везде и всюду, понемногу теряющей даже воспоминание о своем авторе. Это именно песня, созданная всей нашей революцией, песня, а не гимн. Но ее приход упраздняет все написанное до того о том же. И упраздняет песенно то, что отменено в порядке революции.*

*Как родная меня мать  
Провожала...<sup>79</sup>*

*Я не знаю читателя, который не достроил бы четверостишия и тем не ответил бы на вопрос – является ли Д. Бедный певцом революции.*

## ПРИЛОЖЕНИЕ 3

РАСПРОСТРАНЕНИЕ КОНСТРУКТИВИЗМА<sup>80</sup>

Значительность и жизненность любого художественного течения определяются способностью его воздействия на окружающее искусство. Конструктивизм как школа еще очень молод. Тем не менее степень его влияния на современную литературу весьма высока, а область распространения этого влияния настолько разнообразна, что приходится удивляться быстроте, с какой оно проникает во все области современной ему литературы, кажется достаточно забронированные от внешних воздействий.

Примеров можно привести очень много, но во избежание протокольности проводимого исследования, вовсе не претендующего на характер судебного следствия, здесь ограничимся только беглым обзором их, удовлетворяясь приведением компетентных отзывов, подтверждающих заявления конструктивистов, которых иначе могли бы упрекнуть в предвзятости.

Еще в прошлом году (1926) критика "Красной нови" отметила стилистические изменения в прозе популярного Всеволода Иванова и определила их как "усвоение приемов московских конструктивистов"<sup>81</sup>. Дело шло о так называемом "локальном принципе". Это основоположение конструктивистов оказалось, по-видимому, первым элементом, заставившим открыть двери его влиянию. На примере Вс. Иванова сказались последствия нашего (конструктивистов) тезиса о необходимости для поэзии бить прозу ее же оружием в ее же области.

Если влияние конструктивистов-поэтов на вполне сложившуюся прозу кажется удивительным – влияние их на поэзию современников не может уже поразить кого-либо. В данном случае более интересен не самый факт, а характер и последствия такого влияния.

Принцип повествовательности поэмы, неоднократно прокламировавшийся конструктивистами, доставил широкую известность поэту Уткину, в его наиболее популярной вещи: "Рыжем Мотеле"<sup>82</sup>. Очень характерно, что и здесь широкое применение нашел себе "локальный принцип" конструктивистов. Вспомним хотя бы луну – золотую ермолку, взошедшую над еврейским местечком.

Что это было именно влияние, свидетельствует попытка Уткина отделаться от него в дальнейшем, а что влияние было хорошее и для Уткина спасительное, видно из того, что последующий сентиментальный лиризм этого поэта не дал ни одного произведения, стоящего на уровне его поэмы "О рыжем Мотеле".

Н. Ушаков, в своей книге "Весна Республики", широко использует приемы локального метода, но у него влияние конструктивизма идет и

глубже. Он воспроизводит форму служебного рапорта, заимствуя ее из сборника "Госплан литературы", где Сельвинским опубликована поэма-прототип<sup>83</sup>. Ушаков идет вслед за Сельвинским в использовании местных акцентов, вводя этнологическую речевую характеристику в стих.

И вологодские выли всласть,  
 Дыбя льняные бороды:  
 "Цайку испить, комиссар сласть,  
 Овецья твоя морда".  
 И вятичи покидали дом  
 Тоже с винтом, не иначе:  
 "Вячкие, хвячкие – одного  
 Сёмро их не боятча".

Приводя эту цитату, Вешнев ("Кр<асная> Новь")<sup>84</sup> выражает мнение, что стихотворение "Зеленые", откуда она взята, – "совсем пародия на И. Сельвинского". Пародия не пародия, но полное и безоговорочное подчинение методу – несомненно.

Однако наиболее яркий пример силы воздействия конструктивизма на современников дает поэзия В. Маяковского, поэта, казалось бы, давно закончившего свой карстовый период.

Еще в своей статье "Как писать стихи"<sup>85</sup> Маяковский, объясняя способ создания своей поэмы на смерть Есенина, указывает, что Есенин был поэт, поэтому и определения поэмы, ему посвященной, должны браться из области литературного его окружения. Это буквальное и точнейшее применение все того же локального принципа конструктивистов.

В поэме "Хорошо!" Маяковский, желая совладать с повествованием, обычно ему не дающимся, обратился к методу прозаической инфляции, предьявленному Сельвинским в "Улялаевщине".

У Сельвинского:

А мы. Что у нас? Беспризорный Есенин,  
 Где "вяз присел пред костром зари"?  
 Да ведь это же Япония, как я говорил:  
 Огромный закат да под лиственной сенью.

("Улялаевщина")

А там оккупация. Серый террор,  
 Какая-нибудь Дума, как венец революций.  
 Но до этого времени народная прорвь  
 Ни в коем случае не должна затянуться.  
 Рабочий съагитирован. Интеллигент пустяк.  
 Нужно помнить, что такое Россия

Мы ориентируемся на крестьян  
И будем будировать и трясти их.

(То же)

У Маяковского:

"Нет, я не за монархию с коронами, с орлами, –  
Но для социализма нужен базис.  
Сначала демократия, потом парламент.  
Культура нужна. А мы – Азия-с!  
Я даже – социалист. Но не граблю, не жгу.  
Разве можно сразу? Конечно нет!  
Постепенно, понемногу, по вершочку, по шажку,  
Сегодня, завтра, через двадцать лет."

("Хорошо!")

И как всегда, усвоение чужой технической позиции переходит в тек-  
стуальное заимствование:

Сельвинский:

Багряное солнце лучи подьмлет:  
Казалось кровавая Вошь из ада...

(Там же)

Маяковский:

И вот из-за леса небу в шаль  
Вползает солнца вша.

("Хорошо!")

Сельвинский:

И Сергея-Свет-Кирыллыча тут же в поле

Маяковский:

К матушке, к свет к Елизавете Кирилловне!

Матушка, к которой денщик послал офицера, встречается только в од-  
ном стихе и могла называться как угодно: повествовательного значения ее  
наименование не имеет никакого, и, однако, отчество ее точно воспроиз-  
водит отчество героя Сельвинского. В этом стихе Маяковский поддался  
Сельвинскому до бесчувствия, до бессознательности<sup>86</sup>.

Характерно не только то, что молодая школа влияет вообще, характерно, что она влияет всеми своими приемами, — это показывает, что, провозгласив их теперешнюю насущность, она была права. Характерно и замечательно, что ее влияние распространяется по всем линиям литературы нашей, и в прозе и в поэзии одновременно. Она имеет право гордиться тем, что научила старейших себя поэтов делать то, чего они до ее уроков делать не умели.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Рецензии на книги: 1) *Вийон Франсуа*. Отрывки из большого завещания. Баллады и разные стихотворения. В переводе И. Эренбурга. М.: Зерно, 1916. Рец. подписана псевдонимом: Лия Эпштейн. Машинопись в Отделе рукописей Гос. музея Маяковского. Под названием "Виллон и Эренбург" статья анонсировалась в составе "Третьего сборника Центрифуги". 2) *Соловьев Н.В.* Бумаги А.А. Восейковой. История одной жизни. Воейкова – Светлана. Пг., т. 1-2, 1915-1916. Автограф в Отделе рукописей Гос. музея Маяковского. 3) *Иванов Вячеслав*. Борозды и Межи. М., 1916. Рец. подписана псевдонимом: Люгару. Автограф: РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 676. Эта же статья под названием «Психологизм. Из цикла "Беседы с попугаем"» (другое название: "Письма о попугаях") анонсировалась в составе "Третьего сборника Центрифуги" под псевдонимом: Э.П. Камень. 4) *Белый Андрей*. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Ответ Эмилию Метнеру на его первый том "Размышлений о Гете". М.: Духовное знание, 1917. Рец. под названием "История одного увлечения" подписана псевдонимом: Люгару. Автограф в РГАЛИ, там же.

Важной заслугой С.П. Боброва перед русской литературой является сохранение им богатейшего архива, включающего в себя неизданные в свое время (1910-1920-е гг.) рукописи многих авторов и письма деятелей русской культуры. Об этом литераторе и стиховедом см.: *Гаспаров М.Л.* Воспоминания о С.П. Боброве // Блоковский сб. XII. Тарту, 1993 (то же: *Stanford Slavic Studies*. Vol. 6. Berkeley Slavic Specialties. 1993).

- <sup>2</sup> Бобров был основным автором второго сборника (стихи, статьи, заметки, рецензии). Пастернак поместил здесь стихотворения "Полярная швея" и "Тоска бешеная, бешеная...", а также статью "Черный бокал".
- <sup>3</sup> Шнллинг Евгений Мнхайлович (ум. после 1950) – поэт. В сборнике были опубликованы два его стихотворения.
- <sup>4</sup> Рюрик Ивнев (Михаил Александрович Ковалев, 1891-1981) жил в Петербурге, но примыкал к московской группе эгофутуристов. В сборнике было восемь его стихотворений. Несмотря на то, что книги Ивнева выпускали издательства "Мезонин поэзии", "Очарованный странник", "Центрифуга", он, по словам Брюсова, стоял на "полпути от акмеизма к футуризму" (*Брюсов Валерий*. Среди стихов. 1894-1924. М., 1990. С. 597). Позже вошел в группу имажинистов.



- <sup>5</sup> Большаков Константин Аристархович (1895-1938) на первых порах пользовался советами Брюсова, испытал влияние М. Кузмина. Эту манеру называли "футуристический дендизм". Примыкал к группе художника М.Ф. Ларионова, создателя лучизма, и называл себя "поэтом лучистом". В 1913 году была опубликована его первая книга "Le futur" с иллюстрациями Н. Гончаровой и М. Ларионова. Затем Большаков сблизился с кубофутуристами, участвовал в изданиях "Центрифуги". Во втором сборнике опубликован цикл стихов "Мой год", о котором Аксенов пишет Боброву. В 1918 г. Большаков вступил в Красную армию. Предположительно, осенью 1918 года Большаков работал вместе с Аксеновым в одном из советских учреждений в Петрограде.
- <sup>6</sup> Широков Павел Дмитриевич (1893-1963) – поэт, входил в группу эгофутуристов. В сборнике было напечатано два его стихотворения.
- <sup>7</sup> Платов Федор Федорович (1895-1967) – философствующий стихотворец, живописец, меценат. В сборнике опубликовано восемь его стихотворений и статья "Гамма гласных", которая и вызвала сравнение с Рене Гилем как теоретиком поэтического звучания и "научной поэзии". О Платове см.: *Крусанов А. Русский авангард: 1907-1932. Т. I. СПб., 1996. С. 256-257.*
- <sup>8</sup> En revenant au tard de nuit – неточная цитата из Рене Гиля, вместо: En m'en venant au tard de nuit – когда пришел я поздней ночью. "Maille à maille renonant – à travers L'esprit-du-lac-passe d'un trait" – петлю за петлей связуя, сквозь дух озера промчусь (мчится) стрелой. (Источник цитаты не найден.)
- <sup>9</sup> Аксенов сравнивает стихи Гиля с такими произведениями Хлебникова, как "Дети Выдры", где поэт представляет персонажей как людей каменного века и обозначает время действия: "то первые дни земного быта". Но для Аксенова еще более важно – общее для обоих поэтов стремление исследовать соотношение звука и смысла слов. В сборнике опубликованы два стихотворения Хлебникова.
- <sup>10</sup> Персонаж один из псевдонимов С. Боброва: Мар Иолэн. Так подписана в сборнике подборка переводов из разных авторов (в том числе Корбьера и Артюра Рембо), а также два стихотворения самого Боброва (помимо подписанных его подлинным именем).
- <sup>11</sup> Стихотворение Артюра Рембо (1854-1891) – "Пьяный корабль" (Le Bateau Ivre), впервые опубликованное в 1886 г.
- <sup>12</sup> Обложка работы Н. Гончаровой.
- <sup>13</sup> РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 11-11/об.
- <sup>14</sup> Поэма К. Большакова – [М.]: Пета, 1916. Современные издания этого автора: *Большаков К. Бегство пленных, или История страданий и гибели поручика Тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова. Роман. Стихотворения. М., 1991; Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 414-434.*
- <sup>15</sup> Первый сборник изд-ва "Пета". М., 1916. В сборнике были опубликованы стихи, статьи и рецензии Е. Шиллинга, С. Боброва, Ф. Платова, В. Хлебникова, Н. Асеева, А. Лопухина, В. Третьякова: среди них несколько стихотворений Большакова.
- <sup>16</sup> Перечисляются стихотворения Большакова: "Автопортрет" (из поэмы "Сердце в перчатке"), "Весна", "Лето", "Осень" (посвящено Михаилу Кузмину), "Зима",

- "Самоубийца" – последние пять из цикла "Мой год", опубликованного во "Втором сборнике Центрифуги".
- <sup>17</sup> Гофман Виктор (Виктор-Бальтасар-Эмиль) Викторович (1884-1911) был близок к Брюсову, в кругу которого его называли "ликтором" Брюсова. В рецензии на "Книгу вступлений" Гофмана Брюсов писал о "непокупаемой никакой ценой певучести" его стихов, но отмечал, что он "однообразен" и "переходит к жеманно-приторному полуголосу, с капризными истерическими выкриками" (Весы. 1905. № 1. С. 65-66). Стихотворение Большакова "Самоубийца" звучало так: "Загородного сада в липовой аллее / Лунный луч, как мертвый, в кружеве листьев" и т.д.
- <sup>18</sup> РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 12.
- <sup>19</sup> Там же. Л. 2.
- <sup>20</sup> Аксенов спрашивает Боброва о последнем предвоенном "Салоне", открывшемся в марте 1914 г., на котором он сам побывал и который в книге "Пикассо и окрестности" назвал "Салоном Делоне".
- <sup>21</sup> Аксенов неточно цитирует стихотворение (под номером 1, а не 2) "По воздушному тротуару..." из "оратории" Боброва "Лирический лиризм". Это и несколько других стихотворений "оратории" были опубликованы в сб.: Руконог. М., 1914. Отдельной книгой "Лирический лиризм" вышла в Москве в 1917 г. в издательстве "Центрифуга".
- <sup>22</sup> РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 4. Названа серия картин Р. Делоне "Notage a Bleriot" (1913 – начало 1914). Делоно Робер (1885-1941) – французский художник-авангардист, создатель симультанизма. Блерио Луи (1872-1936) – французский авиаконструктор и летчик, первым перелетел через Ла-Манш (1909), с ним охотно знакомились монмартрские художники десятилетия. Блерио также – марка аэроплана.
- <sup>23</sup> РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 16об. Цит. в: Флейшман Л. История Центрифуги // Boris Pasternak. 1890-1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11-14 septembre 1975). Paris, 1979. P. 37.
- <sup>24</sup> РГАЛИ. Там же. Л. 27 об. Стихотворные опыты Аксенова см. в: Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 485 – 491.
- <sup>25</sup> См. публикацию М.А. Рашковской и Е.Б. Рашковского: Сонет Суинберна в переводе Пастернака // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1984. Т. 43. № 6. С. 546.
- <sup>26</sup> 16 мая 1916 г. Аксенов писал Боброву из действующей армии: "За Вийоном послано – привезут его мне. и напишу порку Эренбургу" (РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 20). Рецензия, подписанная псевдонимом "Лия Эпштейн", заканчивается фразой на еврейском языке, означающей в русском переводе "Ничего подобного" (автограф сохранился в ОР Гос. музея Маяковского). 25 мая Аксенов писал: «Вы ничего не имеете против этой барышни, если она для Вас неприемлема, то замените ее псевдонимом "Лука М-вь"...» (Там же. Л. 26). 27 августа тому же адресату: «Вот что. А Лия хочет писать ряд заметок под общим названием "Беседы с попуагом", первая же из них будет называться "Психологизм" и имеет объектом "Борозды и межн". Как Вы на этот счет?» (Там же. Л. 53). Статья была подписана псевдонимом "Люгару" (Там же. Оп. 2. Ед. хр. 676) и представляет собой, по характеристике Л. Флейшмана (Указ. соч. С. 31), пам-

- флет. 20 октября 1916 г. Аксенов писал Боброву из Киева: "Посылаю Вам ЭП Штейн / Камень, надеюсь, что Вам будет забавно прочесть это письмецо": в автографе эта игра изображена буквами-инициалами Э.П. и дробью, где в числителе "Штейн", а в знаменателе перевод "Камень" (РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 66). Позднее под псевдонимом Э.П. Камень Аксенов опубликовал маленькую статью "Профессионалы" – о поэзии первых послереволюционных месяцев (Книжный угол. 1918. № 3). В новейшем справочном издании псевдоним и статья ошибочно приписаны издателю журнала В.Р. Ховину (Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. Ч. 1: Москва и Петроград. 1917-1920 гг. / Отв. редактор А.Ю. Галушкин. М., 2005. С. 256, 721, 757). Однако в целом этот справочник (см. именной указатель к ч.1-й и 2-й первого тома) дает хорошее представление об Аксенове как активном эксперте и критике послереволюционных лет.
- <sup>27</sup> Флейшман Л. Указ. соч. С. 27.
- <sup>28</sup> РГАЛИ. Там же. Л. 31.
- <sup>29</sup> Там же. Л. 33. Аксенов по ошибке называет Коллонтай Анной Михайловной.
- <sup>30</sup> Московский Парнас. Сборник второй. М., 1922. С. 3.
- <sup>31</sup> Книжный угол. 1918. № 3. С. 17-18.
- <sup>32</sup> Печать и революция. 1921. Кн. 1. С. 147.
- <sup>33</sup> Печать и революция. 1921. Кн. 3. С. 86-87.
- <sup>34</sup> Печать и революция. 1923. Кн. 5. С. 278.
- <sup>35</sup> Точный перевод слова *ιδιότης* – своеобразный, необычный, своенравный.
- <sup>36</sup> В творческой биографии критика Корнелия Люциановича Зелинского (1896-1970) важное место занимали статьи с отказом от своих убеждений и дискредитация произведений недавно высоко ценимых друзей-поэтов; об этом выразительно говорится в двухстраничной справке Л.К. Чуковской. См.: *Чуковская Лидия*. Записки об Анне Ахматовой. Том второй. М., 1997. С. 714-717.
- <sup>37</sup> Московский Парнас. С. 6.
- <sup>38</sup> Там же. С. 8.
- <sup>39</sup> *Зелинский Корнелий*. Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме. М., 1929. С. 7.
- <sup>40</sup> *Аксенов И.А.* Пикассо и окрестности. М.: Центрифуга, 1917. С. 46.
- <sup>41</sup> Госплан литературы. Литературный центр конструктивистов. Статьи. Стихи. М.-Л.: Круг, 1925.
- <sup>42</sup> РГАЛИ. Ф. 1095 (ЛЦК). Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 1.
- <sup>43</sup> Аксенов проводит параллель с созданием "поэтического языка" Пьером де Ронсаром (1524-1585). Аксенов считал, что поэтический канон "Плеяды" дожил в литературе, созданной на разных языках, до конца 19 века. Далее в тексте статьи он писал: "Тщетно сражались футуристы с канонем Плеяды, только Октябрьской Революции суждено было окончательно свернуть шею поэтике черных лебедей и свергнуть ее. пока, только у нас, где господя, как известно, в Черном море плавают, со всеми своими золотыми булавками в карманах. У нас с этим поэтическим языком кончено. Конечно и с поэтикой Плеяды, но что же дальше?" (РГАЛИ. Ф. 1095 (ЛЦК). Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 4).
- <sup>44</sup> Группа ЛЦК настаивала на том, что конструктивизм не должен иметь жестких стилистических ограничений, а должен быть широким движением разных по стилистике литераторов.

- <sup>45</sup> Аксенов говорит о собственно литературных явлениях, но можно напомнить, что, по свидетельству В. Шершеневича, 4 ноября 1920 г. произошло и личное столкновение между Есениным и Аксеновым как "гражданским истцом" на "литературном суде над имажинистами". См.: *Крусанов А.В.* Русский авангард. Т. 2. Кн. 1. М., 2003. С. 370, 371.
- <sup>46</sup> РГАЛИ. Ф. 1095. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 20-21.
- <sup>47</sup> Мена всех. Конструктивисты поэты. М., 1924. С. 8, 7.
- <sup>48</sup> *Зелинский Корнелий.* Поэзия как смысл... С. 136.
- <sup>49</sup> Там же. С. 137.
- <sup>50</sup> Печать и революция. 1923. Кн. 7. С. 274-275.
- <sup>51</sup> Новая Россия. 1926. № 3. Стлб. 87.
- <sup>52</sup> Там же. Стлб. 88.
- <sup>53</sup> *Пастернак Борис.* Полн. собр. соч. В 11 томах. М., 2004. Т. V. С. 236.
- <sup>54</sup> Красная новь. 1928. № 4. С. 241-243.
- <sup>55</sup> Друг Аксенова поэт Георгий Николаевич Оболдуев (1898-1954) в 1932 году был арестован за чтение стихов Цветаевой и сослан на Беломорканал. Эти события отражены в письмах Аксенова жене С.Г. Мар. В 1939-м Г.Н. Оболдуев был освобожден с запрещением жить в больших городах и печататься; в 1943-м ушел на фронт, а вернувшись и получив наконец право жить в Москве. – жил, по болезни, преимущественно под Москвой, в Голицыне, вместе с женою, поэтессой Еленой Александровной Благиной (1903-1989). При жизни практически не публиковался. В 1979 г. в Мюнхене вышел сборник стихов "Устойчивое неравновесие": подготовленный к печати А. Терезиным (Г. Айги) и В. Казаком. Первая книга в России: Устойчивое неравновесие. Составитель А. Благинин. Автор предисловия Лев Озеров. М., 1991; новейшее издание: Стихотворения. Поэма – М., 2006. О Г.Н. Оболдуеве см.: *Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 2. С. 628.
- <sup>56</sup> Гаузер Григорий Иосифович (1907-1934) – писатель, театральный критик.
- <sup>57</sup> РГАЛИ. Ф. 1095. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 1 (машинопись; попись – автограф).
- <sup>58</sup> Речь идет о письме Аксенова от 9 мая, опубликованном выше.
- <sup>59</sup> Факт подписания декларации, по-видимому, остался "внутренним делом" группы. Как ясно из предыдущего письма, ни члены ЛЦК, ни Аксенов, которого в СПР считали своим членом, не обратили внимания на эту декларацию.
- <sup>60</sup> РГАЛИ. Ф. 1095. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 1 (машинопись; подписи – автографы, с машинописной расшифровкой). Андреев Кирилл Константинович (1906-1968) – писатель, Аксенов продолжал с ним общаться в 1930-е годы. Пулькин Иван Иванович – поэт и прозаик. Фрид Яков Борисович (1908-2003) – поэт, драматург, сценарист.
- <sup>61</sup> Об этих обстоятельствах, в том числе самороспуске ЛЦК, см.: *Флейшман Лазарь.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. С. 16-17.
- <sup>62</sup> Отрывок из рукописи книги "Сергей Эйзенштейн. Портрет художника" был напечатан в 1940 г. в журнале "Искусство кино" № 12 под названием «Полифония "Броненосца Потемкина"». Полное издание осуществлено творческо-производственным объединением "Киноцентр" (Москва) в 1991 г.

- <sup>63</sup> РГАЛИ. Ф. 1095 (ЛЦК). Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 26-28. Недатированная машинопись; вероятно, 1924-1925.
- <sup>64</sup> А.С. Пушкин "Скупой рыцарь". Монолог Барона из второй сцены.
- <sup>65</sup> Газета итальянских футуристов.
- <sup>66</sup> Пересказ фрагмента из романа английского писателя, католического философа Г.К. Честертона (1874-1936) "Наполеон из Ноттингхилла" (1904). У Честертона приведенные строки взяты из сборника стихов "Горние песнопения", автором которых является герой романа. В стихах воспевались "красоты Лондона в пику красотам природы". Выделенные Аксеновым строки в современном переводе В. Муравьева: "...поэт, однако, не пишет, что на лице возлюбленной розы соревновали лилеям – нет, в современном и более строгом духе он описывает ее лицо совсем иначе: на нем соревнуются красный хаммерсмитский и белый фулемский омнибусы. Великолепен этот образ двух омнибусов-соперников!" (*Честертон Гильберт К.* Избранные произведения. Том 1. М., 1990. С. 77). Сравнение с "Лачербой" идет по линии культа урбанизма.
- <sup>67</sup> Поэма В.В. Маяковского.
- <sup>68</sup> Измененная реплика из пьесы Н.Р. Эрдмана (1902-1970) "Мандат". Один из персонажей требует: "Я вам, мамаша. последний раз в жизни заявляю: чтобы нынче к вечеру у нас все харчи пролетарского происхождения были, и никаких Копенгагенов". Аксенов высоко оценил и пьесу Эрдмана, и спектакль, поставленный в 1925 году Мейерхольдом.
- <sup>69</sup> Речь идет о стихотворении "Веницейской жизни мрачной и бесплодной..." (1920).
- <sup>70</sup> Текст статьи "Певцы революции", написанной в 1924 г. для сборника "Госплан литературы" (1925), но не вошедшей в это издание, публикуется по машинописи, хранящейся в фонде ЛЦК: РГАЛИ. Ф. 1095. Оп. 1. Ед. хр. 45. Л. 36-50. Курсивом выделены фрагменты, не вошедшие в статью "Почти все о Маяковском" (Новая Россия. 1926. № 3). и полужирным курсивом – добавленное в первоначальный текст.
- <sup>71</sup> 23 июля 1918 года Аксенов из Петрограда уехал на Урал на Ижевский завод агитировать за делегатов на V съезд Советов и читать лекции.
- <sup>72</sup> От лат. *captatio benevolentiae* – снискать расположение.
- <sup>73</sup> Баженов Николай Николаевич (1857-1923) – врач-психиатр. В своих работах обсуждал проблемы "творческой болезни". Баженов сам писал стихи и переводил, публиковал свои литературные сочинения под псевдонимом Слепцов-Теряевский. Чиж Владимир Федорович (1855-1922) – врач-психиатр, автор работы "Пушкин как идеал душевного здоровья" (Ученые записки имп. Юрьевского Университета за 1899 год), противопоставленной концепции "гений есть болезнь".
- <sup>74</sup> Ермаков Иван Дмитриевич – психоаналитик, историк литературы, художник. Один из первых издателей трудов Фрейда в России. С 1921 г. состоял действительным членом ГАХН. С 1922 г. издавал "Психоаналитическую серию профессора И. Ермакова" (было 15 выпусков).
- <sup>75</sup> "Где глаз людей обрывается куцый, / главой голодных орд, / в терновом венке революций / грядет шестнадцатый год". ("Облако в штанах".) Впервые отрывки

- из поэмы (из пролога и 4-й части) были напечатаны в статье поэта "О разных Маяковских" (Журнал журналов. 1915. № 17) и в сборнике "Стрелец" (Пг., 1915). Отдельное издание (Пг.: Изд. О.М. Брика, 1915) вышло с большим количеством цензурных купюр. В экземпляре О.М. Брика от руки были вписаны пропущенные строчки. Там было вписано: "Грядет какой-то год". Полностью, без купюр поэма вышла в начале 1918 года в Москве (издательство "Асис"). Замечание о том, что строчка печаталась "Грядет который-то год", повторяет и В. Шершеневич в главке "Легенда о шестнадцатом" в очерке "Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910-1925 гг." (Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 510). В книге "Простое как мычание" (Пг.: Летопись, 1916) этой строчки нет вовсе, она была заменена отточиями.
- <sup>76</sup> Жан Риктю (Жеан Риктюс, настоящее имя Шабриэль Рандон де Сент-Ажан, 1867-1933) – французский поэт.
- <sup>77</sup> Парафраза монолога Мармеладова: "Идите, голоденькие, / потненькие, покорненькие, / закишие в блохастом грязненьке!" ("Облако в штанах").
- <sup>78</sup> Аксенов называет романом "Улялаевщину". Именно так поэма была обозначена в сборнике "Госплан литературы" (М.-Л.: Круг, 1925).
- <sup>79</sup> Из стихотворения Д. Бедного "Проводы (Красноармейская песня)", 1918.
- <sup>80</sup> РГАЛИ. Ф. 1095. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 23-25. Недатированная машинопись. Статья может быть датирована 1927 годом по упоминанию в тексте "прошлого 1926 года".
- <sup>81</sup> Аксенов пишет о статье Н. Юргина, помещенной в разделе "Критика и библиография", в которой автор рецензирует книгу Всеволода Иванова "Гафир и Мариам. Рассказы" (М., Круг, 1926). Рецензент пишет: «Некоторые моменты кажутся сделанными прямо по теории – в согласии с принципом "локализации образа" у московских конструктивистов» (Красная Новь. 1926. № 4. С. 230).
- <sup>82</sup> "Повесть о рыжем Мотеле" (1925) Иосифа Уткина.
- <sup>83</sup> Т.е. поэма "Улялаевщина", части которой были опубликованы в сборнике "Госплан литературы", 1925.
- <sup>84</sup> Вешнев (Пржецлавский) Владимир Георгиевич (1881-1932) – критик. Аксенов помечает в скобках "Кр. Новь", однако датированная июлем 1927 года статья В. Вешнева "Чужие зарницы" о творчестве Ник. Ушакова была опубликована не в журнале "Красная Новь", а в сборнике статей этого автора "Книга характеристик. Статьи о современной литературе". (М.-Л.: ГИЗ, 1928). Вешнев называет здесь поэтов, повлиявших на Ушакова. Он считает его "подражательность, доходящей до пародийного копирования" (с. 108). "Бор. Пастернак и Ив. Бунин, – утверждает Вешнев, – являются наиболее излюбленными мишенями его пародийно-поэтических стрел, но есть и другие, менее частые: то Н. Асеев, то И. Сельвинский, то вдруг Ф. Тютчев. Стихотворение "Зеленые" – совсем пародия на И. Сельвинского". Далее (с. 110) следует цитата, приведенная Аксеновым.
- <sup>85</sup> Статья "Как делать стихи?" написана Маяковским в марте-мае 1926 года.
- <sup>86</sup> Ср. мнение К. Локса в его рецензии на "Улялаевщину" Сельвинского, опубликованной в "Красной нови" (№ 7 за 1927 г.), где Маяковский и Пастернак названы как несомненные предшественники Сельвинского.

*МАРИЯ БЕЛОДУБРОВСКАЯ*

## **ЭКЦЕНТРИКА СТИЛЯ В ФИЛЬМЕ А. РООМА «СТРОГИЙ ЮНОША» (1936)**

История советского кино отделяет 1920-е годы от 1930-х, определяя эти десятилетия как два периода: немой и звуковой. Другое важнейшее различие – переход от экспериментаторства и стиливого разнообразия 20-х годов к единому направлению 30-х – "социалистическому реализму". И действительно, усиление контроля партии в области искусства, возникновение самого термина и официальное утверждение соцреализма в статусе ведущего (а на деле единственного) "творческого метода", трактуемого как "правдивое и исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии с задачей идейной перделки и воспитания трудящихся в духе социализма", оказали решающее воздействие на характер кинокартин, выпущенных в СССР в 30-е годы<sup>1</sup>. Переход к "реалистическому стилю" можно проследить в творчестве многих художников кино того времени. Например, одни из наиболее интересных кинематографистов 20-х годов Григорий Козинцев и Леонид Трауберг совершают четкий поворот от стилистики и новаторства "Нового Вавилона" (1929) через переходную картину "Одна" (1931) к "Юности Максима" (1934), фильму, выполненному в духе соцреализма.

Однако всякая периодизация, оставаясь плодотворным подходом к описанию развития феномена, невольно подчеркивает изменения и умаляет постоянство и преемственность. Ведь известно, что и в 30-е годы в советском кино были созданы картины, которые продолжали поиски предыдущего десятилетия и выходили за рамки официальных норм. Зачастую такие картины осуждались как "враждебные идеологии пролетариата"<sup>2</sup>, то есть неприемлемые по содержанию, и/или как по форме не соответствующие требованию быть "понятными миллионам". Против последних было принято выдвигать обвинения в формализме.

В данной работе мы обратимся к одному из самых ярких явлений этой менее изученной части отечественной кинопродукции – фильму "Строгий юноша" Абрама Роома по сценарию Юрия Олеси.

## Из истории создания картины

Фильм был поставлен на киевской киностудии "Украинфильм"<sup>3</sup> в 1936 году<sup>4</sup>. Производству картины предшествовала обширная кампания в прессе по обсуждению сценария Олеши<sup>5</sup>. С августа 1934 года по сентябрь 1935-го на первую "пьесу для кинематографа" Олеши опубликовано было не менее пятнадцати откликов<sup>6</sup>.

Несмотря на разнообразие мнений, к постановке фильма руководство Киевской киностудии приступило с энтузиазмом, он был "наперед зачислен в разряд выдающихся работ студии"<sup>7</sup>. На картину потратили больше средств, чем на любую другую за весь предшествующий советский период<sup>8</sup>. Во время съемок "фильм был окружен особым вниманием, повышенным интересом": в павильон приглашали репортеров; заключили договор с трестом "Союзкиноэкспорт" на изготовление экземпляра на французском языке; проходили "нетерпеливые просмотры только что отснятого материала"; в газетах часто писали о съемках<sup>9</sup>. Однако уже тогда в откликах о незавершенной картине "восхищение режиссурой, актерами, оператором смешивалось с недоумением, вызванным необычностью языка фильма, а порой и с раздражением по поводу надуманных, непонятных ситуаций"<sup>10</sup>.

Картина была фактически закончена во втором квартале 1936 года<sup>11</sup>. 10 июня вышло «Постановление треста "Украинфильм" о запрещении фильма "Строгий юноша"», которое было опубликовано через полтора месяца<sup>12</sup>. Пять первых пунктов детального разъяснения причин запрета характеризовали идеологическую порочность ленты. Шестой пункт касался художественной стороны. В соответствии с постановлением А. Роома сняли с режиссерской работы в кино, Ю. Екельчику объявили выговор, заместителя директора киевской киностудии по художественно-производственному отделу уволили с руководящей работы в студии и так далее. Кроме указанного документа в том же номере газеты "Кино" были помещены два негативных отклика на запрещенный фильм.

"Строгий юноша" стал появляться на экранах только через тридцать лет после создания, с середины 1960-х<sup>13</sup>.

Судьбе картины – ее первоначальному одобрению, полному и беспрепятственному завершению и неожиданному запрещению – находится несколько возможных объяснений.

Представляется, что изначально будущий фильм воспринимался как во многом отвечающий задачам, поставленным руководством (в частности, главой киноадминистрации Б. Шумяцким<sup>14</sup>) перед кинематографией в середине 30-х годов. Во-первых, здесь поднималась "генеральная тема советского искусства" этого периода – создание "новой социалистической личности"<sup>15</sup>. Во-вторых, сценарий написал известный писатель, а работа



признанных литераторов на пользу кино всячески приветствовалась, так как должна была повысить качество производимых картин. В-третьих, по жанру "Строгий юноша" удовлетворял задаче создания интересных зрелищных фильмов<sup>16</sup> и находился на пересечении трех "зрелищных" жанров: драмы (драматическая ситуация любовного треугольника), комедии (смешные персонажи и ситуации, ирония) и сказки, фантастики (клиника доктора Степанова и многие другие элементы картины указывают, что действие происходит в идеализированном будущем). Однако, несмотря на то что лента номинально соответствовала нормам, она была запрещена. Что-то в ней шло вразрез с официальными требованиями.

По мнению директора студии "Украинфильм", подписавшего постановление, картина не исправила недостатков сценария, а усилила их. Точнее было бы сказать, что "недостатки", которые должны были исчезнуть при экранизации, оказались просто перенесены из сценария в картину. Дело в том, что внимательное сопоставление сценария и фильма со всей ясностью показывает, что сюжет, герои и их идеологическая позиция с беспрецедентной точностью заимствованы из литературной основы. Изменений при постановке в материал сценария внесено было мало. Известно, что Олеша и Роом вместе работали над сценарием во время поездки в Одессу летом 1934 года<sup>17</sup>, – это позволяет утверждать, что окончательную концепцию они заложили уже в сам сценарий и она не нуждалась в изменении в процессе съемок.

Заметим, что фильм запретили, главным образом, потому, что идеологическая позиция героев картины (выраженная как в их взаимоотношениях, так и в их высказываниях) показалась сомнительной<sup>18</sup>. Большинство пунктов постановления касались идеологии фильма и его идеологически неправильных героев. В частности, в постановлении указывалось, что

«мудрствования авторов фильма... о вечной обреченности человечества, о том, что и при коммунизме, как и при капитализме, над человеческой судьбой будут довлеть страдание и страх смерти... – являются перепевом идей философского пессимизма, направленных против коммунистических идеалов революционного пролетариата».

А также:

"В системе образов фильма комсомольская молодежь изображена так, что фильм в целом звучит как пасквиль. ...А. Роом изобразил советскую молодежь, комсомольцев как людей, лишенных воли, действительно-сти, революционной страсти, неспособных дать отпор классовому врагу..., рабски преклоняющихся перед "гением" Степанова».

Но опять-таки картина осталась верной сценарию. Представляется, что дело здесь не столько в том, что режиссерская трактовка, как сказано в

постановлении, превратила оригинальный материал в не соответствующий требованиям, сколько в том, что сам материал, который в 1934-1935 гг. мог широко обсуждаться, с энтузиазмом экранизироваться и экспортироваться, в 1936 году оказался неприемлемым<sup>19</sup>.

Другое объяснение тому, как экранизация могла "усилить недостатки" сценария, следует искать в своеобразии стилистики "Строгого юноши". Ведь вместо ожидаемой пропагандистской ленты, руководство кинематографией получило "странный" фильм, произведение искусства, спорное и даже экспериментальное, особенно же неуместное на фоне "дискуссии" о формализме и натурализме, проходившей одновременно с окончанием работы над фильмом. В постановлении сказано:

При постановке фильма допущены грубейшие отклонения от стиля социалистического реализма. Формалистические выкрутасы, безвкусная стилизация, погоня за внешней красотостью – наложили резкий отпечаток на фильм, в частности на такие кадры, как сцена на стадионе, сон Гриши Фокина, сцена за кулисами театра и т.д. Оператор тов. Екельчик, целиком подчинившись этой стилистической установке А. Роома, придал своей фотографии те же черты эстетства, стилизаторства, мистической бесплотности форм<sup>20</sup>.

Вероятно, именно стилистическое решение картины сделало экранизацию сценария Олеси неприемлемой. Более того, создатели картины не могли не осознавать, что некоторые элементы выбранной стилистической трактовки обязательно разойдутся с требованиями периода, и тем не менее не отказались от подчеркивания формальных моментов. Это делает стиль "Строгого юноши" вдвойне заслуживающим внимания.

## Стилистические особенности "Строгого юноши"

В своей новой книге Дэвид Бордвелл проводит различие между четырьмя функциями стиля в кино (и в искусстве вообще). Действие и герои представляются зрителю посредством денотативной функции, эмоциональные состояния персонажей и атмосфера действия – посредством экспрессивной. Символическая функция используется для передачи отвлеченных и абстрактных значений. Когда же у стиля появляется декоративная функция, в понимании Бордвелла, он приобретает некоторую самостоятельность, оказывается заметным как таковой и выстраивает свой собственный рисунок параллельно или в дополнение к другим функциям<sup>21</sup>. Исследователь признает, что термин "декоративный" несовершенно. Его использование связано с желанием обозначить случаи, когда стиль функционирует еще и как орнамент, придавая не сюжету и персонажам, а

фильму в целом "красивость". Представляется, что определенные свойства и приемы в "Строгом юноше", которые обращают на себя внимание как таковые и слабо мотивируются сюжетом, могут быть охарактеризованы в рамках декоративной функции стиля. Именно к этим элементам мы и обратимся в нашем анализе.

### ***1. Место действия***

Некоторые места действия в картине обозначены как отличные от общего реалистического пространства фильма. Примером здесь является театр, куда Дискобол, друг главного героя картины, Гриши, приходит за фраком. В эпизоде в театре Дискобол медленно продвигается по коридорам, заполненным манекенами и другой театральной бутафорией, по подвесным проходам за сценой. Между ним и камерой оказывается несколько слоев декораций. На сцене внизу идет репетиция балета. Дискобол останавливается, чтобы посмотреть на танцующих. В итоге с помощью одетой в пачку девушки он попадает в костюмерную. Снова между Дискоболом и камерой следует ряд манекенов. И дядя Дискобола появляется из нагромождения манекенов. Сам он, как оживший манекен, одет в мундир из какого-то спектакля и шляпу.

Важно, что театральные декорации, которые появляются между камерой (зрителем) и героем, перекликаются с похожими кадрами в предыдущей части картины. Например, в первом кадре мы видим освещенную солнцем лестницу, на которой дрожат тени деревьев. Во втором – между сервированным столом в кадре и камерой повешен тюль. В третьем – Маша, одна из главных героинь картины, заходит в воду, а камера завешена "срубленными ветвями кустарника"<sup>22</sup>. Четвертый кадр – подвижная занавеска, в которой отражается тень какого-то узора. Пятый и шестой – Маша в воде, уже без ветвей. Седьмой – сервированный стол, уже без тюля.

Сравнивая эти кадры (первые четыре – с завесой и последние три – без завесы, а также эти кадры с кадрами в театре), искушенный критик тут же заметит, что фильм вводит нас в нереальный мир, мир мечты, сна, театра. Далее он скажет, как это делает Джерри Хейл<sup>23</sup>, что весь фильм может быть прочитан как сон. И действительно, в картине несколько раз упоминается и даже присутствует сон (Грише снится вечер у Степановых). Критик, чуть более настроенный на литературный лад, скажет об "условном поэтическом, лирическом мире" фильма<sup>24</sup>. И оба будут правы – в картине все это прочитывается. Однако если мы посмотрим на текст сценария, то увидим, что вместо того, чтобы сознательно проводить ассоциации между кино и снами или создавать поэтический мир, авторы картины преследова-

ли более конкретную цель. Они пытались с точностью передать написанное у Олеси. Вот, например, первые строки сценария:

Сал.  
Веранда.  
На веранде стол.  
Четыре прибора.  
Нарядная сервировка.  
Жаркий день. Движение листвы и теней.  
Стрекозиная тень стекол на стенах<sup>25</sup>.

Как здесь, так и на протяжении всей картины изобразительный ряд заимствуются напрямую из литературной основы, чей язык и образы Роом переносит на экран с необыкновенной близостью к тексту. Например, первый кадр читается вовсе не как "освещенная солнцем лестница, на которой дрожат тени деревьев", как мы написали выше, а именно как "Жаркий день. Движение листвы и теней"<sup>26</sup>.

И действительно, фильм наполнен кадрами, в которых на экран переносятся образы из произведения Олеси, обозначенные такими фразами, как, например: "Неподвижно стоят цветы. Двигутся только большие лиственные массы"; "Воздушная среда сада"; "Каждая вещь, даже поставленная в угол, отражает небо, ветвь, облако". Во многих интерьерах (в квартире Гриши. в доме и саду Маши. в палате больной) на стенах играют ажурные тени вьющихся деревьев или комнатных растений. Изогнутые ветви перекликаются с ажурной оградой, отделяющей сад Степановых от остального мира. У этой ограды встречаются Гриша и Маша. Причем сначала кадр заполняется изогнутыми линиями ограды, только затем в нем появляются герои. Сцена встречи состоит из нескольких подобных сочетаний кадров. Эти и схожие "формалистические выкрутасы" и "внешняя красивость" действительно "наложили резкий отпечаток на фильм". как говорится в постановлении о запрещении "Строгого юноши".

"Формалистические выкрутасы" заявляют о себе с особенной силой в пространствах сна Гриши. Местом действия части сна оказывается великолепный зал с черным зеркальным полом, высокими колоннами, задрапированными стенами и необыкновенно узкой, уходящей вверх лестницей, похожей на готическую арку. В конце эпизода зал превращается в сад с фонтаном, когда его пол становится озером, а на стенах появляются тени растений. Другая часть действия сна происходит в саду дачи Степановых. Роскошество сада, коротко описанное у Олеси, в эпизоде сна в картине превращается в гротеск: Дискобол продвигается через сад, где повсюду свисают лилии и розы размером с голову героя.

Можно сказать, что живописная решетка, окружающая дачу Степановых, перекликается со схожим рисунком декораций в эпизоде в театре и ассоциативно связывает мир доктора Степанова с миром театра. Такая трактовка – типичный пример использования символической функции стиля в кино. Мир Степанова, мир аристократов, с их шляпами, перчатками, духами, дорогим хрусталем, напыщенными манерами – старый мир, который скоро уже можно будет увидеть только в театре. Ему противопоставляется реалистический и простой мир спортивных и научных достижений сознательных комсомольцев. Однако как мы объясним схожесть театральных декораций с ажурным рисунком теней на стенах Гришиной квартиры и больничной палаты? Ведь оба этих интерьера принадлежат новому миру. Здесь значение символического стиля теряется.

Нам представляется, что описанные выше "формалистические выкрутасы" скорее могут быть объяснены, в терминологии Бордвелла, наличием в "Строгом юноше" декоративной функции стиля, которая задействована в дополнение к другим стилистическим функциям. Выющиеся тени деревьев и ажурные элементы архитектуры, образующие рисунок многих кадров фильма, не объясняют нам черты или поступки персонажей и не характеризуют определенные пространства в картине; они создают атмосферу "Строгого юноши" в целом. С другой стороны, указанные элементы есть попытка "экранизировать" не только конкретные описания Олеси (см. цитируемый выше отрывок), но и найти соответствия стилю его письма. Более того, то, что эти элементы перенесены напрямую из литературной основы, то есть практически не переводятся на киноязык, и делает их странными и заметными. Лучшим пояснением данному утверждению служит использование диалога в "Строгом юноше".

## 2. Диалог

Этот элемент в картине поражает своей нереалистичностью, искусственностью и повторами. Если другие стилистические приемы могут хотя бы казаться мотивированными миром фильма, то трудно представить себе зрителя, который не посчитает диалоги в "Строгом юноше" по крайней мере странными. В экранизации Роома персонажи изъясняются так, как будто они читают литературный текст, а не как обычные люди при обычном общении. Это подчеркивается тем, что многие герои фильма повторяют свои реплики безо всякой на то причины. Более того, в подавляющем большинстве случаев реплики повторяются трижды! Мы связываем такую подачу диалогов, поскольку она совершенно не мотивируется сюжетом, с декоративной функцией стиля. Можно вообразить, что у героини В. Серовой, которая постоянно повторяет фразу "Неужели ты не понимаешь?",

просто на все существует один ответ (по содержанию подчеркивающий более высокий интеллектуальный уровень говорящего, но самим своим повторением указывающий скорее на обратное). Однако трудно объяснить нижеследующий диалог чем-либо, кроме намеренно выбранной стилистической стратегии:

- Здравствуй, Коля!
- Дядя, мне нужен фрак!
- Но ты вернешь, Коля? Я ведь отвечать буду... – Достает фрак. – Я, Коля, преступление делаю.
- Дядя, мне нужен фрак! – Начинает петь опереточным голосом.
- Я, Коля, преступление делаю... – Упаковывает фрак. – Это из "Травяты" фрак. Я, Коля, преступление делаю. Да... Слышишь, Коля? Это из "Травяты" фрак<sup>27</sup>.

Кроме того, диалог в картине часто оказывается совершенно не соответствующим сопровождаемому им действию. Например, перед операцией по удалению раковой опухоли у Ольги, члена ЦК ВЛКСМ, доктор Степанов спрашивает своего коллегу:

- Что привести из Лондона, Иван Германович? Шляпу? – Тот отвечает:
- Шляпу? Можно шляпу. Хорошо – шляпу.

Сразу после операции, как будто в продолжение разговора, Степанов нервно приказывает прислуживающему ему Федору Цитронову:

- А какой размер шляпы? Спроси скорей!

После, успокоившись, он заявляет:

- Буду я вам тут еще шляпы возить. Действительно! Буду по магазинам бегать. Действительно! Я! Член Английской Академии!..

На что Иван Германович, снимая докторскую шапочку, ни с того ни с сего отвечает:

- Да мне и не надо шляпы. Я лысый!

Весь этот разговор никак не вписывается в ситуацию, где речь идет о жизни важного для героев (и государства) человека. А последняя фраза "Я лысый!" – уже совсем неожиданный комический поворот.

Еще два разговора из эпизода в клинике показывают, насколько диалог несовместим с действием. После операции доктор Степанов усаживается в кресло, выпивает рюмку коньяка и жадно поглощает персик, поданный ему Цитроновым. Через минуту он съедает второй персик. Не осознавая, что он только что это сделал, Степанов снова тянется к тарелке и находит там только косточки. На что уважаемый ученый грозно заявляет:

– Кто съел второй персик. Федор?! Ты съел второй персик, подлец?!  
 Подлец! Ты съел второй персик!

Так же неадекватно реагирует на окончание операции муж Ольги. Он подходит к Маше, которая присутствовала на операции в качестве одного из ассистентов, и они обмениваются следующими репликами:

- А температура? Какая температура?
- Она жива!
- А я могу здесь подождать?
- Она жива!
- А можно поднести профессору подарок?
- Она жива!

Но самое поразительное в диалоге "Строгого юноши" то, что он буквально слово в слово перенесен из сценария. Исключения здесь очень редки: иногда фраза оказывается лишней раз повторенной (что только усиливает эффект), временами слова переставлены местами или заменены синонимом, добавлено междометие<sup>28</sup>. Но в общем здесь наблюдается удивительная настойчивость в сохранении диалога литературной основы. Это доходит даже до абсурда. Например, в процитированном выше диалоге Дискобол, уходя, даже не благодарит дядю, хотя тот ради него "идет на преступление". У Олеси в сценарии после последней реплики костюмера написано только: "Закрывается за Дискоболом дверь"<sup>29</sup>. Постановщики фильма заставляют племянника лишь махнуть рукой в качестве прощания (но не благодарности). Более того, в следующей сцене Дискобол объясняет мальчику, куда отнести фрак. Объясняет на словах: мы видим, как шевелятся его губы. Но на звуковой дорожке тишина – потому что в сценарии диалог в этом месте отсутствует. Таких примеров, где ситуация требует слов, но, в угоду сценарию, они отсутствуют, в картине множество.

Буквальное перенесение диалога из сценария представляется удивительным потому, что "пьеса для кинематографа" Олеси написана как литературное произведение, соответствующим языком. Диалоги писателя даже были подвергнуты критике как неподходящие для кино. Вот что говорил о них Натан Зархи на Первом всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году:

Возьмем например диалоги из "Строгого юноши". Прекрасные диалоги, которые звучат со страниц книги, прекрасно прозвучат и со сцены, но, не будучи выражены в специфике кинематографической образности, они потребуют нового решения, потребуют сценариста, который переведет их на язык кино.

И кто знает, может быть блестящий язык Олеси станет вдруг серым, бесцветным. Может быть он будет не менее блестящ, ибо у нас есть

сценаристы-мастера, люди высокой квалификации... Но это не будет язык Олеша.

И тогда не жалуйтесь, товарищи писатели, что фильм обедняет ваши мысли, не горюйте, что в нем изменены ваши образы, никого не вините в том, что фильм не будет нести отпечатка вашей творческой индивидуальности и вашего языка. Винаваты вы, и только вы, не захотевшие учиться нашему искусству, учиться для того, чтобы сложный и многозначный строй ваших мыслей выразить средствами кинематографа<sup>30</sup>.

Представляется, что основной причиной того, почему диалоги, которые считались неподходящими для кинопостановки в том виде, в котором они читались со страниц "пьесы для кинематографа", оказались в точности перенесены в картину, было именно желание авторов фильма сохранить "творческую индивидуальность" и "язык" Олеша.

### 3. Свет и цвет

Другим аспектом стиля "Строгого юноши", который позаимствован из литературной основы, выступает свет. В разных частях сценария Олеша говорит о сверкающих вещах (машине, посуде, бутылках, воде, различных поверхностях), сиянии солнца, белизне. Белый цвет упоминается в картине по меньшей мере десять раз. В фильме эта атмосфера света передана очень четко. Здесь преобладает белый цвет – белая дача, белые стены стадиона, белые стены в комнате Гриши и на дачи Степановых, белая дачная станция, белые платья Маши и одежда многих других персонажей. И все это светится на солнце<sup>31</sup>. Люди и пространства показаны утопающими в солнечном свете. Ослепительно белыми (чистыми, стерильными) представлены помещения клиники, где работает Степанов: операционная, палата больной, одежда врачей и медсестер. Даже традиционная дорожка на лестнице клиники белого цвета. Сияние в прямом смысле слова появляется в картине в кадрах сна. Здесь белые одежды героев и предметы именно светятся. Этот эффект усиливается мягким фокусом съемки.

Ощущение света и объема усиливается и другим операторским приемом. Камера часто показывает сцену или интерьер с необычной высоты, что создает глубину кадра и впечатление обширности пространства. Это делается, чтобы изобразить описанные Олешей "огромное небо" и "воздух". В сценарии писатель так передает "ощущение" стадиона:

Происходит тренировка...  
Яркий летний день.  
Высокие деревья.  
Огромное небо<sup>32</sup>.



Эти элементы выступают в декоративной стилистической функции, поскольку они не мотивируются сюжетом или персонажами. Они не экспрессивны, поскольку не выражают определенной эмоции, связанной с местом действия, ситуацией, персонажем, – белый цвет и ярко освещенные пространства свойственны картине в целом. Представляется, что создатели фильма не пытались придать какое-то определенное значение световой и цветовой гамме произведения. Однако выбрали они ее сознательно. Думается, что постановщики просто хотели, чтобы атмосфера фильма была яркой и праздничной, потому что такое ощущение вызывал сценарий Олеши. (Что в свою очередь может быть связано с тем, что сценарий писался летом и в солнечной Одессе, где Олеша провел детство, или же в общем с творчеством писателя, где пространства часто наполнены солнечным светом.) Цветовой установке картины может быть также приписана символическая функция, но только в том смысле, что символизируется счастливое и яркое "коммунистическое будущее".

#### **4. Декорации и их архитектурная принадлежность**

Сценарий не дает особых указаний относительно архитектурной специфики декораций. Здесь указано на богатство и красоту дачи Степанова; на открытые пространства сада и стадиона; сказано, что Гриша живет в коммуналке. Однако в картине четко представлены несколько архитектурных стилей. Главным образом, это "неоклассическая модель сталинской архитектуры"<sup>33</sup>: колонны и скульптуры стадиона, скульптурные вазы и колонны дачи Степановых, белый мрамор, классические формы. Хейл считает, что зала из сна Гриши сделана в стиле модерн<sup>34</sup>. Можно сказать то же самое и о решетке сада. Интерьеры вместительной комнаты Гриши и его матери напоминают о конструктивизме.

Но самое интересное, что архитектурные формы переносятся и на героев. Точнее сами герои показаны в античном стиле. Подача Маши: ее фигура, ниспадающая белая одежда, прическа, осанка – напоминают классическую статую. Машин профиль напрямую сравнивается с античным, когда камера панорамирует от головы мраморной женской скульптуры к фотографии Маши. Гриша занимается ездой на колеснице – античным видом спорта. Маша и Гриша в конце эпизода сна зрительно превращаются в скульптурную композицию в центре фонтана: Гриша склоняется к ногам Маши. Мужские и женские фигуры, одетые в легкую спортивную одежду, подобраны по внешним данным так, что их композиции создают впечатление античных скульптурных групп. Все молодые персонажи в картине обладают фигурами атлетов и передвигаются с необыкновенным величием.

Такая подача персонажей тоже берет свое начало в сценарии. Вот, например, как Олеша описывает Гришу:

Есть тип мужской наружности, который выработался как бы в результате того, что в мире развилась техника, авиация, спорт. Из-под кожаного козырька шлема пилота, как правило, смотрят на вас серые глаза. И вы уврены, что когда летчик снимет шлем, то перед вами блеснут светлые волосы. Вот движется по улице танк. Вы смотрите. Под вами трясется почва. Вдруг открывается в спине этого чудовища люк, и в люке появляется голова. Это танкист. И, разумеется, он тоже оказывается светлоглазым.

Светлые глаза, светлые волосы, худощавое лицо, треугольный торс, мускулистая грудь, – вот тип современной мужской красоты.

Это красота красноармейцев, красота молодых людей, носящих на груди значок "ГТО". Она возникает от частого общения с водой, машинами и гимнастическими приборами

Вот такого вида молодой человек стоит сейчас перед Машей, на траве, среди ромашек, в ярком сиянии солнца<sup>35</sup>.

Маша у Олеша представлена сходным образом, хотя и менее многословно.

По всей видимости, эти описания использовались создателями фильма как ориентиры, которые и вызвали появление в картине ассоциаций с классической скульптурой и архитектурой. Возможно, и положительное отношение Сталина к классической архитектуре сыграло здесь определенную роль.

## **5. Персонажи. Клише эксцентрической комедии**

Тогда как изобразительность интерьеров, архитектурная эстетика, особая световая и цветовая гаммы в "Строгом юноше" играют роль орнамента и делают картину удивительно красивой, странные, отмеченные литературностью диалоги (которые, несомненно, поэтизируют фильм) привносят еще и дополнительный комический эффект, как указывалось выше. В картине есть и собственно комические персонажи. На фоне более или менее реалистических персонажей картины (Гриша Фокин, его друзья-комсомольцы, доктор Степанов и его жена Маша) выделяются два эксцентрических героя.

Во-первых, это Федор Цитронов, нахлебник доктора Степанова. Заметим, что в сценарии Цитронов описывается лишь как тип неприятный. Однако в картине он приобретает роль чуть ли не клоуна. Эксцентризмом его подчеркнут и чаплинскими усиками. Его положение в доме Степановых сравнивается с местом собаки (например, зрительно в одном из кадров голова собаки закрывает лицо сидящего Цитронова). К Грише он является

в крайне странном виде: с тростью, в пальто, перчатках и шляпе, между тем как действие фильма происходит в летнее время и все остальные герои одеты по-летнему. По сравнению с обычными и нейтральными именами других персонажей (Степанов, Фокин), фамилия этого героя вызывает комедийные ассоциации (кислый вкус). М. Штраух играет именно комического героя.

Вторым эксцентрическим персонажем выступает композитор, под окном которого Гриша нагоняет Машу во время прогулки по городу в конце фильма. Он представлен как экспансивная творческая личность: волосы у сочинителя стоят дыбом, и ведет он себя крайне импульсивно (несколько раз подряд он неожиданно бросает играть и выбегает на балкон, чтобы высказать свое возмущение происходящим)<sup>36</sup>. Внешний вид героя (описание которого у Олеси отсутствует), его поведение и крайне экспериментальная музыка подчеркивают его эксцентричность. В сценарии этот персонаж подается, главным образом, через речь. Его возмущает, что "как только сядешь играть – сейчас начинают слушать!" и что "весь район влюбляется под мою музыку!". "А я не желаю!" – заявляет он, свесившись через перила балкона<sup>37</sup>.

В качестве комического средства в картине выступает и убыстренная съемка. После того как Степанов догадывается, что Цитронов подглядывал за Машей, когда та одевалась, он выставляет своего нахлебника за дверь, запустив в него бутылкой. Цитронов пускается наутек, бежит через сад и оказывается далеко в поле. Его исчезновение из жизни доктора Степанова снято убыстренной съемкой. В ленте также присутствует, пожалуй, самый типичный элемент эксцентрической комедии – герои бросаются друг в друга тортами. В данном случае это происходит во сне Гриши. Убегая из дома Степановых, Дискобол захватывает с собой поднос с тортами. Вспрыгнув на высокий постамент, он, "как Чаплин"<sup>38</sup>, начинает метать торты, словно диски, в своих преследователей, главным образом в Цитронова.

Использование комических персонажей и клише в "Строгом юноше", как представляется, слабо мотивировано сюжетом, не несет эмоциональной нагрузки и ничего не символизирует. Картину никак нельзя считать комедией, поэтому комические элементы в сочетании со странным диалогом кажутся не соответствующими ее жанровым рамкам (картину называют "философско-романтической драмой"<sup>39</sup>). Указанные элементы создают независимый стилистический уровень, который подрывает серьезный и реалистический тон киноленты.

Нет сомнения, что более внимательное изучение картины Абрама Рома позволит выявить и другие стилистические особенности, которые действуют в фильме как своеобразный орнамент. Нам хотелось лишь обратить внимание на самые главные из них.

## Параллели и источники

Как мы надеемся, становится ясно из предыдущего раздела, основным источником многих элементов декоративного стиля в "Строгом юноше" был сценарий Олеши. Несмотря на то, что "пьеса для кинематографа" не считалась готовой к экранизации (ср. цит. выше отклик на нее, высказанный на Первом съезде советских писателей), создатели киноверсии сценария посчитали необходимым точно его придерживаться. Можно только догадываться, почему. Известно лишь, что Роом принимал непосредственное участие в разработке сценария и что Олеша писал его специально для Роома<sup>40</sup>. Получается, что изначально Роом стремился уловить и запечатлеть литературный мир и стиль Олеши, который со своей стороны считал, что имеет дело как раз с тем режиссером, кто может это сделать. В результате картина оказалась на пересечении кино и литературы, сохранив саму литературную природу или литературность вещи Олеши.

Возможно, это одна из причин запрета фильма. Ведь справедливым будет сказать, что литературность сценария – то есть стилистические черты, делающие его произведением высококлассной литературы, – должна была быть сглажена более реалистическим подходом режиссера. Никто не ожидал, что вместо того, чтобы затушевать особенности стиля писателя, Роом и другие создатели киноверсии "пьесы для кинематографа" примут решение придерживаться буквы и духа сценария<sup>41</sup>.

В этой связи И.Н. Грашенкова задается вопросом, не означала ли негативная реакция современников на киноверсию произведения Олеши, что литература приняла мир сценария, а экран его отверг?<sup>42</sup> Киновед отвечает, что нет. Благодаря картине Роома "литература не просто становилась материалом фильма. его плотью, она становилась и его духом. Мир литературы, проходя сквозь режиссуру, становился миром экрана, но оставался миром литературы"<sup>43</sup>. "Строгий юноша" стал той самой "настоящей экранизацией", к которой позже призовет Андре Базен. Французский теоретик считал, что, беря за основу произведение высокосортной литературы, кинематографист обязан не просто пользоваться книгой как основой для вдохновения, но "переводить" ее на язык экрана практически без изменений. чтобы сохранить "стиль автора" и "микрокосм" его произведения<sup>44</sup>. Именно это и удалось Роому.

Он не только сохранил литературные черты сценария и его особую атмосферу, но отразил и манеру прозы Олеши в целом. В книге "Мастерство Юрия Олеши" М.О. Чудакова пишет, что для этого автора было характерно вводить в произведения определенные элементы, которые она называет "избыточными", а мы можем назвать декоративными. Исследо-

ватель утверждает, что время от времени в прозе Олеси возникают описания и отступления, которые оказываются "ненужными" для действия и не мотивированными сюжетом или героями. Такие вставки разрывают, останавливают действие. Более того, "перерывы в движении фабулы становятся некоей системой, особым сюжетным принципом. Ненужные подробности оказываются вполне самостоятельными. Они выстраиваются в свой особый ряд, не второстепенный по отношению к развивающемуся действию романа, к "событийному" ряду. Прекрасный мир, в котором цвет и форма предметов подновлены, утрированы неожиданными, эффектными сравнениями, возникает *рядом* с фабулой, мало имея к ней отношения"<sup>45</sup>.

Эта особенность письма Олеси находит отражение в "Строгом юноше". Как мы уже говорили, декоративные элементы стиля в картине формируют четкие построения, действующие "рядом" с сюжетом. Более того, они подрывают сюжет, как это иногда происходит с декоративными приемами в кино. Диалоги в картине Роома лучше всего показывают, что мы имеем в виду. Как уже было отмечено, в диалогах встречаются настойчивые и немотивированные сюжетом и персонажами повторы, диалоги часто идут вразрез с действием и вызывают неожиданный комический эффект. Все это нарушает стройный ход действия, поскольку зрители не могут не заметить, что большинство диалогов связано с последним только отчасти.

Можно утверждать, что творчество Олеси в целом явились стилистическим источником "Строгого юноши" еще и потому, что комические элементы в киноверсии сценария, несомненно, почерпнуты из прозы писателя. Олеша начинал как фельетонист, и склонность к сатире можно проследить во всем его творчестве. Сатирические черты проглядывают и в "Строгом юноше". Смешное в сценарии оказывается затем намеренно усиленным, в частности благодаря игре актеров. Многие реплики, которые в сценарии читаются как нейтральные, приобретают ироническую окраску, когда исполнители произносят их в картине. Так же использованы повторы реплик. В фильме находим и другие черты, усиленные с целью достигнуть иронического эффекта. Например, Олеша пишет, что сад в эпизоде сна Гриши наполнен цветами. В картине цветы вырастают до небывалых размеров. Олеша говорит, что, когда Цитронов спасается от Степанова, замахнувшегося на него бутылкой, он опрокидывает столы. В картине бегство Цитронова усилено убыстренной съемкой. В целом же, как и в случае с другими элементами декоративного стиля, комедийные черты "Строгого юноши" заимствуются непосредственно из сценария. В соответствии с литературным стилем Олеси, сатирические моменты в фильме подрывают серьезность сюжета.

Однако невозможно не учитывать и другие источники, если мы хотим найти место этому удивительному произведению в процессе развития советского кино.

Одна из предшественниц "Строгого юноши" – экспериментальная картина Якова Протазанова "Аэлита" (1924), по А. Толстому. Определенные параллели представляются здесь очевидными. Оба фильма поставлены по произведениям известных современных авторов. Оба описывают будущее и в стилизованной манере (жизнь на Марсе в картине Протазанова). Оба содержат важные эпизоды сна, где наличествуют сходные детали декораций (в частности, в марсианском дворце в "Аэлите" и в зале в "Строгом юноше" находим очень схожие прозрачные колонны). Наконец, оба фильма по жанру представляют редкое сочетание "фантастики, комедии-слэпстик и уличного реализма в рамках актуальной сатиры"<sup>46</sup>. Важно также заметить, что в 1923 году Абрам Роом работал совместно с Алексеем Файко, одним из сценаристов "Аэлиты", в театре Мейерхольда<sup>47</sup>.

Другая явственная параллель просматривается с кинопрактикой группы ФЭКС (Григорий Козинцев и Леонид Трауберг), особенно с "Шинелью" (1926). Здесь, как и у Роома, реалистические персонажи и ситуации сосуществуют с эксцентрическими. Сценарий Тынянова основан, как известно, на нескольких произведениях Гоголя. Слово и манера Гоголя оказываются источником многих удивительных экспериментов в картине. Режиссеры сознательно искали экранные эквиваленты гоголевского языка. Козинцев писал: «Характер многих зрительных образов непосредственно вычитывался у Гоголя, мы пытались воспроизвести и "бесконечную площадь... которая глядела страшной пустыней", и сделать так, чтобы будка стрелочника "казалась стоящею на краю света"»<sup>48</sup>. И действительно, фильм стал одной из ранних попыток советского кино создать "настоящую экранизацию" произведения литературы и представить на экране саму литературность оригинала. Но самое главное, что, как и в "Строгом юноше", здесь образуются декоративные стилистические построения, которые действуют независимо от сюжета и нарушают жанровые границы.

Много схожего находим и в других картинах Козинцева и Трауберга – "Чертовое колесо" (1926), "С.В.Д." (1927) и "Новый Вавилон" (1929), с их характерными чертами, которые сами фэкссы называли эксцентризмом, а именно: широкое использование декоративного стиля (стилизованные декорации, орнаментальный свет, рисунок света и тени), сосуществование комедийных элементов и серьезного жанра, ориентация на литературность. Ассоциации с лентой Роома вызывает даже переходный фильм фэкссов "Одна" (1931), который критиковали за эстетизм, нереалистические стилизованные декорации и "чрезмерное увлечение белым цветом"<sup>49</sup>.

Неизвестно, считал ли Роом Козинцева и Трауберга своими вдохновителями в том, что касается стилистики. Фактом остается то, что он начинал свою режиссерскую карьеру одновременно с фэксами и первые его фильмы были сделаны в схожей эксцентрической манере. Далее, можно с уверенностью утверждать, что ранние фильмы фэксов и "Строгий юноша" испытали на себе влияние одного и того же течения – русского формализма, и, в частности, разработанной В. Шкловским идеи остранения<sup>50</sup>.

Наверное, возможно определить "фэксцентризм" как остранение в сторону комического. Многие элементы "Стромого юноши" соответствовали бы этому определению. Возьмем, например появление композитора в сцене решающей последней встречи Маши и Гриши. Казалось бы, зритель ждет завершения истории любви – вот сейчас произойдет объяснение. Но сцена трижды прерывается выбегающим на балкон композитором, причем если во время его первого появления молодые люди действительно стоят под балконом (хотя и не для того, чтобы его слушать), то последние два раза они уже далеко и не могут слышать его возмущенных реплик. Это не просто задержка, подстрекающая наше зрительское ожидание, – это комическая эксцентрическая деталь, подрывающая серьезность происходящего. Картины фэксов немого периода полны подобными острающими приемами. Вспомним хотя бы романтическую сцену встречи поручика Суханова и Вишневской на катке в "С.В.Д."<sup>51</sup>. Кадр, в котором их лица сближаются, чередуется с кадром дымящегося и бурлящего фейерверка и помутневшим изображением катка, что снимает мелодраматический накал "любвонной" сцены.

Если мы осознаем, что "Строгий юноша" был создан в таком контексте, фильм этот перестанет казаться аномалией в довоенном советском кино. Наоборот, он окажется продолжателем "другой" традиции – традиции "поэтического" (в отличие от "прозаического") кинематографа, как ее называл Шкловский<sup>52</sup>, "камерного" (в отличие от "монументального") в терминологии Вс. Вишневского<sup>53</sup>, "романтического" (в отличие от "реалистического"), как говорил Горький<sup>54</sup>, и "эксцентрического", по определению Иана Кристи<sup>55</sup>. Несмотря на то, что с этой традицией, с «фильмами "нечистого" стиля», как их назвал Вс. Вишневский<sup>56</sup>, боролись начиная с конца 20-х годов, она продолжала существовать и давать свои плоды. Среди них можно назвать "Поручика Кижэ" А. Файнциммера по сценарию Ю. Тынянова (1934), "Каторгу" Ю. Райзмана по сценарию С. Ермолинского (1928), "Обломок империи" Ф. Эрмлера по сценарию Ф. Эрмлера и Е. Виноградской (1929), "Ошибку инженера Кочина" А. Мачерета по сценарию Ю. Олеси и А. Мачерета (1939) и даже "Встречного" Ф. Эрмлера, С. Юткевича и Л. Арнштама (1932).

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Юренев Р.Н. Советское киноискусство тридцатых годов. М., 1997. С. 32.
- <sup>2</sup> Кривицкий А.И. Задачи советского кино. М., 1929. С. 47.
- <sup>3</sup> Над фильмом работали: режиссер – Абрам Роом, автор сценария – Юрий Олеша, оператор – Юрий Екельчик, художники – М. Уманский, В. Каплуновский, композитор – Гавриил Попов. Снимались: Дмитрий Дорлиак (Гриша Фокин), Юрий Юрьев (профессор Степанов), Ольга Жизнева (Маша, его жена), Максим Штраух (Федор Цитронов), Валентина Половикова-Серова (Лиза), Г. Сочевко (Дискобол), Петр Репнин (дядя Дискобола) и другие.
- <sup>4</sup> Дата производства в титрах фильма – 1935 – ошибочна (Марголит Е., Шмыров В. Изъясот кино. 1924-1953. М., 1995. С. 53).
- <sup>5</sup> Олеша Ю. К. Строгий юноша. Пьеса для кинематографа // Новый мир. 1934. № 8. С. 66-89. (Далее в ссылках: Сценарий, с указанием страниц.) Отрывки: Олеша Ю.К. Дискобол. Эпизод из пьесы для кинематографа // Литературная газета. 28 июня 1934 г. В основе сценария и фильма лежит любовный треугольник. Комсомолец Гриша Фокин влюблен в Машу, жену заслуженного хирурга Степанова. Степанов и живущий при нем нахлебником Федор Цитронов представляют интеллигенцию дорволюционного толка, в то время как Гриша и его друзья-комсомольцы – люди новой страны. Выбор Маши между мужем и строгим юношей Гришей является еще и выбором между старым и новым миром. Однако Олеша не дает однозначной отрицательной характеристики доктору Степанову и положительной молодым комсомольцам. Степанов по ходу произведения проникается взглядами комсомольцев и находит причины уважать своего соперника, а молодые люди временами ведут себя наивно и даже глупо. Неоднозначен и конец сценария: Маша отвечает взаимностью на любовь Гриши, но окончательного объяснения между ней и мужем не происходит.
- <sup>6</sup> См. список публикаций: Heil Jerry T. No list of political assets: the collaboration of Jurii Olesha and Abram Room on "Strogii Iunosh" [A strict youth (1936)]. München, 1989. P. 97-100.
- <sup>7</sup> Граценкова И.Н. Абрам Роом. М., 1977. С. 140. Подробно о фильме см. гл. 4, с. 134-175.
- <sup>8</sup> Heil J.T. Указ. соч. С. 64.
- <sup>9</sup> Граценкова И.Н. Указ. соч. С. 172.
- <sup>10</sup> Там же. С. 173.
- <sup>11</sup> Марголит Е., Шмыров В. Указ. соч. С. 54.
- <sup>12</sup> Постановление треста "Украинфильм" о запрещении фильма "Строгий юноша". 10 июня 1936 года // Кино (Москва). 28 июля 1936 г. С. 2.
- <sup>13</sup> Граценкова И.Н. Указ. соч. С. 174.
- <sup>14</sup> См., напр.: Шуляцкий Б.З. Кинематография миллионов. М., 1935.
- <sup>15</sup> Граценкова И.Н. Указ. соч. С. 135. См. также: Олеша Ю.К. Речь на I Всесоюзном съезде советских писателей // Олеша Ю.К. Зависть. Роман. Рассказы. Записные книжки. Екатеринбург, 2002.
- <sup>16</sup> Шуляцкий Б.З. Указ. соч. С. 247.
- <sup>17</sup> Граценкова И.Н. Указ. соч. С. 140.



- <sup>18</sup> См. подробно об этом в указанных работах Гращенко и Хейла.
- <sup>19</sup> Известную роль здесь, по всей видимости, сыграла и смена руководства "Украинфильма" на более бдительное, о чем говорится в одной из рецензий на картину (Поучительная история // Кино. 28 июля 1936 г. С. 2). Джерри Хейл утверждает, что причиной запрещения "Строгого юноши" могло быть участие в нем Дмитрия Дорлиака (в роли Гриши Фокина), общественное положение которого (в результате изобличающих статей в газете "Кино", заказанных Б. Шумяцким) не позволяло ему выступать в роли "примера" для молодежи. Кроме того, Хейл считает, что типично арийская внешность Дорлиака и актера, игравшего Дискобола, могли также вызвать ненужные ассоциации с фашистской Германией. (Указ. соч. С. 5-6).
- <sup>20</sup> См. примеч. 12. Формулировки, использованные в постановлении о запрещении "Строгого юноши", были во многом заимствованы из газетных текстов, появившихся во время "дискуссии". Помимо публикаций в "Правде" за 28 января, 6 и 13 февраля, 6 марта 1936 г. см. газ. "Кино" за 11, 16 и 21 февраля, 6, 16, 26 и 30 марта, 17 апреля, 6 и 28 мая. Газета клеймила произведения, содержащие "всяческие формалистические фокусы, левацкие уродства, грубый натурализм, сущальность, неестественность, приукрашенность" и шедшие вразрез с установкой соцреализма на простоту и понятность.
- <sup>21</sup> *Bordwell David. Figures Traced in Light: On Cinematic Staging. Berkeley. forthcoming 2005. P. 33-35.*
- <sup>22</sup> О том, как снимали эту сцену, см.: *Гращенко И.Н. Указ. соч. С. 148.*
- <sup>23</sup> *Neil J.T. Указ. соч. С. 56-57;* здесь также перечисляются все ссылки на сон в диалоге картины.
- <sup>24</sup> *Гращенко И.Н. Указ. соч. С. 164.*
- <sup>25</sup> Сценарий. С. 66.
- <sup>26</sup> Олеша сам с удивлением отмечал это. Он писал: «Важным для меня было каждое слово, каждый эпитет. Я применял метафоры. Описывая тень, брошенную открытым окном на стену, я писал: "стрекозиная тень стекол на стенах". Казалось бы, это относится только к литературе и к развитию действия касательства не имеет, – однако я убедился на съемке, какое значение придавали и режиссер, и оператор этому эпитету. Оказалось, это для них было весьма важно: снять именно "стрекозину" тень. Они долго комбинировали освещение в поисках нужного им эффекта. Стало быть, имея общий план постановки, зная, что должно получиться, что где станет и т.д. – воплотители сценария учли роль этого, казалось бы, только украшающего эпитета» (*Олеша Ю. Кардинальные вопросы // Тридцать дней. 1935. № 12. С. 46.*)
- <sup>27</sup> Здесь и далее диалоги цитируются по фильму.
- <sup>28</sup> Важным добавлением является расширение перечня "душевных качеств", которые, по мнению Гриши, должен выработать в себе комсомолец. Эти качества входят в составленный Гришей "третий комплекс ГТО". В фильме к перечню Олеша (скромность, искренность, великодушие, щедрость, сентиментальность, жестокое отношение к эгоизму, целомудрие) добавлены "ясность цели" (цитата из Сталина) и "гуманность".
- <sup>29</sup> Сценарий. С. 76.

- <sup>30</sup> Первый всесоюзный съезд советский писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1990. (Репринтное воспроизведение издания 1934 г.) С. 464.
- <sup>31</sup> Гращенкова описывает, как О. Жизнева получила ожог из-за длительных попыток оператора сконцентрировать как можно больше солнечного света в кадре (Указ. соч. С. 162).
- <sup>32</sup> Сценарий. С. 72.
- <sup>33</sup> *Neil J.T.* Указ. соч. С. 32.
- <sup>34</sup> Там же.
- <sup>35</sup> Сценарий. С. 68-69.
- <sup>36</sup> Гращенкова утверждает, что Роом мечтал о том, что эту роль сыграет Мейерхольд (Указ. соч. С. 171).
- <sup>37</sup> Сценарий. С. 89.
- <sup>38</sup> Там же. С. 80.
- <sup>39</sup> *Марголит Е., Шмыров В.* Указ. соч. С. 53.
- <sup>40</sup> *Гращенкова И.Н.* Указ. соч. С. 139.
- <sup>41</sup> В середине 1930-х годов в среде кинодраматургов шли споры о том, является ли киносценарий самостоятельным литературным произведением. Несмотря на то что Олеша давал положительный ответ на этот вопрос, он не считал, что необходимо переносить литературность и поэтичность сценарной основы напрямую в фильм: «Если какой-либо момент, какая-либо сцена. или внешний вид героя, или местность. или деталь описаны писателем "по-настоящему", поэтически. – как в поэме или в повести, – то это, вне всякого сомнения, облегчает режиссеру видение. Ведь все равно, на основании так называемого литературного сценария, режиссер изготавливает для себя второй – режиссерский сценарий. Поэтому вовсе не должен писатель. пишущий сценарий, бояться быть литературным. Писатель должен "во всю силу" описать. скажем. человека. протянувшего руку, а режиссер уже сам сделает то, что называется раскадрированием...» (*Олеша Ю.* Кардинальные вопросы // Тридцать дней. 1935. № 12. С. 45).
- <sup>42</sup> *Гращенкова И.Н.* Указ. соч. С. 174.
- <sup>43</sup> Там же. С. 138.
- <sup>44</sup> *Vazin André.* What is Cinema? Vol.1. Berkeley. 1967. P. 54-69.
- <sup>45</sup> *Чудакова М.О.* Мастерство Юрия Олеша. М., 1972. С. 66-67.
- <sup>46</sup> *Christie Ian.* Down to earth: *Aelita* relocated // Inside the Film Factory / Ed. by Taylor Richard and Christie Ian. London, 1991. P. 101.
- <sup>47</sup> Там же. С. 90.
- <sup>48</sup> *Козинцев Г.М.* Собрание сочинений. Т. I. Л., 1982. С. 114.
- <sup>49</sup> *Вайсфельд И.* Козинцев и Трауберг // История советского киноискусства звукового периода. Ч. I (1930-1941). М., 1946. С. 18.
- <sup>50</sup> Шкловский и Роом находились в близком творческом контакте в 20-30-е годы. Они вместе работали над фильмом "Третья Мещанская" (Шкловский – автор надписей), сценариями "Ухабов" и "Предателя".
- <sup>51</sup> Об этом фильме см.: *Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г.* "SVD": жанр мелодрамы и история // ПТЧ. С. 46-78.
- <sup>52</sup> *Шкловский В.Б.* Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. СПб., 1992. С. 92.

- <sup>53</sup> Вишневский В.В. Против камерной кинематографии // Вишневский В.В. Статьи, дневники, письма. М., 1961. С. 211.
- <sup>54</sup> Юренев Р.Н. Указ. соч. С. 41.
- <sup>55</sup> Futurism / Formalism /Feks. "Eccentrism" and Soviet Cinema 1918-1936 / Ed. by Christie Ian and Gillett John. London, 1978.
- <sup>56</sup> Вишневский В.В. Указ. соч. С. 211.

Автор искренне благодарит Нину Александровну Дымшиц, которой она обязана своим первоначальным знакомством с фильмом (на занятиях во ВГИКе в 2002 году).

*АЛЕКСАНДР КОБРИНСКИЙ*

**СЕМИОТИКА ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА.  
ПОЭМА «МОСКВА – ПЕТУШКИ»**

Если рассматривать многочисленные работы о Вен. Ерофееве (а библиография эта растёт каждый год в геометрической прогрессии), то, конечно, большинство из них посвящено проблеме центонного характера поэмы "Москва – Петушки" и функции цитаты в тексте, а также, разумеется, поискам цитатных источников и исследованию способов скрытого цитатного кодирования текста<sup>1</sup>. Многие работы посвящены жанровой природе произведений Ерофеева, и, конечно, среди объектов исследований на первом месте снова оказывается "Москва – Петушки"<sup>2</sup>.

Однако изучая жанровую природу поэмы, авторы работ, как правило, останавливаются на особенностях ее языка, стилистики, общей художественной системы. Поскольку имеется значительный опыт изучения особенностей поэмы в прозе (гоголевские "Мертвые души"), то нет основания удивляться тому, что многие исследователи идут по путям, проторенным гоголеведами<sup>3</sup>.

Можно сказать, что здесь литературоведы движутся в обратном направлении: от авторского определения жанра – к его текстовому подтверждению. Действительно, прозаические поэмы – редкость. Поэтому подзаголовок "поэма" в прозаическом тексте обычно служит индикатором, побуждающим к выявлению элементов, сдвигающих произведение в указанную жанровую область. Но с "Москва – Петушки" дело обстоит несколько иначе, эта проза необычно структурирована и иерархична.

Как известно, при анализе произведения особую ценность всегда представляют "встроенные" в него замкнутые структуры, которые, выступая на уровне сюжета в качестве мотива или темы, одновременно обладают свойствами языковой системы – со всеми ее характерными свойствами, включая код. Многие из таких структур хорошо известны и изучены, они переходят из произведения в произведение. Среди них – различные игры (и прежде всего карточная игра), дуэльные кодексы, системы этикета, мода, кулинария, разного рода общественные иерархии, различные искусственные языки, вроде "языка цветов" и т.п. Любой текст, взятый в комму-

никативном аспекте, представляет собой конгломерат языков и кодов, занимающих в нем неравнозначную позицию. Представляется совершенно очевидным, что в поэме "Москва – Петушки" в центре находятся два кода – "железнодорожный" и "алкогольный"<sup>4</sup>, которые накладываются на всю систему текста, пересекаются, испытывают взаимовлияния и т.п. Именно в них и следует искать заложенные автором дополнительные способы организации членения текста.

Поскольку жанр поэмы в литературном сознании читателей на протяжении многих эпох оказался крепко связан со стихом, то естественно рассматривать случай прозаической поэмы как семиотическую ситуацию, при которой один из членов главной конституирующей оппозиции (двойная сегментация) уходит с уровня формы на уровень материала. Как известно, в основе классического определения стиха М.Л. Гаспарова лежит представление о двойной сегментации: "Стих есть речь, в которой, кроме общезыкового членения на предложения, группы предложений и пр., присутствует еще и другое членение – на соизмеримые отрезки, каждый из которых тоже называется "стихом"<sup>5</sup>.

Деление текста на предложения и группы предложений (сложное синтаксическое целое или сверхфразовое единство), конечно, сохраняется и в прозе, но вот какой будет эквивалент второго члена оппозиции? Что приходит на место стиховому членению? На наш взгляд, в поэме "Москва – Петушки" автор использовал нелитературную по природе систему, которая оказываются инкорпорированной в текст и которая играет в нем роль нестихового эквивалента в создании эффекта двойной сегментации текста.

Эту роль играет "железнодорожный код". Ерофеев, конечно, не первый использовал его в качестве механизма сюжетопорождения, многочисленные работы и комментарии к поэме неоднократно указывали на его предшественников. Нельзя не вспомнить пастернаковское:

Что в мае, когда поездов расписание  
Камышинской веткой читаешь в купе,  
Оно грандиозней святого писанья  
И черных от пыли и бурь канапе.

На последней странице обложки знаменитого интербуковского издания поэмы<sup>6</sup>, которое успел незадолго до смерти просмотреть в гранках сам автор и подписать в печать, изображена схема движения электрички по маршруту "Москва – Петушки", с разделением по зонам, а также с ответвлениями в сторону Балашихи, Захарово, Электрогорска (а на второй странице обложки – расписание того же маршрута). Эта схема как нельзя лучше иллюстрирует ту наброшенную на текст систему координат, которая делил его на отрезки, независимые от содержания. Одним из главных при-

знаком отличия членения на станции, принятой в поэме, от обычной архитектурной структуры является как раз полная индифферентность к сюжету. Даже в "Путешествии из Петербурга в Москву", ориентацию Ерофеева на которое неоднократно подчеркивали исследователи, повествование в каждой главе прямо связано с той конкретной местностью, которую проезжает нарратор и именем которой эта глава названа. У Ерофеева – только случайные отсылки, как в главе "Есино – Фрязево", где отсутствие остановки на станции Есино делается поводом для алогичной инверсии причинно-следственных отношений в объяснении Венички:

"Вот мы сейчас едем в Петушки и почему-то везде остановки, кроме Есино. Почему бы им не остановиться и в Есино? Так вот нет же, проперли без остановки. А все потому, что в Есино нет пассажиров, они все садятся или в Храпуново или во Фрязево. Да. Идут от самого Есино до самого Храпунова или до самого Фрязево – и там садятся. Потому что все равно ведь поезд в Есино прочешет без остановки" (69).

То есть – поезд не останавливается из-за отсутствия пассажиров, а пассажиров нет, потому что они знают, что поезд не остановится. Классический *circulus vitiosus*.

Напомним, что одним из способов создания поэтического напряжения в стихе является несовпадение интонационных схем: понижение и повышение тона (каденция и антикаденция) в предложении и в стихе (строке) не совпадает, напряжение является следствием наложения несовпадающих векторов. Наиболее яркий пример – ситуации с *enjambement*'ом – когда это несовпадение сознательно подчеркивается и акцентируется. В крайних случаях – *enjambement* может даже делить на части слово.

А вот как это деление выглядит в поэме Ерофеева:

" – Брось считать, что ты выше других... что мы мелкая сошка, а ты Каин и Манфред...

– Да с чего вы взяли!..

– А вот с того и взяли. Ты пиво сегодня пил?

ЧУХЛИНКА – КУСКОВО

– Пил.

– Много пил?" (28).

Или:

"Кусково! Мы чешем без остановки через Кусково! По такому случаю следовало бы мне еще раз выпить, но я лучше сначала вам расскажу,

КУСКОВО – НОВОГИРЕЕВО

А уж потом пойду и выпью" (31).

Это примеры того, как членение на отрезки-станции разделяет диалоги и даже предложения. Сами заголовки, обозначающие перегоны (а иногда, как, например, в случае с Орехово-Зуево, – остановку на станции), функционально выступают в качестве паузы, разделяющей стихи.

Другой код текста – "алкогольный". Напитки являются знаками – элементами используемого Ерофеевым языка. Согласно всем законам семиотики знаки реализуют синхронические связи, объединяясь по законам синтактики в тексты. В данном случае правомерно говорить именно о субтекстах – в их отношении к макротексту. Особым видом текста – в эмбриональном состоянии – можно признать знаменитый Веничкин чемоданчик, который, по сути, является своеобразным семиотическим котлом (Ю.М. Лотман), где переплавляются самые различные коды. Чемоданчик представляет собою текст в свернутом виде, элементы которого разнородны и разнофункциональны: это водка, вино, бутерброды – и орехи, которые Веничка везет своему сыну. Соответственно сразу же актуализируются различные системы дифференцирующих признаков, в зависимости от выбранной точки отсчета.

Вот эти оппозиции, которые распространяются на весь текст поэмы.

### ***1. Орехи+конфеты – спиртное+ бутерброды.***

Здесь в свернутом заложены два коммуникационных вектора, которые, собственно говоря, определяют направленность всей внутренней коммуникационной интенции персонажа. Душа Венички стремится в Петушки – к любимой женщине и сыну, и орехи с конфетами становятся метонимическим субститутом его цели. Это прямо подчеркивает сцена на перроне:

"– Только зачем ты, дурак, все к сердцу чемодан прижимаешь? Потому что водка там. что ли?.."

Тут уж я совсем обижаюсь: да при чем тут водка? <...> Далась вам эта водка! Да я и в ресторане, если хотите, прижимал его к сердцу, а водки там еще не было. И в подъезде, если помните, – тоже прижимал. а водкой там еще и не пахло!.." (24).

Что же касается водки, вина и бутербродов – то это та азбука, из которой Веничка складывает слова для разговора с Богом и ангелами. Веничка говорит с Богом на своем языке, словами которого являются напитки из чемоданчика.

С точки зрения семантики, элементы созданного Веничкой нового языка зачастую встраиваются в ранее существовавшие структуры, функционально замещая собой их ожидаемые элементы. Пожалуй, наиболее характерный момент здесь – функция молитвы. С точки зрения прагматики, молитва – это коммуникативный акт, в котором сообщение воздейству-

ет как на самого адресанта (аспект автокоммуникации), так и на абстрактно моделируемого реципиента (Бог). В поэме процесс приготовления коктейля и питья оказывается семиотически абсолютно изоморфным молитве – и так же как молитва, приводит к катартическому самоочищению:

"Что мне выпить во Имя Твое? <...> Нет, если я сегодня доберусь до Петушков – невредимый – я создам *коктейль*, который можно было бы без стыда пить в присутствии Бога и людей. В присутствии людей и во имя Бога" (56).

Это функциональное замещение мы не раз встречаем в поэме. Так, не случайно после молитвы Венички за сына непосредственно следует его воспоминание о прошлом посещении больного ребенка: Веничка молча сидит у его кровати и пьет лимонную – таким образом актуализируются присущие молитве аспекты длительности и процессуальности, а также медитативного самосозерцания.

Особую роль в поэме играет коктейль "Иорданские струи", рецепт которого Веничка обещает сообщить по прибытии в Петушки, но так и не сообщает, поскольку до Петушков ему добраться было не суждено (пример минус-приема – одного из базовых в поэме). В общем контексте загадок и отгадок поэмы (квинтэссенцией которых становятся загадки Сфинкса) это прочитывается как задуманная, но так и не сотворенная – самая сокровенная молитва, догадываться о содержании которой читателю придется всю свою оставшуюся жизнь...

В другом случае мы можем иметь дело со знаком знака – как это происходит со словом "херес". Оказываясь в контексте ресторанного меню, "херес" встраивается в оппозицию "напитки – закуска" (о ней далее чуть подробнее), которая неожиданно получает ярко выраженную эротическую окраску:

- " – Бефстроганов есть, пирожное. Вымя. <...>
- А херес?
- А хересу нет.
- Интересно. Вымя есть. а хересу нет!
- Оччень интересно. Да. Хересу – нет. А вымя – есть" (20).

Начинаясь сценой в ресторане Курского вокзала, эта оппозиция возникает вновь в самом конце поэмы, на перегоне "105-й километр – Покров", когда из последней загадки Сфинкса выясняется, что меню ресторана станции Петушки абсолютно идентично меню на Курском вокзале. На уровне сюжета – это один из сигналов пространственного искривления, в результате которого поезд, движущийся в Петушки, а вместе с ним и Веничка, оказывается на Курском вокзале Москвы. Однако фабульное значение этой оппозиции гораздо более значимо: смысл поездки героя в Петуш-



ки – реализация своего мужского начала (что неоднократно подчеркивается в тексте) – и отсутствие хереса в самом начале пути предрекает финальную катастрофу. Велик соблазн увидеть здесь реализацию пресловутого кастрационного комплекса, поддержанную языковой игрой со словом "херес".

В ресторане, в который заходит Веничка в надежде получить 800 граммов хересу, вместо спиртного ему предлагают вымя. Но мучающемуся с похмелья герою противна сама мысль о еде, ему нужен только херес. В результате его выкидывают из ресторана, он остается без того и другого, что уже изначально намекает на ожидающую героя сексуальную неудачу.

Наконец, напиток может быть функционально равен целому литературному тексту – так произошло с одеколоном "Свежесть", ставшим функционально-семантическим двойником поэмы Блока "Соловьиный сад". Одеколон "Свежесть" не только оказывается наиболее адекватным материалом для конгениального перевода с языка поэзии на язык напитков, но и становится средством для воплощения давнего наблюдения В.Б. Шкловского, согласно которому "восприимательный процесс в искусстве самоценен и должен быть продлен"<sup>7</sup>: текст поэмы в "переведенном" состоянии воспринимается гораздо дольше – именно поэтому "Свежесть" исчезла во всей округе...

Еще один тип текста в поэме – это коктейль. Смысл его не равен сумме значений составляющих его элементов. Характер соотношения и взаимосвязи элементов этого субтекста определяется "рецептурным кодом". Веничка выступает создателем своего неповторимого языка и одновременно его исследователем: его эксперименты с коктейлями суть абсолютный и точный аналог семантической заумы в поэзии (Хармс, Введенский, Вагин, Поплавский), поскольку семантическая заумь предполагает художественное исследование валентности элементов языка, которые сами деформации не подвергаются.

Любой текст может быть рассмотрен в коммуникативном аспекте. Но в чем же будет состоять акт коммуникации, если речь идет о таких его элементах, как напитки? В связи с этим вспоминается одно раннее замечание Ю.М. Лотмана, который однажды заметил, что чрезвычайно затруднительно было бы представить ситуацию, при которой для восприятия произведения необходимо его разрушение, например, – съедение. Лотман, как и Шкловский, исходит из того, что необходимо бесконечное воспроизводство контакта реципиента с произведением искусства. Однако такое произведение по определению уникально. Если же мы подставим сюда создаваемый Ерофеевым текст, элементы которого не уникальны, а бесконечно воспроизводимы (это различные напитки, продающиеся в магазинах), – то каковы будут особенности этого текста с точки зрения про-

цесса коммуникации? Мы увидим, что тип материального носителя знаков этого текста таков, что получить закодированную в нем информацию можно лишь путем его деструкции, а проще говоря – выпив коктейль. Здесь, конечно, не может не вспомниться витгенштейновская концепция "значения как употребления": Ерофеев фактически вернул этой формуле первоизданную прямоту, лишив ее всякой фигуральности. Однако следует отметить, что автор поэмы пародийно моделирует и потенциальную возможность иного способа контакта реципиента с текстом, – я имею в виду эпизод, в котором Веничка, чувствуя себя стоящим перед лицом Господа, вынимает из чемоданчика все купленные напитки и последовательно ошупывает их, – это явная отсылка к рецепции брайлевского текста.

Из всего сказанного напрашивается вывод, что знаменитое помешивание коктейля "Слеза комсомолки" веточкой жимолости (и ни в коем случае не повиликой!) является, по сути, диссоциацией разноуровневых элементов в общей структуре текста, то есть – ничем иным, как кодированием – установлением синтаксических отношений между знаками.

Как это было и с молитвой, тут мы, конечно, снова должны отметить автокоммуникативный аспект. Текст адресован не только моделируемым внешним реципиентам, но и своему создателю, причем характер этого текста позволяет чисто вычленить известный в теории коммуникации эффект обратной связи: сообщение воздействует не только на адресата, но и на самого адресанта, который становится реципиентом по отношению к собственному тексту. Пикантность нашего случая в том, что воздействие сообщения на адресанта оказывается столь сильным, что приводит к качественным изменениям его сознания.

Отметим, наконец, что для напитков как элементов семиотической системы характерна и иерархичность. С точки зрения сакральности: коктейль – водка – крепленое вино – сухое вино или пиво; с точки зрения социальной: коньяк (который пьется в международном аэропорту "Шереметьево") – вермут (нейтральный напиток) – одеколон "Свежесть" (низкий уровень). В последнем случае коньяк и одеколон могут рассматриваться, как маркированные члены оппозиции, в отличие от вермута – немаркированного члена.

## **2. Напитки – закуска.**

Наиболее ярко эта – уже затрагивавшаяся ранее – оппозиция представлена опять же в устанавливаемом Веничкой ритме, который корреспондирует с главным ритмом – движением электрички по станциям. Два бутерброда чередуются с "дозами" спиртного: они требуются после первой и девятой дозы, а девять первых станций – это как раз первая маркирован-

ная часть пути с пропусками остановок, после которой начинается уже движение с остановками на каждой станции.

### 3. Водка – вино – пиво.

Эта оппозиция расширяется до тернарной с помощью минус–приема: пиво отсутствует в чемоданчике, но называется Веничкой как желанное: "Было б у меня побольше денег, я бы взял еще пива и пару портвейнов, но ведь...". В свернутом виде присутствует целый сюжетный пласт, связанный с минус–приемом в тексте. Пиво, значимое отсутствие которого в чемоданчике демонстративно подчеркивает нарратор, "распаковывает" свою семантику прежде всего в главе "Новогиреево – Реутово", где в диалоге между сердцем и рассудком Венички рассудок требует отказаться от водки, предлагая заменить ее пивом:

"– Никаких грамм! – отчеканивал рассудок. – Если уж без этого нельзя, поди и выпей три кружки пива, а о граммах своих, Ерофеев, и помнй забудь" (37).

Отчасти эта оппозиция представляет собой аллюзию на попытки Л. Толстого бороться с повсеместным алкоголизмом – поддерживая пивоварение, Толстой полагал, что пиво поможет вытеснить водку из повседневного народного обихода. Но для Венички именно пиво – в те дни, когда он его пил, – превращается в мифогенный напиток, почти аналогичный волшебному средству в фольклоре. Как в фольклоре и мифах герой, выпив напиток, получает новые, ранее недоступные ему возможности, так и Веничка именно с помощью пива манифестирует свой необычный "дар":

" – С тех пор, как ты поселился, мы никто ни разу не видели, чтобы ты в туалет пошел. Ну, ладно, по большой нужде еще ладно! Но ведь ни разу даже по малой... даже по малой! <...>

– Ты пиво сегодня пил?

– Пил.

– Сколько кружек?

– Две больших и одну маленькую.

– Ну, так вставай и иди. Чтобы мы все видели. что ты пошел" (29-30).

"Уникальная" способность Венички не ходить в туалет фактически становится субститутом творчества. Рассказ о знакомстве с невестой, из которого выясняется, что именно произведения Венички сделали его известным и явились поводом для знакомства ("я одну вашу вещицу – читала"), – оказывается в одной параллели с другим знакомством с дамами:

" – А вот это тот самый знаменитый Веничка Ерофеев. Он знаменит очень многим. Но больше всего, конечно, тем знаменит, что за всю жизнь ни разу не пукнул..." (30).

"Пукнул" – конечно, является здесь аналогом дефекации и уринации, почти мифологическая свобода от которых "поднимает" Веничку над простыми работягами в Орехово-Зуеве. Так что именно пиво поддерживает в герое необычные возможности, как в плане бытовом, так и в творческом. Забегая вперед, можно предположить связь между его отсутствием у Венички на момент посадки в электричку и неудачным завершением путешествия.

Но отсутствие пива в чемоданчике не только демонстрирует нам в свернутом виде сюжетную линию, связанную с этим напитком. Оно еще закладывает сам лейтмотив значимого отсутствия, становясь автометаописанием. Дальнейшее развитие сюжета во многом как раз проходит под знаком минус-приема, на особую роль которого намекает Веничкин чемоданчик. Тот факт, что этот прием "авторизован", эксплицирован в поэме и представляет собой что-то вроде автометаописания, доказывает следующий эпизод из главы "Чухлинка – Кусково":

"– Позвольте, – говорю, – я этого не утверждал..."

– Нет, утверждал. Как ты поселился к нам – ты каждый день это утверждаешь. Не словом, но делом. Даже не делом, а отсутствием этого дела. Ты негативно это утверждаешь..." (29).

Строго говоря, отсылкой к минус-приему может считаться и само название поэмы "Москва – Петушки": Москва в тексте присутствует, а вот до Петушков Веничке добраться оказывается не суждено. Более того, как справедливо замечает О. Маркелова, "даже самому неискушенному читателю ясно, что в главе "Омутище – Леоново" Веничка проезжает вовсе не Леоново, так как после остановки в Орехово-Зуеве началось движение в обратную сторону, т.е. к Москве. Этим, в частности, можно объяснить то, что с этого момента в тексте все чаще появляется цитирование уже прожитой герою части пути"<sup>8</sup>. Заметим, что, несмотря на это, названия глав не меняются, – и "виртуально" нарратор доезжает до Петушков, которые мистическим образом начинают сливаться с Москвой<sup>9</sup>. Таким образом, названия глав превращаются в указание на тот путь, который Ерофеев должен был бы проехать, но не проехал.

Реализуется этот прием и на уровне текста – в знаменитой главе "Серп и Молот – Карачарово", в которой, по сути, минимализм почти приближается к вакуумному тексту: единственное предложение ("И немедленно выпил") становится эквивалентом главы – и Ерофеев подчеркивает значимость этой эквивалентности в "уведомлении автора", намекая на выпу-

щенный текст. Создается аналог текстовых эквивалентов в стихе, что также сдвигает поэму в сторону стихового ряда.

Если рассмотреть "метрическую" картину, в которую выливается цепь станций, проезжаемых Веничкиной, то мы обнаружим, что чередование сильных и слабых позиций (считая остановки при начальном чередовании сильной позицией и первой станцией не "Москва-Курская", а первую после начала движения) начинается "хореем": поезд останавливается на первой станции, пропускает вторую ("хорей"), затем следуют "дактиль" и "первый пеон". Движение поезда происходит чрезвычайно ритмично – с каждой новой остановкой на перегоне от Москвы до Железнодорожной количество пропущенных станций между остановками увеличивается на одну. А затем оставшийся путь делится на три почти равных отрезка – пропущенной остановкой в Кусково и единственной длительной стоянкой в Орехово-Зуеве. Таким образом, и здесь присутствует квазистиховый элемент, задающий эффект обманутого ожидания (вариант минус-приема): задаваемая изначально инерция обрывается, фоном становятся остановки на каждой станции, и два указанных отступления от фона превращаются в некое подобие цезуры. Разумеется, при линейном чтении поэмы этот ритм совершенно не ощущается, он может быть воспринят только при обращении к расписанию движения героя, которое восстанавливается только путем наложения объявления на вокзале на цепочку станций, создаваемую заголовками глав<sup>10</sup>. Нет сомнения в том, что подобная нелинейная техника восприятия изначально определена самой структурой поэмы и является обязательной. Еще одним доказательством этого является тот факт, что минус-прием встречается и на данном уровне: старший ревизор Семеныч берет с черноусого "штраф" за проезд по маршруту "Салтыковская – Орехово-Зуево", хотя сестра в Салтыковской на эту электричку черноусый не мог, там она не останавливалась. Невозможно согласиться с О. Маркеловой, которая помещает этот факт в разряд нестыковок<sup>11</sup> – именно по причине игнорирования важности значимого отсутствия в тексте.

И – напоследок – чуть ли не самый главный автометаописательный элемент поэмы – знаменитые Веничкины графики, где кривая строится по двум параметрам: количеству выпитого на работе и числа. К сожалению, исследователи интерпретировали их весьма прямолинейно. Так, Гайсер-Шнитман пишет, что они представляют собой «исследовательскую деятельность бригадира, не чуждающегося современных научных методов, и – по Фрейду – устремленного в тайны "бессознательного"»<sup>12</sup>, а Э. Власов указывает на параллели со Стерном<sup>13</sup>. Между тем Э. Власов даже не обратил внимания на главное – кривые у Стерна вообще не могут считаться графиками, поскольку отражают лишь однонаправленное линейное движение, без проекции на оси координат. У Ерофеева графики актуализиру-

ют лейтмотив, связанный с двойной сегментацией в поэме, они словно демонстрируют исследователю, как должна читаться поэма. И то, что для проекции на две оси избирается именно главный сюжетобразующий мотив, связанный с алкоголем, на мой взгляд, лишний раз доказывает, что Вен. Ерофеев называл свое произведение поэмой, прямо имея в виду не только его "лиро-эпическую" тональность, но и квазистиховой характер.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> На это прежде всего ориентированы два изданных комментария к поэме: *Левин Ю.И.* "Москва – Петушки". Комментарий к поэме. Грац, 1996; *Власов Э.* Бессмертная поэма Вен. Ерофеева "Москва – Петушки". М., 2000. См. также: *Левин Ю.И.* Семиосфера Венечки Ерофеева // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 486-500.
- <sup>2</sup> См., например: *Альшиуллер М.* "Москва – Петушки" Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы // Русская литература XX века: направления и течения. Екатеринбург, 1996. Вып. 3. С. 69-77; *Вольфсон И.* "Москва – Петушки" Вен. Ерофеева как образец орнаментального текста // Филология. Саратов, 1998. Вып. 3. С. 38-41; *Баринова А.Е.* Венедикт Ерофеев "в дороге" (развитие жанра романа-путешествия) // Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре. Волгоград, 2001. С. 173-177; *Богомолов Н.* "Москва – Петушки": историко-литературный и актуальный контекст // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 302-319.
- <sup>3</sup> См., например: *Смирнова Е.* Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература. 1990. № 3. С. 58-66.
- <sup>4</sup> В принципе "алкогольный" код может рассматриваться как вариант "гастрономического", однако в поэме Вен. Ерофеева "гастрономический" контекст сведен к минимуму, хотя и присутствует.
- <sup>5</sup> *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 6.
- <sup>6</sup> *Вен. Ерофеев.* Москва – Петушки. М., 1990. Далее в тексте ссылки даются на это издание, с указанием страниц.
- <sup>7</sup> *Шкловский В.* Искусство как прием // *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 63.
- <sup>8</sup> *Маркелова О.* Функция литературной цитаты в структуре поэмы Венедикта Ерофеева "Москва – Петушки" // Русская словесность. 2001. № 5. С. 15.
- <sup>9</sup> В монографии Гайсер-Шнитман, которая из-за своей отрывочности представляет собой, скорее, краткий и фрагментарный комментарий к поэме, пространственные аномалии интерпретируются следующим образом: "Герой находится одновременно в двух городах: в Москве и в Петушках, – двойственность хронотопа, часто встречающаяся в искусстве. <...> Время и пространство теряют всякую линейно-физическую основу..." (*Гайсер-Шнитман С.* Венедикт Ерофеев. "Москва – Петушки" или "The rest is silence". Lang; Bern; Frankf., 1989. С. 243).

- <sup>10</sup> Тем не менее некоторые аналоги этого ритма, создаваемого "железнодорожным" кодом, присутствуют и во фрагментах, определяемые кодом "алкогольным". Ср., например: "<...> к восемнадцати годам или около того, я заметил, что с первой дозы по пятую включительно я мужаю, то есть мужаю неодолимо, а вот уж, начиная с шестой КУПАВНА – 33-й КИЛОМЕТР и включительно по девятую, – размягчаюсь" (51-52).
- <sup>11</sup> *Маркелова О.* Указ. соч. С. 17.
- <sup>12</sup> *Гайсер-Шнитман С.* Указ. соч. С. 94.
- <sup>13</sup> *Власов Э.* Указ. соч. С. 223.

---

---

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

---

III

---





*МИХАИЛ МЕЙЛАХ*

**OVERIUTIANA HISTORICA,  
ИЛИ «ИСТОРИЯ ОБЭРИУТОВЕДЕНИЯ. КРАТКИЙ КУРС»,  
ИЛИ КРАТКОЕ «ВВЕДЕНИЕ В ИСТОРИЧЕСКОЕ  
ОБЭРИУТОВЕДЕНИЕ»**

Тогда ты сказал: Нет, как же, ты не сидел тут на месте А, и я не стоял тут на месте Б... ты тоже охватил себя чувствами гнева, свирепости и любви к истине и сказал мне в ответ: Ты был тобою, а я был собою. Ты не видел меня, я не видел тебя. О гнилых этих точках А и Б я даже говорить не хочу.

*Александр Введенский.  
"Разговор о воспоминании событий"*

В р а ч. <...> Сосчитайте до трех.

Н я н ь к а. Я не умею.

С а н и т а р. Раз. Два. Три.

В р а ч. Видите, а говорите, что не умеете. <...>

Н я н ь к а. <...> Это же не я считала, а ваш санитар.

В р а ч. Сейчас это уже трудно установить.

*Александр Введенский. "Елка у Ивановых"*

*По выражению Н.И. Харджиева, ОБЭРИУ – редчайший случай в истории, когда "целое литературное движение писалось в стол". Соответственно история открытия, издания и изучения ех nihilo ego "посмертных записок", о существовании которых никто и не подозревал в шестидесятые годы, должна иметь особый историко-филологический интерес. Проследить эту историю – от первых находок текстов до сегодняшнего их бесконтрольного размножения в интернете, от ранних бескорыстных и, по тем временам, небезопасных зарубежных изданий до их тотальной нынешней коммерциализации, от первых попыток интерпретации поэтики ОБЭРИУ до защищаемых по всему миру диссертаций и до всевозможных международных конференций – показалось мне заслуживающим вни-*

мания. (О первоначальном замысле предлагаемого очерка см. в статье, указанной в прим. 84, с. 136).

В кругу ленинградской интеллигенции послевоенных лет слово "обзриуты" еще не было окончательно забыто. Успевшая потускнеть за два прошедших десятилетия память о нескольких странных писателях, за которыми прочно закрепилось это выразительное название, поддерживалась несколькими разрозненными страницами из "Случаев" Даниила Хармса, которые я встречал в нескольких ленинградских домах (органиста И.А. Браудо, И.Н. Изергиной) и десятком стихотворений Николая Олейникова (последний, кстати, "кадровым" обзриутом никогда не был). Эти вещи воспринимались по большей части как курьезы домашних поэтов, пробы пера вздумавших поразвлечься детских писателей-профессионалов. Ни стихи, ни проза Введенского среди них не попадались, как и "серьезные" вещи Хармса, которые мало кто знал и при их жизни, да и "детские" их сочинения, которыми они зарабатывали себе на хлеб, помнили в шестидесятые годы только те, у кого были дети или кто сами были детьми в тридцатые. Имя Игоря Бахтерева связывалось по преимуществу с патриотической пьесой "Полководец Суворов", и никто бы не догадался, что он всю жизнь продолжал переделывать свои старые заумные стихи и писать новые. Еще одним "живым обзриутом" был Александр Разумовский, представлявший в ОБЭРИУ "секцию кино" и ставший впоследствии заурядным советским сценаристом. Кроме Бахтерева и Разумовского, живы были и несколько других участников и свидетелей знаменитого обзриутского вечера 28-го года "Три левых часа" (среди них художник Борис Семенов, написавший о нем воспоминания<sup>1</sup>). Единственный экземпляр афиши этого вечера (исполненной не Верой Ермолаевой, как мы думали раньше, а, как явствует из его дневников, Львом Юдиным<sup>2</sup>), полиграфически стилизованной под футуристические шрифтовые эксперименты, сохранился у историка театра Сергея Цимбала (теперь он находится в Музее Ахматовой). Цимбал назван в этой афише обзриутом, который будет вести диспут, выражаясь "общедоступно, но в то же время тонко и художественно", тогда как, согласно другому анонсу, он должен был ездить на трехколесном велосипеде "по невероятным линиям и фигурам". Сергей Львович бывал у моих родителей, но об обзриутах никогда ничего не рассказывал. Другой участник вечера Павел Вульфийус, профессор консерватории, был автором музыки к представлявшейся на том же вечере пьесе Хармса "Елизавета Бам", в афише фигурировал под именем "Велиопага, нидерландского пастуха", но за годы лагерей он утратил память об обзриутском прошлом, зато хорошо помнил проказы юного Хармса в Петришуде, где был его одноклассником.

Дневники Л.К. Чуковской сохранили рассказ Ахматовой о встрече с Хармсом в 1940 году. Хармс, который чувствовал себя с нею вполне «на равных», сказал ей, что гений, по его убеждению, должен обладать ясно-видением, властностью и толковостью, из которых у Ахматовой он нашел властность, «а вот толковости мало»<sup>3</sup>. Когда же четверть века спустя я прочитал Ахматовой "Элегию" Введенского, оказалось, что она давно ее знает от Харджиева, который незадолго до войны услышал ее от поэта и записал.

Те немногие, кто что-то слышали об обэриутах, едва ли отдавали себе отчет в том, что имена их связаны с одной из ярких страниц русской литературы двадцатого века. Ни Николая Заболоцкого, еще в тридцатые годы обратившегося к иной поэтической манере, ни Константина Вагинова, чья роль в ОБЭРИУ была периферийной, никто в послевоенное время с обэриутами не связывал. Характерно, что когда в конце 60-х годов я рассказал о "открытии" обэриутов моему учителю В.М. Жирмунскому, тот заметил, что заниматься ими не сто́ит, – они, по его мнению, послужили всего лишь питательной почвой, на которой возрос подлинный, как он считал, талант – Заболоцкий (это имя он произносил с ударением на первый слог – Заболоцкий).

Сорок лет назад, осенью 1963 года, я встал перед некоей жизненной проблемой, разрешить которую был не в состоянии. Моя сестра и ее муж, музыковед Генрих Орлов, посоветовали мне встретиться с человеком, имевшим репутацию мудреца, – это был Яков Семенович Друскин, брат Михаила Семеновича, историка музыки, учителя моего зятя. Яков Семенович, философ и богослов, жил затворником в коммунальной квартире, в унылом районе на Песках, куда я пришел к нему в назначенный час. Дверь открыл человек небольшого роста с удивительно впалыми щеками, казавшийся глубоким старцем, хотя ему было немногим больше шестидесяти лет. Он провел меня в комнату, где стоял массивный буфет, скрывавший, как я потом узнал, вовсе не чайные и столовые сервизы, а его сочинения, которые занимали в нем несколько длинных рядов ("Я написал три метра", – говорил Яков Семенович). Книг в комнате было мало – всего две-три полки на голой стене над железной кроватью; книги Яков Семенович брал в университетской библиотеке, где был почетным читателем (постоянных и усердных читателей в этой библиотеке ценили) и где абонементом заведовала дама, с которой он был знаком с молодых лет (впоследствии я часто заказывал для него книги и приносил их ему). В углу помещался небольшой книжный шкаф, содержимое которого скрывала выставленная за стеклом – как я потом узнал – каллиграмма Хармса:

Ноты вижу  
 вижу мрак  
 вижу лилию дурак  
 сердце кокус  
 впрочем нет  
 мир не фокус  
 впрочем да

(в слове "сердце" забавным образом не хватало буквы "д").

"Проблемы" мои не показались Якову Семеновичу достаточно серьезными, и в конце нашего разговора, сказав, что он хочет мне что-то прочесть, он достал из этого шкафа (в нем, как я узнал опять-таки только впоследствии, хранился обэриутский архив) ветхую папку и бесстрастным ровным голосом прочел по рукописи "Элегию" Введенского, потом, увидев, насколько это стихотворение меня затронуло, — еще одно длинное стихотворение "Больной, который стал волной", потом "Потец". Вещи эти произвели на меня ошеломляющее впечатление — я не знал, смеяться или плакать. Я стал приходить к Якову Семеновичу, который начал меня знакомить не только с произведениями своих друзей-обэриутов, но и с собственными сочинениями — философско-теологическими трудами, сменившими его эзотерические трактаты, писавшиеся на протяжении двадцатых — сороковых, отчасти пятидесятых годов (большая часть и тех, и других остается по сей день неопубликованной<sup>4</sup>, зато издан его достаточно интимный дневник, который, как мне кажется, скорее следовало печатать вслед за его сочинениями, а не наоборот<sup>5</sup>). Ранние его вещи, пленившие меня своей странной поэзией, были труднодостижимы: автор, отбросив традиционную философскую терминологию, пользовался в них такими простейшими терминами, как *это* и *то*, *только это*, *оба одно*, или создавал такие примечательные формулы, как *некоторое равновесие с небольшой погрешностью*, которая впоследствии сыграла роль в жизни Хармса, о чем ниже. (Отзываясь об излишне наукообразных писаниях, Друскин пользовался формулой "наука доказала", пародируя, вслед за Введенским, советское заклинание "наука доказала, что Бога нет"). Поняв мои затруднения, Яков Семенович был настолько щедр, что в течение двух лет читал со мною эти вещи *ex cathedra*, сопровождая чтение своими пояснениями. Если за первый год, встречаясь еженедельно, мы прочли около тридцати страниц сложнейшего текста "Вестников", то за второй одолели! сопутствующие произведения и обширную стостраничную "Формулу бытия". Пояснения Якова Семеновича мною записывались — так был зафиксирован ценнейший автокомментарий к его философским сочинениям 20-30-х годов. Но когда я опубликовал, уже после его смерти, небольшой их фрагмент в обэриутском выпуске журнала "Логос"<sup>6</sup>, сестра его, ныне покойная

Лидия Семеновна Друскина, наложившая к тому же вето на термины ОБЭРИУ и *обэриуты* (о чем ниже), сочла, что я нарушил *ее* авторские права, и послала мне письмо, начинавшееся словами "Нет, Вы не ученик Якова Семеновича...", в котором мстительно цитировала некоторые фрагменты его дневников, свидетельствовавшие о бывавших у нас разногласиях, не понимая, что разногласия эти только укрепляли нашу близость. К сожалению, после смерти Друскина я не имел возможности помогать Лидии Семеновне в ее колоссальной работе по разбору, а потом изданию наследия Якова Семеновича – вскоре я был на четыре года выключен из жизни (арестован по политическому обвинению и эти годы провел в лагерях), а последние десять лет живу за границей, однако не думаю, что при ее ревниво-догматическом отношении к идеям брата (в ее собственном понимании, не всегда адекватном) наше сотрудничество было бы плодотворным. Работа же над изданием его сочинений должна, несомненно, продолжаться.

Попутно с чтением собственных трактатов Яков Семенович, всегда смеявшийся над самым понятием объективности и вслед за Кьеркегором (которого он читал по-немецки и чье имя произносил и писал на немецкий лад – Киркегаард) утверждавший, что истина может быть только абсолютно субъективной, тем не менее, прочел мне два как бы систематических курса – истории философии и истории религии.

Он познакомил меня с Тамарой Александровной Липавской (урожд. Мейер), первой женой Введенского, вышедшей потом замуж за Леонида Липавского и ставшей единственной женщиной в их содружестве, шестым членом их кружка. Дружба с Введенским и Липавским, с которыми Яков Семенович учился в Лентовской гимназии, восходит к их юношеским годам. В 1920-1923 гг. Друскин и Липавский учатся на философском факультете Петроградского университета у Н.О. Лосского. Обоим предложено остаться при университете, но в новых условиях, ознаменовавшихся, в частности, высылкой Лосского (отбывшего на "философском пароходе"), для этого требуется "отречься" от учителя, на что ни тот, ни другой, конечно, не соглашаются (скоро, впрочем, не только занятия подлинной философией, но и любое философское творчество станет уголовно наказуемым). Друскин, у которого за плечами не только философский факультет, но и высшее математическое образование, и консерватория по классу рояля, всю жизнь будет преподавать математику в вечерних школах и техникумах – там, как он пояснял, цитируя книгу пророка Даниила, не заставляли "поклоняться золотому истукану". Впоследствии он сможет раньше срока выйти на пенсию для ухода за больной матерью и – чтобы писать.

Хармс примыкает к Друскину, Введенскому и Липавскому «весной или летом 1925 года» (Друскин; в записных книжках имя Введенского

впервые появляется 19 августа), в середине или конце того же года – Николай Заболоцкий, спустя десятилетие более или менее от них отпавший; потом Николай Олейников. По словам Друскина, поводом для разрыва строгого Заболоцкого с фатоватым, как выражался Яков Семенович, Введенским, был телефонный разговор последнего с какой-то дамой, услышав который Заболоцкий заявил: "Александр Иванович, мы с Вами больше не знакомы" (Друскин вспоминал по этому поводу библейского Хама, насмеявшегося над наготой своего отца). Во время очередной встречи у Липавских туда позвонил Введенский и спросил, может ли он прийти. – "Здесь Николай Алексеевич". – "Спросите его". – "Николай Алексеевич сказал: нет". С тех пор один приходил на встречи только тогда, когда не было другого (запись в моем дневнике от 21 февраля 1970 г.). Друскин говорил о разнице темпераментов "легкомысленного" Введенского и "серьезного" Заболоцкого, который "мрачнел, когда говорили не о нем". Кстати, наиболее эмоциональным из всех (в его устах это слово было отнюдь не похвальным) он считал Олейникова, в меньшей степени Липавского, еще в меньшей – Хармса.

Однако причины разрыва Заболоцкого с Введенским и охлаждения к нему остальных друзей к разнице темпераментов, конечно, не сводятся и объясняются причинами более глубокими, такими, как отход Заболоцкого после 1933 года от обэриутской поэтики, или готовность автора "Горийской симфонии", воспевавшего подвиги советских героев и вождей, к поэтическим и социальным компромиссам. По словам Друскина, Заболоцкий бравировал фразой: "Я люблю ту власть, которая меня любит". Между тем теоретические расхождения с Введенским восходят еще к собственно "чинарскому" периоду (см. ниже) – к 1926 году, когда Заболоцкий обратил к нему сохранившееся в архиве Хармса – Друскина открытое письмо, озаглавленное "Мои возражения А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы"<sup>7</sup>; Хармсу же он ставил в упрек отсутствие в его произведениях "темы", что не помешало последнему в конце 1926 года написать: "... Два человека – Введенский и Заболоцкий, мнения которых мне дороги. Но кто прав – не знаю. Возможно, что стихотворение, одобренное тем и другим, есть наиболее правильное" (*ЛСП*, т. 2, с. 139). Во всяком случае, по воспоминаниям М.И. Синельникова, на публичном диспуте "о состоянии поэзии", устроенном в Капелле "по случаю приезда московских друзей Шкловского – Асеева и Кирсанова", где также выступал Б.М. Эйхенбаум, – «Хармс счел нужным прочитать специальную декларацию, начинавшуюся словами "Ушла Коля!". Думаю, что кроме Заболоцкого и меня, никто не понял эту заведомо заумную речь. Здесь был упрек Заболоцкому, порвавшему с ОБЭРИУ, тогда как бывшие его соратники вынуждены были одни отстаивать свои позиции»<sup>8</sup>.

Общение этих поэтов и философов в пределах редющего кружка, прерванное на полтора года высылкой в 1932 году Введенского и Хармса (добавим – в 1936 году Введенский переезжает в Харьков, в 37-м году арестован и расстрелян Олейников, в 38-м арестован Заболоцкий), продолжается на протяжении всего довоенного десятилетия, хотя около 1934 года претерпевает известный кризис. О тенденциях к распаду, окончательно все же не возобладавших, свидетельствуют сложные отношения не только между Заболоцким и Введенским, но и между другими участниками кружка: в течение некоторого периода после ссылки – охлаждение в отношениях между Введенским и Хармсом, потом – между Хармсом и Друскиным, а в начале 1935 г. Хармс отметил в записной книжке: «Противно зависеть от настроения зазнавшегося хама», добавив тайнописью: «Олейникова» (к нему же, видимо, относится и следующая за этим запись: «этот лабазник еще пробует не замечать»; значимое слово *лабазник* – снова тайнописью, – зап. кн. № 31, Л. 16.). По поводу провоцирующей и деструктивной роли Олейникова высказывается в «Разговорах» и Липавский (см. ниже). Из стихотворения Хармса «Олейникову» со строками: «Гомер тебе пошляк, и Гёте глупый грешник. / Тобой осмеян Дант...» легко восстановить насмешки адресата над поэтами, которых Хармс зачислил в число мировых гениев. Хармса, который чувствовал себя наследником не только русского футуризма, но и классической европейской литературы, проявляя широту взглядов, нередко чуждую его окружению, друзья упрекают в эклектизме: из тех же «Разговоров» Липавского мы видим, что Заболоцкий подозревает его в тайном чтении Пастернака, Введенский же по поводу Хармса замечает: "Он, видите ли, любит гладкошерстных собак. Ни смерть, ни время его по-настоящему не интересуют". О тех же «шатаниях в партии» говорят и заключительная фраза «Разговоров» Липавского – «...я пробовал сохранить слова нескольких связанных друг с другом людей в период, когда их связь стала разрушаться...», и, наконец, стихотворение Хармса "Вот сберише друзей, оставленных судьбою...".

О взаимном влиянии этих поэтов, в частности, о недооцениваемом значении "Столбцов" Заболоцкого и стихов Олейникова, с их "остраненной пошлостью", говорил еще Друскин (он, кстати, негодовал на Македонова, представившего в своей плоской книге о Заболоцком его позднейшие стихи как единственно важные, а "Столбцы" – как "сатиру на НЭП": «Если бы их значение сводилось к "сатире на НЭП", оно было бы исчерпано вместе с НЭПом» – *Дневник*, там же). Но есть основания полагать (и это снова подтверждают "Разговоры" Липавского – неопределимое свидетельство не только бесед этих людей, но и самой атмосферы и стиля общения, царивших в их кругу), что присутствие среди этих поэтов радикально мыслящих философов оказало заметное влияние и на Введенского, и на Хармса, усилив, мо-



жет быть, присущую их творчеству "философичность". Дело, разумеется, не сводится к тому, что в их произведениях встречаются имена Бергсона и Канта, что Введенский поэтически исследует трансформации слова в предмет и предмета в слово, а Хармс, придумавший, по-видимому, термины *finitum* и *cisfinitum* ("конечный" и "посюсторонне-конечный") и описавший некий "философский шум", пишет стихотворения-трактаты, в которых пользуется философской терминологией Я.С. Друскина. К этому можно добавить, что тот же Хармс, с присущей ему любовью к ординам и союзам, основывает в 1940 году "Орден Равновесия с небольшой погрешностью", – рисованные им членские удостоверения (небольшие, в духе того времени, "членские билеты", с гербом Ордена, в правом нижнем поле которого изображен излюбленный обэриутами "экзотический" и носящий экзотическое название *тапир*) сохранились у Харджиева (ныне в амстердамской части его архива в Стеделийк-музее) и у самого Друскина. Именно Друскину принадлежит насыщенная философским значением формула *некоторое равновесие с небольшой погрешностью*. Формула эта, в переводе на латинский язык – *quaedam aequilibratas cum peccato parvo*, – украшает и герб; друзья распевали ее на мотив польки, к стоящим же за ней идеям и представлениям Хармс возвращается не только в своих записях, но и в тюремных бредах (о чем ниже). Важно, что тех и других, философов и поэтов, объединял тот же интерес к возможности познания мира вне искажающих "реальность" логических категорий и механизмов сознания – недаром понятие "реального" заключено в самом названии "ОБЭРИУ", "Объединения реального искусства": по мысли Хармса, "истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением".

Названия "ОБЭРИУ", несмотря на его глубокую содержательность (о чем ниже), Яков Семенович, впрочем, не любил – с ним была связана публичная форма деятельности его друзей. Ее он всегда сторонился и ей противопоставлял их общение в пределах внутреннего круга, для которого в поздние годы предложил анахронистическое название "чинари". Анахронистическое, потому что именами "Чинарь-взиральник" и "ЧИНАРЬ АВТО-ритет бессмыслицы" Хармс и Введенский называли себя в 1925-1926 годах, когда входили в группу поэтов-заумников, возглавляющуюся "Председателем Земного Шара Зауми" Александром Туфановым<sup>9</sup>, и в Союз поэтов, где, по невнятному выражению В. Сажина, "оба они представляют чинарей"<sup>10</sup>.

Едва ли, однако, эти чинарские клички сколько-нибудь подходят для обозначения более широкого содружества тридцатых годов, которое имел в виду Друскин, со свойственной ему деликатностью и необходимыми

оговорками перенося название чинарей на другой, не собственно литературный феномен, а именно на неформальное объединение людей, связанных между собой скорее общностью мировоззрения, жизненных отношений, философских посылок. При этом Друскин противопоставил новых чинарей – Введенского, Хармса (единственных исторически подлинных чинарей второй половины двадцатых годов), Липавского, Олейникова, Заболоцкого (с оговорками) и самого себя – обэриутам – как группе экзотерической, в отличие от эзотерического чинарского объединения. Такое противопоставление, сделанное, повторяем, с тактичными оговорками, имеет определенный герменевтический смысл, несмотря на то, что три явления – союз двух чинарей в середине двадцатых годов, ОБЭРИУ и, наконец, чинарство в смысле Друскина (преимущественно после возвращения обэриутов из ссылки, то есть с 1933 года до войны) – относятся к разным периодам, и старые, настоящие чинари, с их заумной эксцентрикой, могли бы противопоставляться чинарям новым (в друскинском смысле) с не меньшими основаниями, чем обэриуты. В самом деле, зрелое творчество и Введенского, и Хармса (не говоря о Заболоцком), прошедших в начале 30-х годов (тут нельзя сказать, что с честью) чистилище политического процесса, тюремного заключения и ссылки и испытавших сильное влияние своих друзей-философов Липавского и Друскина, перерастает рамки ОБЭРИУ, в большой мере ориентированного на эксцентрику, эпатаж, вообще на экстравертное поведение и всевозможные необычные манифестации.

Собственно обэриутский период не исчерпывает, разумеется, ни содержания, ни поэтики, ни даже состава участников интересующего нас движения. Однако, если понятие "чинари" Яков Семенович осторожно и тактично применял как рабочее и условное, подчеркивая, что реально им никто никогда в этом значении не пользовался, а по поводу его происхождения предполагал: "Произведено оно, я думаю, от слова "чин"; имеется в виду, конечно, не официальный чин, а духовный ранг"<sup>11</sup> (курсив наш; первоначально, по моим воспоминаниям, Друскин пронизательно, как мы увидим далее, говорил о "поэтическом чине"), – то Л.С. Друскина, ничтоже сумняшеся, пишет: «Название придумал Введенский – от слова "чин" как "духовный ранг", имея в виду слова апостола Павла о человеке духовном» (см. 1 Кор. 2, 14, 15)<sup>12</sup>. Эту надуманную мифологему, смешивающую и персонажей, и эпохи, и значения терминов, полезно сопоставить с записью Хармса о Введенском конца марта 1927 г.: «"Академия Левых Классиков" – так назывались мы с пятницы 25 марта 1927 г. <...> Все согласны. Кроме Шурки. Этот скептик проплеванный ни на какое название кроме Чинаря не гоже» (ИСП, т. 2, с. 141).

Полемическое название еще одной статьи Л.С. Друскиной – "Обэриуты? Нет, Чинари" – приводит на ум анекдот об Абрамовиче, от которого

кагал потребовал, чтобы тот, взяв назад свои обвинения, извинился перед Рабиновичем; тот послал телеграмму "Рабинович не виноват извиняюсь", которую потом читал с соответствующими интонациями: вопросительной в первой части фразы, а слово «извиняюсь» – с издевкой. Надо сказать, что при жизни Якова Семеновича его сестра, подвижнически ухаживавшая за ним, от обэриутов, чинарей, "трансцендентальной редукции" (термин Гуссерля, которым пользовался Друскин) и "одностороннего синтетического тождества" (его важнейшая философская концепция) была далека, а впоследствии стала толковать его осторожные замечания прямолинейно и догматически, обвиняя меня, подобно какому-нибудь Друзину или Ермилову, во всевозможных "искажениях", "извращениях", "косности" и т. п.

С легкой (или, вернее, нелегкой) руки Л.С. Друскиной (при этом проделавшей огромную работу над рукописным наследием Якова Семеновича) и терминология эта, и стоящее за ней противопоставление приобрели откровенно догматический характер. Вслед за нею "чинарскую" мифологию, которая вне друскинского нюансированного контекста приобрела характер фальсификации, стал весьма прямолинейно насаждать В. Сажин, сначала в статье, опубликованной в авторитетном Тыняновском сборнике, затем ее растиражировавший во множестве изданий; несколько более тактично ее лансировал Ж.-Ф. Жаккар, озаглавивший главу своей книги, посвященную анализу идей Друскина, Липавского, Хармса, – "Чинари" (см. ниже)<sup>13</sup>, после чего ею уже стали жонглировать все кому не лень («чинарскую мифологию» приняли *bona fide*, например, составители новой антологии обэриутских и вокругобэриутских текстов в переводе на чешский язык – см. прим. 113). Менее добросовестные продолжатели стали заменять этим мнимым термином самые понятия ОБЭРИУ, обэриутов и обэриутизма – уже появились наскоро сляпанные антологии и серьезные книги, где обэриуты фигурируют только под именем чинарей (мифологему принял на веру и наиболее сегодня компетентный историк русского авангарда Андрей Крусанов, который в своей рецензии на новое издание Туфанова пишет: «Но почему Хармс и Введенский не могли параллельно обэриутскому кругу общения общаться также с Друскиным, Липавским и другими и обсуждать с ними другие (не обэриутские) проблемы, называясь при этом "чинарями"?») (см. прим. 9). Увы, чинарями они действительно назывались, но совсем не "при этом", а только в более ранние годы.

Слово "чинарь" могло быть заимствовано Введенским и Хармсом из детского языка, но скорее – из городского жаргона. Слово это лежит в основе русских фамилий и служит прозвищем, популярным в уголовном мире, – и те, и другое являются производными от глагола "чиниться" – чваниться, важничать, ср. "чин чинарем", "чинно"; в просторечии (в южных говорах, где суффикс *-арь-* сохранил продуктивность) "чинарь" – бук (де-

рево, значение которого в некоторых мифологиях то же, что и дуба, т.е. дерево верховного бога, при: "чинара" – платан, "чинарики" – буковые орешки, сегодня слово чрезвычайно употребительно в значении "окурки"). По-настоящему же интересна давняя гипотеза А. Стоун-Нахимовской, возводящая слово "чинарь" к «славянскому корню со значением "творить", точнее, к глаголу "чинити" – "составлять", "совершать", "производить"»<sup>14</sup>. Продолжая мысль Стоун-Нахимовской, укажем, что славянский корень в свою очередь восходит к индоевропейскому \*k<sup>h</sup>ei- (*сооружать, упорядочивать*), откуда древнегреческий глагол ποιέω – *делаю, произвожу*, от которого происходит слово "поэзия"; любопытно, что в феврале «чинарского» 1927 г. в записной книжке Хармса (№ 8, л. 46) появляется написанное чужим почерком древнегреческое слово ποιήτης – *поэт*, под дифтонгом и ударной гласной той же рукой подписаны две русские буквы "и" – очевидно, автор записи объяснял Хармсу происхождение слова *пиит*; рукой же Хармса, над теми же гласными, русскими буквами обозначено их произношение – "ой" и "э". В современном русском языке значение слова "чин", связанное с поэтическим творчеством, просматривается в слове "сочинять" (стихи, музыку).

Таким образом, этимология слова "чинарь" та же, что и слова "поэт". Введенский добавляет к этому слову еще одно – "авто-ритет [бессмыслицы]", разрабатывающее семантику слова "чин", обогащенного вторичными значениями "важности", "первенства", – в конечном счете, за полным самоименованием просматривается смысл, связанный с [высоким] званием [поэта]. Если же Введенский действительно был создателем и самого чинарского титула, (не оформившегося ли в недрах лаборатории зауми Туганова, с обостренным интересом последнего к корнеслову в традиции Хлебникова?), то можно только еще раз выразить восхищение поразительным языковым чутьем поэта, уловившего глубинную мотивировку слова, связанную с поэтическим творчеством; из цитированной же выше записи Хармса можно видеть, что этим титулом Введенский дорожил и на другой его менять не хотел. Ту же интуитивную языковую чуткость можно видеть в изменении Хармсом своего псевдонима на *Чармс*, – форму, частично анаграммирующую слово *чинарь*. Хармс, переименовав свой изначальный псевдоним, связывает его с английским *charm*-с. Через старофранцузский язык это слово восходит к латинскому *carmen* – «магическое заклинание», впоследствии «песнь», «стихотворение» (в немецком и русском языках соответствующие слова *Charme* и *шарм* заимствованы, как и в самом английском, из того же французского). Таким образом, от формы псевдонима *Чармс*, которая несет в себе значение «чары», «заклинания», протягивается нить, как и в случае со словом *чинарь*, к поэзии в древнейшей, можно сказать, изначальной ее форме.

По поводу происхождения псевдонима и псевдонимов Хармса говорилось немало глупостей. Так, в интернетной статье Е. Остроуховой и Ф. Кувшинова, содержащей список их игровых вариантов (Хормс, Ххармс, Ххоермс, Хаармс, добавим – Хабармс и др.), к сожалению, часто сопровождаемых непроверенными или фантастическими сведениями, дело дошло до того, что датировка Хармсом одного из текстов церковным праздником «Вера, Надежда, Любовь, София», т.е. 17/30 сентября, комическим образом принята за «вариант псевдонима, значительно насыщенный религиозными концептами»! Нелепо-претенциозные фантазии В. Сажина, возводящего псевдоним одновременно к санскритскому *dharma* и к древнееврейскому *hēmet* (этот язык он именует «ивритом»), тут же – бредовые утверждения о прекрасном знании Хармсом фонетики этого языка, как она, по слухам, представляется Сажину, и не менее бредовые – о «серьезных» занятиях Хармса магией и оккультизмом), тоже, конечно, серьезно рассматриваться не могут.

Форма и значение псевдонима *Хармс* до сих пор не получали объяснения или объяснялись неправильно. Опуская подробную аргументацию (она будет изложена в специальной статье), скажем лишь, что Ж.-Ф. Жаккар ошибается, считая, на основании ранней формы написания псевдонима как *Charms*, что «изначально это слово образовано от английского *charm*» (ор. cit., с. 265, прим. 12). Швейцарский исследователь, как ни странно, игнорирует тот факт, что немецкое сочетание *ch* (а подпись эта первоначально употребляется в немецком контексте) передается русским *Х*. Корни псевдонима *Хармс* – немецкие, и восходит он к реально существующим германским именам и фамилиям (например, сегодня получила известность, как специалист по «чернобылеведению», депутат Европарламента от немецкой партии Зеленых Ребекка Хармс). Можно предположить, что Хармс с этим именем встретился, когда, учась в Петришule, находился в сфере немецкого влияния (установлено, что фамилию Хармсен носила одна из преподавательниц). Изначальное немецкое написание *Charms*, объясняющееся причинами, которые будут изложены отдельно, читалось с начальным [h], как и при русской передаче псевдонима. Лишь впоследствии Хармс, на основе немецкого и английского языков, разводит варианты псевдонима к двум семантическим полюсам. Имя *Хармс*, исходя из его этимологического значения прежде всего в немецком, осмысливается, как связанное с «горем, печалью» (нем. *Harm*, восходящее к и.е. основе *k'ormo-*, ср. русск. *срам*), а об англизирующем варианте *Чармс* сказано немного выше.

В позднейшем осмыслении псевдонимов Хармса подлинные немецкие истоки вытесняются, и даже псевдоним *Хармс* начинает восприниматься как «англизированный» – например, в воспоминаниях Л. Жуковой, писав-

шихся в 1983 году (см. «Театр», 1991, № 11, с. 8), – не без связи с вербализованным в тех же воспоминаниях «дендистским обликом» поэта («дендистским» моделям поведения Хармса мы также посвятили недавно специальную статью).

Вернемся, однако, к вопросу о чинарях. В 1925-1926 г. Введенский, который до этого уже сотрудничал с "классиком" русского футуризма Терентьевым (см. ниже) и который ввел Хармса и в туфановский Орден заумников DSO, и в круг своих друзей, составивших их пожизненное окружение, – Хармсу, считавшему его, Введенского, своим учителем (*ЛСП*, т. 2, с. 139, 151), должен был казаться ветераном авангарда. Обособляясь внутри туфановского Ордена<sup>15</sup>, друзья избрали новые поэтические звания: если Введенский, с изначально свойственной ему установкой на семантический эксперимент, начинает, как сказано, именовать себя "ЧИНАРЬ АВТО-ритет бессмыслицы (александрвведенский)", то Хармс называет себя "Чинарь-взиральник" ("школа чинарэй Взирь-зауми"). Эти хармсовские наименования могут быть связаны, как нам издавна приходилось писать, с матюшинской теорией "расширенного смотрения" и «затылочного зрения», в туфановском Ордене транспонировавшейся в область заумной поэзии, – не сюда ли восходит хармсовское заумное стихотворение «Полька затылки» (1926)? (Заметим, что в конце 80-х годов эти наименования отнес к герою своего романа петербургский писатель Михаил Берг.) Именно под этими званиями Введенский и Хармс фигурируют в качестве поэтов-авангардистов, по крайней мере до конца 1926 года. Чинарские наименования, помимо многочисленных подписей под стихотворениями, имеют немало документальных подтверждений. Именно чинарями называет их Малевич в письме из Польши (конец 1926 г.) художнику К.И. Рождественскому, прося его "найти чинарей и сказать им, чтобы они собрали свои стихотворения", т.к. хочет связать их с польскими поэтами (*ЛСП*, т. 1, с. 22). Не только письма Введенского к Хармсу (однако лишь до начала 1927 г. – в последующих его письмах того же 1927 г. это наименование исчезает), но даже подписи в "Программе ритуала откидыванья" (1926, *ЛСП*, т. 2, Приложение VII, 6.8, с. 139) или под обязательствами по поводу нюханья эфира, занесенными в записную книжку Хармса, сопровождаются этим титулом. Последнее зафиксированное употребление – "чинарь Введенский" – встречается в стихотворении Хармса начала 1930 года, обогащенном карнавализующей образностью:

Но со мной чинарь Введенский  
Тоже ехал как дурак.  
Видя деву, снял я шляпу,  
А Введенский снял колпак

(ПСР, т. 2, Приложение IX, 5, с. 180; ср. ниже, прим. 66). Можно считать, что термин "чинари", без расширений *-взиральник* и *-АВТО-РИТЕТ бессмыслицы*, к 1926 г. уже отпавших, просуществовал в их взаимоотношениях до начала тридцатых годов, т.е. захватив отчасти и обэриутский период. По крайней мере, посетив А. Крученыха в 1936 году, Введенский оставил ему следующую о себе запись: "Введенский Александр Иванович... *В прошлом до 1930 г. обэриут Чинарь Авто-ритет бессмыслицы*" (курсив наш)<sup>16</sup>.

В конце 1926 года, когда Малевич в только что цитированном письме говорит о чинарях, группа спланируется вокруг театрального проекта "Радикс" – постановки спектакля на тексты Введенского, Хармса и Заболоцкого, осуществляемого в стенах возглавлявшегося Малевичем ГИНХУКа. После распада "Радикса" Хармс с удвоенной силой продолжает попытки "объединения всех левых сил в искусстве", и вопрос о названии снова встает со всей остротой. В течение 1927 года группа меняет несколько названий («Фланг левых», "Акалемия левых классиков"). Поиски эти, как мы знаем, завершаются выбором названия ОБЭРИУ, а бывшие чинари становятся обэриутами, каковыми они и остались – повторяем – в памяти современников, в сознании потомков и в истории литературы.

Название ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), которое должна была принять группа, предложил, по его словам, Бахтерев (из его стихов Введенский потом возьмет эпиграф для "Элегии" – одного из последних стихотворений, ставшего его ключевым текстом): «название было признано удовлетворительным и без особого энтузиазма принято с поправкой Хармса: затушевать слово, лежащее в основе, заменив букву "е" на "э"»<sup>17</sup>. Бахтерев, однако, внес фатальную путаницу: "эр", название первой буквы слова "реального" (значение этого ключевого слово все еще нуждается в дальнейшем уточнении), ничего не затушевывает, скорее наоборот; полагаю, что поправка Хармса объясняется теми же мотивами, какими он руководствовался при выборе псевдонима, – сделать слово возможно более экзотичным и выразительным. Существует прелестный фрагмент Хармса, посвященный выбору "названия", где участники предлагают, одно за другим, "Ныпырьсытет", "Краковяк", "Студень", "Мой совок", "Вершина всего", "Глицериновый отец", "Мортира и свеча" (ПСР, т. 1, с. 24; неожиданным образом сегодняшняя чинарско-обэриутская контроверза немного напоминает эту историю). Очевидно, что в этом отрывке "названия" подобраны Хармсом по признаку "неподходящести", однако смысл названия "Вершина всего" неожиданно совпадает со значением *акмэ*, "акмеизма"; при прочтении по-немецки, ОБЭРИУ тоже можно разложить на Ober-*iu*, «высшее иу» (как *Oberschicht* – «высший свет»). Частичной анаграммой ОБЭРИУ является и *уробор* – алхимический символ (змея, кусающая свой хвост»), начертанный Хармсом в записной книжке (№ 8, л. 48), в сопрово-

ждении исходного слова *ὄυροβόρος*, написанного греческими буквами и завершающего перечисление нескольких имен собственных, которые он пробует разлагать на составные элементы (эта запись следует вскоре за записанным, двумя страницами раньше, словом *ποιήτης* – *поэт*, см. выше, однако датируется февралем – мартом 1927 г., т.е. более чем за полгода до ОБЭРИУ).

Что же касается названия ОБЭРИУ, то, по-видимому, первоначальная его форма была ОБЭРИО – так она дважды зафиксирована в календаре "Афиш Дома печати" (1928, № 1); –у, по преданию, возникло под влиянием известного вопроса-ответа "Почему? – Окончание на у"; согласно же другому объяснению, "буква -у- была добавлена в нарушение обычной логики аббревиатур – как элемент игры, вместо принятого для литературных движений -изма-" (Энциклопедия "Кругосвет", интернетная версия). Наконец, в письме от 21 июля 2005 г. А. Кобринский высказал мнение, что -у- взято из слова "искусства", представленного в аббревиатуре гласным *И*. Так или иначе, хотя форма аббревиатур языковым нормам не подчиняется, в русском языке нет существительных, которые оканчивались бы на –у и, тем более, на –иу, что не могло не придавать этому примечательному слову дополнительный острый колорит.

Любопытно, что значение полного названия "Объединение реального искусства" может интерпретироваться двояко: в обычном смысле – как "объединение (представителей) реального искусства", однако слово "объединение" может пониматься и как обозначение объединяющего действия, что следует связать с идеей "объединения всех левых сил в искусстве", которой был одержим Хармс и которую он продолжал высказывать даже тогда, когда никаких надежд на такое объединение уже не оставалось. Весьма показательны, что в период, когда оформлялась группа (конец 1927 г.), в записных книжках Хармса проскальзывают советизирующие наименования *Обэрэриу* и *Обэрэлиу*: в последнем эл недвусмысленно указывает на отвергнутый вариант «Объединение работников литературы» или «Объединение реальной литературы».

Еще более выразительное самоназвание – *обэриуты* – объяснялось по аналогии с "именованиями по принадлежности к народностям, как телеуты или алеуты"<sup>18</sup> (благодаря комедии Грибоедова, где оно отнесено к "Толстому-американцу", последнее наименование укоренилось в литературной традиции) – добавим: якуты, тангуты, арнауты, ламуты, а также еще и лилипуты (ср. свифтовское же название "Лапута"). Заметим, наконец, что коннотация этой достаточно редкой концовки слова мотивирована созвучием со словами "плут", "шут", "баламут", "шалопут", семантика которых вписывается в комплекс ассоциаций, связанных с "обэриутством"; другие слова с той же концовкой являются экзотизмами (марабу(т), кунжут,



грейпфрут, шкафут), третьи – латинизмами (статут, атрибут, институт), что могло представлять для Хармса, латинизмы культивировавшего, особую ценность. Так или иначе, слово *обэриут(ы)* (как, впрочем, и слово *чинари*) освящено поэтическим употреблением у Хармса:

А ныне пять обэриутов,  
еще раз повернувшие ключ в арифметиках веры,  
должны скитаться меж домами  
за нарушение привычных правил рассуждений о смыслах.

"Хню", 1931<sup>19</sup>.

Подытоживая, я хотел бы сказать, что восходящее к Я.С. Друскину противопоставление чинарей обэриутам как эзотерического сообщества – экзотерическому, по существу своему глубоко содержательное, поскольку исходит от участника содружества, именуемого им чинарями, при этом терминологически не оправдано и даже приводит к путанице понятий; напомним, впрочем, что Яков Семенович применял к нему этот термин ненастойчиво и с оговорками. Он, конечно, имел право на любую, сколь угодно субъективную, интерпертацию, в том числе и на обсуждавшуюся, к тому же весьма суггестивную и плодотворную, но принципиально внеисторическую. Едва ли, однако, стоит, как это делают его догматически нетерпимые последователи, путать мифологию с историей, а интересные рабочие построения (Denkprojekt в терминологии Друскина, заимствовавшего этот термин, кажется, у Фихте) – приравнивать к постановлениям Партии или, выражаясь более современным языком, к указам Президента.

Denkprojekt Я.С. Друскина интересным образом (но без необходимых оговорок) развивает в своей примечательной книге Ж.-Ф. Жаккар. Характерным образом он, очищая, очевидно, чинарское звание от обэриутских плевелов, вопреки всякой исторической очевидности называет грубой ошибкой представление о том, что чинари (в подлинном значении слова. – М.М.) явились предтечей "Объединения реального искусства"<sup>20</sup>; между тем его же собственные пронизательные наблюдения в главе 4-й книги это мнение опровергают. Я не склонен думать, что неоспоримое значение кружка из пяти замечательных творцов – трех поэтов и двух философов – может сколько-нибудь возрасти за счет принижения роли обэриутизма в жизнетворчестве двух из этих поэтов, Введенского и в особенности Хармса. Последний не только разделял глубинные установки "внутреннего круга", но одновременно культивировал и обэриутскую – действительно, вполне экзотерическую одержимость экстравертной деятельностью в форме объединения "всех левых сил в искусстве". эпатировал экстравагантным "обэриутским поведением", вообще был харизматической личностью, "душой ОБЭРИУ". Как обэриуты переросли чинарей, так Введенский и

Хармс тридцатых годов переросли обэриутов, все это время оставаясь в кружке единомышленников, которому Я.С. Друскин – с нашей точки зрения, не совсем удачно – возвращает название чинарей. Но экзотерический характер некоторых аспектов обэриутства еще не является основанием "списывать со счетов" обэриутский период Введенского и Хармса – напротив, именно в этот период формировалась их поэтика, и в памяти современников они оставались, конечно же, не никому не известными чинарями, а именно обэриутами.

Жестко-дискретное разграничение одного и другого сужает значение самого "чинарско-обэриутского" феномена, который надо исследовать во всем богатстве его проявлений. Гораздо более плодотворным представляется подход к нему с позиций "текучести" (восходящий, по-видимому, к Туфанову термин Хармса, исследованный Ж.-Ф. Жаккарром) и с учетом принципа дополнительности. Как бы то ни было, слово "обэриуты", обладающее собственным содержанием, собственной поэтической энергией и неоспоримой притягательностью, настолько приросло к нашим поэтам, что оторвать его от них, кажется, уже невозможно. Сама же возникшая вокруг всего этого чинарско-обэриутская контроверза, искусственная и далеко не полезная, в конечном счете напоминает мне известный свифтовский спор о том, с какой стороны надо разбивать яйцо – спор "тупоконечников" с "остроконечниками"...

Так или иначе, для меня несомненно, что Я.С. Друскин, оставаясь всегда в тени, сыграл огромную роль в формировании мироощущения обоих поэтов, а после их гибели это он сохранил их архивы, без которых тот и другой были бы обречены на окончательное забвение. Автор этих строк хотел бы выразить бесконечную признательность Я.С. Друскину за долгие годы общения, в процессе которого изучались собственные сочинения Друскина и наследие его погибших друзей – Хармса, Введенского и Липавского, шла работа над подготовкой их изданий и формировалось понимание их творчества, которым автор в огромной мере обязан Якову Семеновичу.

К воспоминаниям Тамары Александровны Липавской, "шестого члена кружка", восходит, в частности, история о несостоявшемся "Клубе малограмотных ученых", замысел которого отражал, по-видимому, естественнонаучные интересы Заболоцкого и Липавского, однако название его пародировало ироническое название курсов литературно-пролетарского ликбеза при писательской организации, где Тамара Александровна преподавала английский язык. Она называла их Курсами для малограмотных писателей. Она же, кстати, вспомнила очаровательную деталь – фамилия хозяйки квартиры, которую Заболоцкий снимал до переезда в «писательскую надстройку» на канале Грибоедова, была Иеромуза<sup>21</sup>.

После смерти Якова Семеновича в 1980 году мне выпала тяжкая обязанность сообщить об этом Тамаре Александровне. Сама же она умерла, когда я был в лагерях. По возвращении я узнал, что она завещала мне архив Липавского, который хранится у меня по сей день. К сожалению, издатели его произведений не удосужились ко мне обратиться за оригиналами. Настоящее же издание Липавского все еще ждет своего часа.

Года через три после моего знакомства с Яковом Семеновичем в Петербург приехал Гарик Суперфин, в ту пору тартуский студент, ученик Ю.М. Лотмана. Узнав о моем "открытии" обэриутов, он предложил мне, студенту питерскому, сделать доклад на студенческой конференции в Тарту и, сопроводив публикацией каких-нибудь обэриутских текстов, напечатать его в "Трудах" этой конференции. Когда я рассказал о предложении Друскину, тот поручил мне этим заняться совместно с неким А. Александровым – оказалось, что в поисках материалов о Заболоцком к нему незадолго до этого обратился аспирант Пушкинского Дома, писавший официально-одиозную диссертацию о советской поэзии 20-30-х годов. Хотя формально он, как аспирант, в студенческом начинании участвовать не мог, мы в первый и последний раз выступили с ним соавторами, опубликовав в 1967 г. "Элегию" и "Значенье моря" Введенского и небольшую о нем статью, а также заметку о Хармсе, – все это подписано двумя именами<sup>22</sup>. По предложению Ю.М. Лотмана, планировалась и более обширная публикация стихотворений Введенского в тартуских "Трудах по русской и славянской филологии" – она была мною подготовлена, но в условиях того времени осталась ненапечатанной.

Хотя, как установила Р. Джьяквинта, первая – « кратчайшая » – статья об ОБЭРИУ на Западе, принадлежащая Витторио Страда, появилась еще в 1962 г., за несколько лет до нашей публикации<sup>23</sup>, "Элегия" и "Значенье моря" долго оставались единственными напечатанными в новое время произведениями Введенского и, как и статья о Хармсе, вызвали волну интереса на Западе, где "Материалы" тартуской конференции привлекли известное внимание. Вслед за ними в конце 60-х годов появилось несколько публикаций Хармса и статей о нем, которые, как и первые статьи А. Александрова об ОБЭРИУ, изданные в те же годы в "дружественной Чехословакии", имели большое значение для знакомства Запада с этим неведомым прежде движением<sup>24</sup>. Патриарх западного обэриутоведения Р. Милнер-Галланд уже в 1970 году перепечатал в авторитетных "Oxford Slavonic Papers" так называемую "обэриутскую Декларацию" (или "Манифест ОБЭРИУ"), изданную в 1928 году в "Афишах Дома Печати", а в следующем году она появилась в итальянском переводе<sup>25</sup>.

Надо заметить, что положения этой "Декларации", поэтическая часть которой принадлежит Заболоцкому, часто понимались слишком буквально: действительно, Заболоцкий говорит о "столкновении словесных смыслов" как об основной черте поэтики Введенского, а о Хармсе – как о поэте, "внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях" (*ПСП*, т. 2, с. 147-148), – но характеристики эти, хотя и записаны, по свидетельству И.В. Бахтерева, с их слов и ими одобрены, все же чересчур общи, фрагментарны, импрессионистичны и субъективны, чтобы служить надежным ориентиром в области поэтики того и другого. Между тем Я.С. Друскин, опасаясь, что публикация обэриутских текстов на Западе помешает их изданию в России, на которое он надеялся, какое-то время противился их распространению в списках. Однако к тому времени Г. Орлов и я, перепечатав тексты на пишущей машинке с авторских рукописей и копий, сделанных Яковом Семеновичем, успели дать по экземпляру нескольким людям нашего круга, что повлекло за собой необратимый процесс – тексты начали циркулировать.

Вскоре ко мне обратился молодой американский славист по имени Джордж Гибиан, с которым я был знаком в студенческие годы, когда тот был стажером в Петербургском университете, – помнится, мы с ним даже вместе читали Джеральда Мэнли Хопкинса... Гибиану очень хотелось стать первооткрывателем обэриутов для Америки, и когда я, уважая запрещение Якова Семеновича, отказался предоставить ему желанные тексты, он, собрав бродячие списки, успевшие к тому времени наполниться множеством ошибок и опечаток, и совершенно неудовлетворительно переведя их на английский язык, выпустил книгу под кричащим названием "Russia's Lost Literature of Absurd", с подзаголовком: "A Literary Discovery"<sup>26</sup> (здесь – "Елизавета Бам" Хармса без финала и "Елка у Ивановых" Введенского, неточный русский текст которой был опубликован в 1971 г. в Германии вместе с двумя десятками произведений Хармса<sup>27</sup>). Беда не только в том, что Гибиан пользовался дефектными списками: зная русский язык отнюдь не в совершенстве, не понимая ни сути, ни формы обэриутского абсурда, обэриутской бессмыслицы, он возвращал им "смысл" на уровне обыденных представлений. "Absurd lost, common sense regained", – писал я в рецензии на эту книгу (в последовавшем переиздании в бумажной обложке слова "lost" и "Literary Discovery" исчезли<sup>28</sup>). Свои критики, написанные по-английски, я, в интересах чистоты стиля, решил показать моему бывшему гувернеру, старому викторианскому джентльмену, чудом доживавшему в советской России, который поначалу бодро взялся за реставрацию бессмыслицы, но, дойдя до "шерстяных пузатых балерин" из "Елки у Ивановых", горестно заметил, что не тому он меня учил, и со сло-

вами: "– Dirty nonsense" сложил рукопись. Рецензию эту я послал Карлу Профферу, владельцу издательства "Ардис" в Мичигане и издателю "Russian Literature Triquarterly" (а впоследствии и подготовленного мною первого "Полного собрания сочинений" Введенского), который, прежде чем печатать ее в своем журнале, показал Гибиану, – тот пригрозил судом, и в результате рецензия так никогда и не была опубликована. "Судейские в париках, судействие в стариках", – писал Введенский, называвший суд "дурным театром": как мы вскоре убедимся, мотив судов по поводу обзорного наследия красной нитью проходит через историю обзорствоведения, а к сегодняшнему дню алчный наследник и параноидальный сутяга создали из него "живой" театр абсурда (см. ниже).

В начале 70-х годов "Библиотека поэта" наметила издание двухтомной антологии "советской поэзии" 20-30-х годов – область, кадровым специалистом в которой был Александров, и он предложил включить сюда обширные подборки стихов Введенского и Хармса. Мы начали готовить тексты для публикации. Что с Александровым нам не по пути, я окончательно понял, когда он, не долго думая, взялся сличать рукописи, прямо в подлинниках обводя разночтения шариковой ручкой. Ни о филологии, ни о текстологии он не имел ни малейшего представления и вообще в них не верил, считая их мнимыми дисциплинами, только мешающими запросто печатать тексты, а мои замечания – глупыми придирками: как издавать – неважно, лишь бы печатать (чем он усиленно занимался в последующие годы, вплоть до чудовищного хармсовского сборника "Полет в небеса" и несколько лучшей антологии "Ванна Архимеда", о которых ниже; см. прим. 61 и 73). Замечу попутно, что та же судьба постигла и издание наследия Бродского неким Комаровым, который, в отличие от своих предшественников, не скрывает своего отвращения к филологии и, парафразируя издаваемого им поэта, заявляет: «Когда я слышу слово "филология", я хватаюсь за пистолет». Разделы наши мы все же составили, но антология была сочтена идеологически вредной и, дойдя до корректуры, – рассыпана. К совместной работе мы с Александровым больше не возвращались никогда. Впоследствии с ним разошелся и Друскин.

Итак, набор рассыпали, и никакой надежды на возможность серьезного издания Введенского и Хармса в России не оставалось. начавшие же появляться западные издания произведений Введенского – небольшая антология В. Казака<sup>29</sup> и вышедшая в той же славистической серии публикация Ф.Ф. Ингольдтом "Минина и Пожарского"<sup>30</sup> – оставляли желать много лучшего. Впрочем, В. Казак в своем любезном письме от 26 января 1978 года сам оценивал эту книгу как сугубо предварительное "издание самиздатских случайных вещей Введенского", которым он хотел "пробить стену

неизвестности этого поэта". В Германии вышел русский том Хармса, изданный тем же Гибианом, столь же удручающий, как и английский, – тексты пестрили ошибками<sup>31</sup>. Видя это и желая, чтобы Введенский и Хармс издавались квалифицированно, Яков Семенович снял свой запрет на издание их текстов за границей. и я стал их печатать в западных периодических изданиях и сборниках – в том же профферовском "Russian Literature Triquarterly", в шемякинском "Аполлоне", в "Slavica Hierosolymitana", в издававшемся В. Марамзиным парижском журнале "Эхо". Тем временем Л. Флейшман предложил мне подготовить Собрание сочинений Хармса в составе *Corpus oberiutianum*, который, при поддержке Центра славистики при Иерусалимском университете, начал осуществляться Франком Больдтом, основавшим в Бремене маленькое издательство "K-Pressе"<sup>32</sup> (первой в этой серии была выпущена небольшая книжечка стихотворений Олейникова).

Так началась систематическая работа над хранившимся у Друскина архивом Хармса, который включает также и подавляющее большинство дошедших до нас текстов Введенского (без чего этот поэт остался бы практически неизвестным – сам он «не заводил архива»), отданных им Хармсу в 1934 году и в дальнейшем пополнявшихся его позднейшими произведениями. Помимо собственно литературных текстов, прежде всего Введенского и самого Хармса, сохранившиеся в этом архиве записные книжки и другие документы, в том числе "Разговоры" Липавского, содержат важнейший историко-литературный материал. Там же – небольшое собрание философско-художественных произведений Липавского, его "Теория слов", стиха Олейникова, замечательные рисунки Хармса.

Историю спасения Друскиным хармсовского архива мне уже не раз приходилось описывать с его слов<sup>33</sup>. В октябре 1941 года, когда Хармс был в тюрьме, а в дом его на Надеждинской попала бомба, так что в окнах квартиры были выбиты стекла, Марина Малич, его жена, переехала к друзьям в "писательскую надстройку" на канале Грибоедова. Вместе с Яковом Семеновичем, уже ослабленным дистрофией, они вошли в квартиру (для этого ему пришлось пешком пересечь весь город – с Петроградской стороны до Надеждинской), где собрали рукописи в чемоданчик, который Друскин унес с собой. В том истощенном состоянии, в каком они находились, с ними происходили странности – Яков Семенович вспоминал, например, что когда все, что он мог унести, было собрано, поэму "Трава", найденную им и отложенную, он отыскать уже не мог. По возвращении из эвакуации он снова посетил дом Хармса: Марина Малич была уже далеко, но в квартире жила возвратившаяся туда Е.И. Ювачева-Грицына, сестра Хармса, которая разрешила ему собрать оставшиеся бумаги, пережившие блокаду.

В течение пятнадцати лет Яков Семенович, все еще надеясь на возвращение своих друзей, не прикасался к архиву, и только в 50-х годах, когда никаких надежд уже не осталось, начал его разбирать. Спустя еще десятилетие в этой работе к нему присоединился пишущий эти строки.

Богатству дошедшего до нас хармсовского архива Друскин давал богословское объяснение. Хармс, похоже, действительно не выбрасывал ни одной бумажки, по поводу чего Друскин цитировал евангельские слова "За всякое праздное слово, какое скажут люди, дадут они ответ в день суда" (Мф. 12, 36); в связи же с безразличием к своим рукописям Введенского он говорил о нем как о *homo viator* (страннике), не имеющем, подобно Христу, где приклонить голову (Мф. 8, 20). Богатство это имеет, однако, и обратную сторону: сохранившиеся в архиве Хармса интимные стихи и записи, отнюдь не предназначавшиеся для печати, сегодня привлекают особое внимание недобросовестных исследователей. Между тем еще в начале тридцатых годов архив понес большие утраты – как пишет Бахтерев, у Хармса при его аресте в декабре 1931 года забрали при обыске "несколько мешков рукописей, писем, выписок из книг, много другого"<sup>34</sup>. Согласно протоколу обыска, у него была изъята "мистическая литература, рукописи и разная переписка", а на повторном обыске спустя три недели – "один ящик с разными рукописями". Подобный же обыск был произведен у Введенского, изъята "разная переписка и рукописи". Между тем в обвинительном заключении, передающем дело на "внесудебное разбирательство Коллегии ОГПУ", содержится постановление о возвращении под расписку отобранных при обыске вещественных доказательств: Хармсу – "рукописей, разной переписки и 10 мистико-окультиных книг", Введенскому – только "разной переписки"<sup>35</sup>.

Это объясняет, каким образом сохранились в доме Хармса его произведения, относящиеся к 1929-1931 годам – периоду его наиболее интенсивного поэтического творчества, однако в сохранившемся архиве практически отсутствуют произведения раннего, заумного периода, видимо, осевшие в ГПУ, которое интересовала заумь "как способа зашифровки (sic) антисоветской агитации" (см. ниже). То, что бумаги Хармса не изъяли во время обыска, произведенного при его аресте в августе 1941 года, объясняется, по-видимому, не только обстоятельствами военного времени (органам, попросту говоря, было не до стихов), но и тем, что на этот раз писатель был арестован не в ходе идеологической кампании, как в 1931 году, а просто подлежал изоляции как лицо, ранее уже репрессированное. Но "Элегию", подписанную "Ляксандр Введенский", у него, как явствует из протокола обыска, чудом сохранившегося у Марины Малич, все же изъяли.

Материалы архива, все еще лежавшие у Я.С. Друскина в папках, куда их складывал Хармс, были полностью мною проработаны вместе с Вл. Эр-

лем, взявшим на себя львиную долю труда – как правило, Яков Семенович частями давал мне материалы домой для работы, Вл. Эрль перепечатывал тексты, после чего они сверялись с оригиналами. Тем не менее в период подготовки изданий мне приходилось иногда работать у Друскина целыми днями, и, оставляя меня обедать, он говорил: "труждающийся достоин пропитания". Работа над архивом и изданиями обэриутов в большой мере осуществлялась в сотрудничестве с Яковом Семеновичем – могу только повторить, что если я в какой-то мере получил ключ к их творчеству, то обязан этим ему. В процессе этой работы Яков Семенович и сам увлекся интерпретацией наследия Введенского, написав страницы воспоминаний и несколько работ, важнейшая из которых – "Звезда бессмыслицы" (анализ "Некоторого количества разговоров")<sup>36</sup>. Несколько интересных разборов текстов Введенского написала и Тамара Александровна Липавская, однако ее *magnum opus* – это составленный на карточках словарь языка поэта. К сожалению, картотека была передана вместе с архивом Друскина в Российскую Национальную (в то время Публичную) библиотеку, где ею пользоваться практически невозможно, а надежд на издание словаря в обозримом будущем нет. Многочисленные комментарии Я.С. Друскина и Т.А. Липавской в основном остаются неизданными; обширные из них выдержки я включил в свой комментарий к двухтомнику Введенского, а часть записей Друскина впервые опубликовал в "Приложениях". входящих в состав этого издания (Лидия Семеновна и в них пожелала усмотреть какие-то "вставки от составителей, противоречащие взглядам автора", хотя "вставки" нет ни одной).

В многочисленных рабочих перепечатках рукописей, которые мы всегда тщательно выверяли, принимали, конечно, участие машинистки (компьютеров еще не было и в помине, зато страница в то время стоила десять копеек, что, по нынешним ценам, близко к нулю). Одна из них, пожилая верующая дама, поразила меня актом совершенного лицемерия – отказываясь, во спасение души, печатать пассажи, которые ей казались "антирелигиозными", она давала доделывать недописанные ею страницы, с уже вложенной между ними копировальной бумагой, другой машинистке, своей соседке, геенны огненной не боявшейся. Поскольку мои объяснения, что Хармс тоже был верующим, не помогали, а объяснить ей высший теологический смысл такого, скажем, фрагмента, как

Христос однажды спас язычество  
От нападения воздушных раков,

не представлялось возможным, такое разделение труда с перспективой соседкиных вечных мук казалось мне весьма трогательным. А однажды мне позвонил из Москвы всепьянейший Веничка Ерофеев и, не здороваясь,



заплетающимся языком произнес: "Ты должен мне прислать всего Хармса и всего Введенского – я буду их издавать". Respondebam: "Пооди и сдай бутылки". Издательский зуд, ставший потом болезнью эпидемической, не миновал и Илью Левина, который, перед тем как эмигрировать в семидесятых годах в Америку, попросил у меня обэриутские тексты, нужные ему, по его словам, для преподавания. Не прошло и трех месяцев, как я получил письма от обоих издателей, Карла Проффера из "Ардиса" и Франка Больдта из "К-Pressе", для которых уже готовились наши издания, с удивлением сообщавших, что к ним обратился с теми же предложениями некий господин по фамилии Левин...

Издание в бременском издательстве "К-Pressе" (К – от «Кафка») поэтического наследия Хармса (см. прим. 32) явилось результатом нашего многолетнего сотрудничества с Владимиром Эрлем, замечательным знатком и тонким ценителем творчества писателя. Бременское издание не лишено недостатков – и текстологических, и комментаторских, и сегодня устарело; кроме того, вступительная статья, откладывавшаяся от тома к тому, так и не была написана. Издание дошло до четвертого тома и остановилось: пятый и шестой тома, которые должны были включать прозу Хармса, были подготовлены текстологически, но в 1983 году я, не успев написать своей части комментария, был, как уже упоминалось, арестован и четыре года провел в заключении.

Перестройка, в результате которой я был освобожден из лагерей, упразднила еще один лагерь – социалистический, и Франк Больдт, владелец "К-Pressе", уехал в родную Словакию, а его издательство, печатавшее Хармса, прекратило свое существование. Стараясь найти замену, я по рекомендации Мариэтты Чудаковой предложил том обэриутской прозы московскому издательству "Советский писатель" и даже сдал туда рукопись, но издательство тоже не то перестраивалось, не то разваливалось, и том не увидел света; то же самое повторилось с томом драматических произведений обэриутов, сданных в ленинградское издательство "Искусство".

Трудно переоценить роль Владимира Эрля и в подготовке двухтомника Введенского, вышедшего в восьмидесятые годы в издательстве "Ардис" (второй том в 1984 году, через год после моего ареста – см. прим. 4). В 1993 году новое издание, существенно переработанное и дополненное, вышло в московском издательстве "Гилея", которое специализируется на русском авангарде (см. там же). Обоим томам в московском издании предпосланы мои статьи, к первому – главным образом о предыстории и истории ОБЭРИУ и о жизненном пути Введенского; статья-предисловие ко второму тому включает обзор его творчества и элементов его поэтики.

Работа над друскинским архивом Хармса, включающим и большую часть наследия Введенского, сопровождалась расширенными поисками всех доступных материалов (творчеством Заболоцкого, публикация и исследование которого имеет собственную историю, я никогда специально не занимался). Обследование государственных хранилищ принесло немного находок. В Рукописном отделе Пушкинского Дома обнаружилось произведение чинарского (в правильном смысле слова) периода – "10 стихотворений александрвведенского" (на самом деле – девять) и стихотворения Хармса из архива Союза поэтов, приложенные к заполненным ими обоими в 1924 году вступительным анкетам (в сборниках Союза поэтов конца 20-х годов, "Костер" и "Собрание стихотворений", было напечатано по стихотворению Введенского и Хармса – их единственные, за вычетом детских стихов, прижизненные публикации<sup>37</sup>). Заслуга обнаружения и описания этого фонда, как и фонда Института истории искусств, в котором нашлась ранняя поэма Введенского "Минин и Пожарский" и ряд стихотворений Хармса, принадлежит А. Александрову<sup>38</sup>, который, однако, оказался не в состоянии даже точно скопировать эти тексты. Вл. Эрлю и мне Рукописный отдел в доступе к ним постоянно отказывал: то под предлогом того, что фонды не разобраны, то по праву первой ночи или, вернее, по примеру собаки на сене, утверждалось, что материалы эти Отдел будет сам когда-нибудь печатать в своих тощих сборниках, по поводу чего у меня произошел достаточно резкий разговор с пушкинодомской Коробочкой – К.Д. Муратовой, полной сознания своей значительности лысой старухой в ермолке (так и хотелось, вслед за Чичиковым, "посулить ей чорта"). Рукописи эти все же удалось посмотреть и даже скопировать (в отечестве прямые пути редко самые короткие); одно время сотрудники, куда-то их заложившие, не могли отыскать рукописи, но в конце концов все снова встало на свои места, так что с материалами можно было снова работать при подготовке и нового издания Введенского, и обзорного тома "Библиотеки поэта", и вышедшего в "Гилее" собрания стихотворений Хармса под названием "Дней катыбр", представляющего собой своего рода ревизию бременского собрания (см. ниже).

В фонде Блока в ЦГАЛИ хранились еще более ранние стихотворения Введенского, посланные любимому им тогда Блоку вместе со стихами Л. Липавского и их товарища В. Алексеева, сына философа С.А. Аскольдова, в январе 1921 года (с сопровождающим не слишком вежливым письмом, в котором Введенский просит поэта сообщить свое о них мнение, написав ему или позвонив по телефону). На них стоит "резолюция" Блока: "Получил 20.I.1921. Отв. 23.I. Ничто не нравится, интереснее Алексеев"<sup>39</sup>. Ответ Блока не сохранился; юные поэты послали стихи также и Гумилеву. Отзывы мастеров в передаче Я.С. Друскина – "Гумилеву больше понрави-

лись стихи Введенского, а Блоку стихи Липавского" – представляются фантастичными.

Гораздо позже Т. Никольская нашла в Ленинградском архиве литературы и искусства заявление-коллаж, с которым участники театра "Радикс", упоминавшегося уже предобэриутского объединения, существовавшего при театральном отделении Института истории искусств, обратились осенью 1926 года к главе Института художественной культуры Казимиру Малевичу с просьбой предоставить им помещение для репетиций (*ЛСП*, т. 2, с. 224). К сожалению, по сей день не удается обнаружить ставившуюся ими пьесу из текстов Введенского и Хармса "Моя мама вся в часах", которая, согласно записным книжкам Хармса, была "снесена в цензуру".

Не сохранилось материалов и задуманного в 1929 г. сборника «Ванна Архимеда» – да и был ли он реально собран? Обширный состав участников (зафиксированный в записных книжках Хармса и в переписке В.А. Каверина с Л.Я. Гинзбург, а также анонсированный издательством, куда заявку подал Б.М. Эйхенбаум) включал, наряду с обэриутами, формалистов – Шкловского, Тынянова, Эйхенбаума, а также Бухштаба и Гинзбург (первые двое, вместе с Кавериним, Добычиним и Олешей, фигурируют также в отделе прозы)<sup>40</sup>. В своем собственном стихотворении с тем же названием «Ванна Архимеда» и в черновиках к нему Хармс, очевидно, неудовлетворенный составом сборника, отзывается о формалистах нелестно. Бахтерев в своих воспоминаниях «О встрече с профессорами ИИИ» («С Виктором Борисовичем Шкловским»), сообщает, что произведения Введенского (видимо, не дошедший до нас роман "Убийцы, вы дураки") нравились Эйхенбауму, Тынянову, а также Щербе; этот роман ценил и В.А. Каверин. Н.И. Харджиева познакомил с обэриутами тоже Эйхенбаум, когда привел его на вечер в Институте истории искусств в 1928 г. (см. выше), во время которого Хармс записывает: «Эйхенбауму понравился Заболоцкий, может быть, Введенский, но я никак ему не понравился. Это истина». В начале же 1929 г. Хармс, видимо, побывав перед этим у Эйхенбаума (зап. кн. № 16, л. 15), выражает свое неприятие Сельвинского после его вечера в Капелле и замечает (там же, л. 19 об.): «Если Эйхенбаум и компания молодых формалистов объединится с Сельвинским, я с ними не желаю иметь никакого дела. Я думаю, Эйхенбаум наиболее близок мне»<sup>41</sup>.

Между тем это последнее название связано не только с одноименным стихотворением Хармса – весной 1929 г. сборник под тем же названием, подробное оглавление которого в записных книжках Хармса включает, наряду с именами обэриутов, и имена формалистов, в том числе Эйхенбаума, Шкловского и Тынянова (первые двое, вместе с Кавериним, Добычиним и Олешей, фигурируют также в отделе прозы); по поводу этого

сборника, не увидевшего света, сохранилось письмо к Л.Я. Гинзбург (ПСП, т. 1, с. 29-30).

Были, однако, другие находки – такие, как уже упоминавшееся письмо Малевича художнику К.И. Рождественскому из Варшавы (конец 1926 г.), в котором содержится просьба найти чинарей, которых он хочет связать с польскими поэтами. В годы перестройки, когда из недр КГБ выплыли следственные дела обэриутов (о чем ниже), в деле 1931 года обнаружился приобщенный туда "Сборник контр-революционных произведений нелегальной антисоветской группы детских писателей. Выпуск 1-й", в составе которого оказались поэтические тексты, в том числе стихотворение Введенского "Птицы", – до этого из него была известна только одна строка (ПСП. Т. 2. С. 258). А впоследствии А. Кобринский же обнаружил в альбоме Крученых небольшое стихотворение «Ответ девы» (1926), из которого ранее были известны только заглавие и первый стих<sup>42</sup>.

Из сравнительно недавних находок надо упомянуть опубликованные А.Л. Дмитренко документы, относящиеся к годам учения Друскина, Введенского и Липавского в Лентовской гимназии, потом в Университете (опубликованы в составе предисловия к двухтомнику "...Сборище друзей...", см. прим. 4)., а из новейших – "Личное дело на заключенного № 1733", позволившее уточнить дату и причину смерти Введенского на этапе в Казань (см. ниже). Много раньше в рукописном отделе московского Института мировой литературы нашлось посланное в 1926 году забавное письмо Введенского и Хармса Пастернаку (которого они называют "Борис Леонтьевич") – они спрашивают его о возможности публиковаться в издательстве "Узел", говоря о себе как о "единственных левых поэтах Петрограда, причем не имеющих возможности здесь печататься"; стихи, приложенные к письму, к сожалению, не сохранились (ПСП, т. 2, с. 138). Там же имеются неопубликованные письма И.П. Ювачева, отца Хармса, содержащие упоминания о нем, зато изданы относящиеся к Хармсу выдержки из записных книжек И.П. Ювачева, сохранившихся у Вс.Н. Петрова<sup>43</sup>, а также материалы, относящиеся, в частности, к детским годам Хармса, и другие материалы из личного фонда И.П. Ювачева в Тверском областном архиве. Во вступительной заметке Е.Н. Строгановой к публикации их прослеживается каторжный опыт И.П. Ювачева (заметим, схожий с опытом Достоевского). Кроме того, А. Дмитренко совсем недавно нашел у сына покойной сестры Хармса Е.И. Ювачевой-Грицыной тетрадь с записями их отца, уточняющими биографию писателя (по словам того же сына, ее едва успели похоронить, как архив ее вывез Владимир Глюцер).

Наконец, Е.Н. Строганова подготовила к печати, словами из ее предисловия, «уникальные материалы, содержащиеся в переписке родителей Даниила Хармса, хранящейся в том же Тверском архиве. Судьбы отца и

матери, их непростые характеры и сложные взаимоотношения – все это воплотилось в яркой и трагической фигуре сына»<sup>44</sup>. "Страшный факт", как его назвал И.П. Ювачев, – серьезнейшая жизненная трагедия, пережитая в молодости Н.И. Колюбакиной, матерью Хармса, – по-видимому, ее сломал и сделал несчастливым ее брак с И.П. Ювачевым, человеком тоже, несомненно, нелегким. Из переписки, полной взаимных обвинений, выясняется, что уже спустя три года после венчания речь идет о разводе, что супруги часто живут раздельно. Тягостная домашняя атмосфера в детские годы; отсутствие в доме отца; вероятно, внушаемое (если не прямо, то самой этой атмосферой) к нему недоверие; истерические сцены – все это могло подготовить почву для развития ипохондрического характера Хармса и его прогрессирующего пессимизма. Добавим, что до революции мать служила начальницей Убежища принцессы Ольденбургской – приюта для женщин, вышедших из тюрьмы, и в детстве Хармс, вероятно, часто видел ее подопечных – бывших заключенных и каторжанок.

Разочарование, каких в области архивных поисков было немало, принесло обследование фонда художника Мансурова в ницеевской галерее Сапоне. Согласно записным книжкам Хармса, Павел Мансуров, уезжая во Францию в 1928 году, захватил с собой немало стихов Введенского ("печатный лист") и Хармса (а также Левина, Бахтерева и Заболоцкого – *ПСИ*, т. 2, с. 151); но в архиве его, хранящемся в галерее, нашлось лишь ардисовское издание Введенского с пометками художника. Подобным образом, по словам В.А. Каверина, у Заболоцкого была рукопись Хармсовой "Комедии города Петербурга", тоже бесследно пропавшая. Упоминался некий мифический "сундук с рукописями" у вдовы Олейникова в Одессе (кстати, и "сундук", и "колпак" – тюркизмы из словаря обэриутов, см. прим. 66) и другой загадочный сундук якобы у вдовы Житкова (по рассказам Друскина, сумасшедшей персиянки, которая, наоборот, вызвала однажды санитаров, которые увезли в психиатрическую больницу самого Житкова; тот, в пересказе Друскина, вспомнив, что все сумасшедшие всегда говорят, что они не сумасшедшие, этого говорить не стал, и его выпустили). К высказыванию "рукописи не горят" я бы добавил – но исчезают (впрочем, после ареста Введенского "Нюрочка" – А.С. Ивантер, его вторая жена, которую Яков Семенович прозвал "Геростратом XX века", сожгла оставшиеся в доме рукописи поэта, ценнейшие – начала тридцатых годов!).

Не дошла до нас ни "Трава" Хармса, которую, как уже упоминалось, Друскин видел в его доме после второго ареста, ни упоминавшийся роман Введенского "Убийцы, вы дураки", бытование которого прослеживается до самой войны. Около восьмидесяти произведений Введенского известны нам только по заглавиям, фрагментам или первым строкам (*ПСИ*, т. 2, Приложения II, III; ), в полном же виде до нас дошло не более четверти им

написанного. Единственный обзоритский рассказ "Физкультурник" дошел до нас от умершего в 1931 году совсем юным, всеми любимого обзорита-прозаика Юрия Владимировича, а от Дойвбера Левина – вообще всего одна строка "извозчик сидел на козлах", которую и Г. Кацман, и И. Бахтерев запомнили из-за несообразности ударения на последнем слоге (фрагменты его романа "Похождения Феокрита" издательски пересказываются в двух погромных статьях, написанных по следам обзоритских выступлений<sup>45</sup>).

Недавно стали доступны, а теперь только что полу-опубликованы письма Введенского Хармсу 1926-1934 гг. из архива Друскина, закрытые им до 2000 года. Эти письма набраны и на правах, так сказать, самиздата распространяются В. Сажиним в небольшом количестве ксерокопированных экземпляров с приделанной к ним книжной обложкой, несущей гриф карликового домашнего издательства ассоциации "Русский институт в Париже", знакомящего таким образом немногих заинтересованных лиц со многими ценными текстами (см. прим. 15: этому изданию нам придется посвятить отдельную рецензию). Но уже в нелепо-претенциозном препринте, предшествовавшем этому микроизданию и включающем и письма самого Сажина к издателю, и факсимильное воспроизведение хвалебного (!) отзыва Ж.-Ф. Жаккара об этом дерзком халтурщике (о чем подробнее – ниже) на бланке женеvского университета (иначе кто бы поверил?), все – ложь и лицемерие. Каким образом Сажин выдает письма за "неизвестные" и "новооткрытые", если сам ссылается на цитаты из них в моем двухтомнике Введенского? Мне они известны с конца 60-х годов, а ему – с тех пор, как я имел несчастье предложить ему принять в Публичную библиотеку архив Хармса и Введенского, и, когда копии этих писем пропали у меня во время обыска, он сам выносил мне (как Ленина из Мавзолея, которого в анекдоте приносят грузину в гостиницу) эти "запечатанные до 2000 года" материалы из Публички, где тогда служил, чтобы я их вновь скопировал. Письма эти были закрыты Я.С. Друскиным из-за содержащихся в них интимных подробностей и обценной лексики – Сажин лукавит, говоря, что "в них не упоминаются такие *события* или обстоятельства... или, наконец, *словечки*, которые не были бы известны или не встречались в других источниках, находившихся в руках Я. Друскина... но относительно которых Я. Друскиным не делалось никаких ограничивающих распоряжений" (там же, с. 40).

Так или иначе, почти все архивные находки относятся, как видим, к периоду не позже второй половины двадцатых годов – другими словами, еще даже не обзоритскому, а собственно чинарскому, на которые приходится пик публичной деятельности обоих поэтов. Вернувшись в Ленинград в 1933 году после крушения ОБЭРИУ, ареста (при котором часть бумаг

погибла, а часть – уничтожена) и ссылки, они уходят, так сказать, "в подполье", замыкаясь в пределах того "внутреннего" круга (не будем называть его чинарским!), о котором говорилось выше.

Переходя от рукописей к персонажам из чинарско-обэриутского окружения – почти ничего не известно об "ученике Хармса" Н. Тювелеве, следы которого искал покойный Л. Чертков (в друскинском архиве есть лист с его черновиками). Очень мало известно о "монстрах", которых коллекционировал Хармс – "естественных мыслителей", изобретателей, всевозможных "чудаках и оригиналах", о которых рассказывала, потом одною из них описала Алиса Порет. И Друскин, и Харджиев рассказывали о юродивом Башилове, который давал Хармсу советы в семейной жизни: "Ты, Даня, когда приходишь с работы (!), когда есть что сказать Марине – скажи, а нечего сказать – молчи" (фраза, которую любил цитировать Друскин). Тот же Башилов жаловался, что у него крадут мысли, которые потом передают по радио. Он лечил сумасшедших, советуя им втягивать носом сливочное масло, чтобы оно проникало прямо в мозг, смягчая его, и писал картины. Харджиевская реконструкция, по памяти, одной из его картин, под названием "В ожидании ненастной погоды", которую помнил и Друскин и которую комментирует Хармс (зап. кн. № 30, л. 160б), сохранилась в той же амстердамской части архива Николая Ивановича: тщательно одетый господин с большим зонтиком в руках сидит на скамейке под палящими лучами солнца...

Тогда же, начиная с середины шестидесятых годов, в Петербурге, в Москве и в Харькове я встречался едва ли не каждым, кто знал Введенского и Хармса, а таких людей – с некоторыми из них я потом стал дружен – было еще немало, ведь со времени гибели обэриутов прошло всего четверть века. Некоторые из них – Алиса Порет, художник Борис Семенов и даже Харджиев, мемуары презиравший, сами написали воспоминания (см. ниже); все, кого я встречал, что-то рассказывали. Я познакомился с художниками С.М. Гершовым, учившимся у Шагала, Павлом Кондратьевым, учеником Филонова, Е.В. Сафоновой, дочерью воспетого Андреем Белым дирижера В.И. Сафонова, с которой мы стали часто видеться. В 1932 году и она, и Гершов были арестованы одновременно с обэриутами, и некоторое время все вместе были в ссылке<sup>46</sup>. Из тех времен Е.В. Сафонова вспоминала, как Хармс однажды последовал примеру Грибуйля – персонажа французской басни для детей, известного тем, что, спасаясь от угрозы промокнуть под дождем, погрузился в озеро... В другой раз Хармс ей сказал, что в знак протеста не станет больше мыться, пока его не освободят. Как-то раз они вместе коротали время и у них было на редкость плохое настроение. Раздался стук в дверь, и вошел почтальон, который принес им

посылку – в ней оказалась буханка хлеба. Они ее съели и вскоре заметили, что настроение существенно улучшилось. "Может быть, нам просто хотелось есть?" – заметил Хармс. Елена Васильевна помнила по несколько строк из недошедшей до нас поэмы Хармса "Трава", из обнаруженного позже "последнего" произведения Введенского "Где. Когда", и рассказывала о своих друзьях множество забавных историй. Например, о том, как Введенский, провожая вечером даму, на которую имел виды и у которой был такой же, как у него, маленький сын, настолько увлекся обменом мнений о пеленках и кашках, что, когда та уже скрылась в подъезде своего дома, все еще продолжал кричать ей вслед – "Кашку надо варить так-то!". Или ее же рассказ о том, как Введенский попросил Т.Н. Глебову, высокую эффектную даму, тоже "филоновку", пойти в бухгалтерию за невыплаченным гонораром, предложив ей назваться его секретарем, что она, к великому изумлению бухгалтеров, исправно исполнила... С нею и с ее мужем В.В. Стерлиговым, создавшими собственную школу, я встречался у Я.С. Друскина, ходил на их выставки. потом навещал их на новой квартире в Петергофе.

Я разговаривал с Е.С. Коваленковой (Фохт), с В.А. Кавериным и Б. Семеновым, оставившими собственные воспоминания об обэриутах, и многими другими; еще были живы сотрудницы "Ежа" и "Чижа" Н.В. Гернет и Э.С. Паперная, вспоминая обэриутские пародии на маршаковские азбуки: "Алик – алкоголик, Бэла – б... из бани...". Очень интересно было беседовать с М.Л. Александровой (умерла в 2004 году), дочерью Л. Георга, гимназического преподавателя литературы в Лентовской гимназии (после революции – школа имени Лентовской), где учились Введенский, Липавский и Друскин и, кстати, Д.С. Лихачев, написавший о Георге воспоминания. Друскин, среди прочего, вспоминал о Георге, что, когда он однажды высказал свое удивление – в течение одного дня его учитель успел противоположным образом высказаться о происходящих событиях, – тот ему ответил: "Нельзя же утром и вечером иметь одни и те же политические убеждения!". Хотя я знал Викторину Гольдину, чья мать, Валентина Ефимовна, дружила и с Липавскими, и с воспевшими ее Введенским и Хармсом (у нее сохранилось много их фотографий), рассказ о шараде, популярной в их семье, я услышал от знавшего ее Ю.М. Лотмана. Шарادا представлялась так: "больше-Вики" (руки поднимались над ее головой) и "меньше-Вики" (руки опускались ниже).

Забавных историй о Введенском и о Хармсе было множество – например, рассказ Друскина о "культурной пивной" на углу Канала Грибоедова и Невского ("бутылочный рай" Заболоцкого), где друзья, пародируя уголовные привычки, играли в шахматы "на вождей", и Олейников, имевший политические предрассудки, на Кирова играть отказался (по тому же



Кирову – но не по его жертвам! – Заболоцкий написал "плач", который Бухарин напечатал в "Известиях"). Или друскинский же рассказ о том, как отец Хармса попросил у сына что-нибудь почитать, тот дал ему "Аврору" Якоба Бёме, а наутро отец вернул книгу со словами: "Не понял ни бё, ни ме". Или же рассказ А.И. Пантелеева о том, как Хармс, получив повестку в военкомат, оделся самым невозможным образом, повязал, подобно греческому философу, голову платком – "чтобы мысли не улетали" (к этому мотиву Хармс вернется, симулируя сумасшествие в тюрьме), подвязал шеку и, придя по вызову, рассыпался в извинениях за опоздание, которое стал объяснять тем, что держал повестку "кверху ногами" и вместо 19-го числа прочел: 61-е. А Н.И. Харджиев, например, вспоминал, что Хармс, знакомя свою первую жену Эстер Русакову с друзьями, представлял ее как самую глупую женщину, которую он знает; помнил он и посещение вместе с Хармсом в Царском Селе его тетки и крестной матери Н.И. Колюбакиной, подарившей ему при нем целый сундучок восточных изделий с полудрагоценными камнями, которые Хармс моментально раздарил. Сестра же ее, мать Хармса, по словам Т.А. Липавской, в последние годы жизни была настолько слаба здоровьем, что простужалась, выходя из комнаты в коридор. And much, much more.

Рукописей же (приходится повторяться) почти ни у кого не осталось, за вычетом лишь нескольких человек. Среди них был искусствовед Вс.Н. Петров, у которого сохранились два ранних стихотворения Хармса; одно из них, "Конец героя", перепечатал (как всегда, без ссылок на наше бременское издание) А. Александров с комическим комментарием по поводу "неологизмов": «особое внимание привлекает существительное "шуют", рифмующееся со словом "шумят" ("и латы воина шумят // при пухлом шепоте шуют")»; другой, по его мнению, "неологизм" – это "кичка"; «особое внимание» здесь скорее «привлекает» незнание комментатором русского языка. Всеволоду Николаевичу принадлежали также копии некоторых текстов Хармса, сделанные с рукописей, кроме того, он написал о нем воспоминания<sup>47</sup> (все это было передано в Пушкинский Дом, откуда потом исчезло, не оставив адреса). Один петербургский букинист мне рассказывал, что ему приносили шесть записных книжек Хармса, одну из которых он купил и сразу же перепродал (по его словам, покупатель увез ее в Москву), – возможно, это и были украденные из Пушкинского Дома блокноты Петрова, содержащие переписанные им вещи Хармса. Но был среди них и мини-блокнот Хармса с автографами писателей, по всей очевидности, выкранный у Л.С. Друскиной, однако, когда я, услышав об этом, поднял тревогу, блокнот, несомненно, был вовремя подброшен обратно и зимой 2004 года вместе с остальными записными книжками Хармса присоединен к фонду Друскина в петербургской Национальной библиотеке.

Важная авторская рукопись "Куприянова и Наташи" Введенского, произведения, в архиве Друскина представленного машинописью, оказалась у милейшей Алисы Ивановны Порет, тоже бывшей "филоновки", с которой мы очень подружились и у которой я несколько раз останавливался, приезжая из Петербурга в Москву; в позднейшие годы она написала портрет Хармса и прелестные о нем мемуары<sup>48</sup>. Эту рукопись "Куприянова и Наташи" она дала Кире Сапгир, а та ее не вернула; по рукописи этой, затем окончательно пропавшей, вещь была опубликована в 1977 году в роскошном парижском издании Михаила Шемякина "Аполлонь-77". То же самое произошло с авторской копией харьковских произведений Введенского, в том числе "Елки у Ивановых", которую Я.С. Друскин одолжил С. Григорьянцу. Как видим, найденные рукописи или списки, которых было немного, отличала странная, как улыбка чеширского кота, тенденция к исчезновению – та же судьба постигла включавший ранние стихотворения Хармса так называемый "список Гора" — не древнеегипетского бога, а ленинградского писателя, после смерти которого список пропал у родственников, но, к счастью, недавно всплыла его ксерокопия.

Не думаю, что кто-нибудь знает о прискорбных обстоятельствах смерти Алисы Ивановны Порет. За несколько лет до моего ареста она подарила мне одну из самых прелестных своих картин, изображавшую "космического" кота Фонтенушечку (от La Fontaine), бредущего по Вселенной среди созвездий, которые он зажигает факелом. Следователь, делавший у меня обыск перед арестом, почему-то этой картиной заинтересовался и, не имея, видимо, чем заняться, стал исследовать ее историю, для чего обратился к Алисе Ивановне, которая, конечно, подтвердила, что картина – ее и мне подарена, а в доказательство, что это именно та работа, дала ему слайд для сличения с оригиналом. Для престарелой Алисы Ивановны нашествие кагэбэшников было связано, несомненно, с серьезными волнениями, но одного визита следователю оказалось мало – ему понадобилось снова ее тревожить, на этот раз – чтобы вернуть слайд "под расписку". Просматривая, уже по освобождении, свое следственное дело, я увидел, что Алиса Ивановна умерла в тот самый день, когда опять приходили бесы, и, судя по всему, не без связи с этими новыми тревогами. Архивом ее, как водится, завладел все тот же Глоцер. "Фонтенушечка" же, к моему большому огорчению, сгорел дотла при пожаре на моей даче в 1994 году.

Возвращаясь к обзориутским рукописям, из сочинений Хармса, как уже упоминалось, иногда попадались лишь "Случаи", из Введенского же – "Элегия". Важнейший – правленный автором – список этого ключевого стихотворения я обнаружил у Э.Г. Шпет, заведовавшей литературным отделом Театра кукол, для которого Введенский писал пьесу, а черновик стихотворения – у вдовы поэта (см. ниже). У Стерлиговых находился один

из двух беловых автографов стихотворения Хармса "На смерть Казимира Малевича", который очень рано, в 1970 году, воспроизведен был в изданной в Амстердаме книге Трульса Андерсена о Малевиче. Глебова же когда-то переписала очень ранний "Отрывок из поэмы" Введенского; другой, более поздний "Отрывок", уже чинарского периода, сохранился у московского литератора Б.К. Черного, которого я никогда не видел, – копию этой вещи мне передал его племянник К. Черный, утверждавший, что у дяди были и другие стихи Введенского, так никогда на свет и не извлеченные... У актрисы Клавдии Пугачевой хранились замечательные письма Хармса конца тридцатых годов, к которым был приложен вариант стихотворения "Подруга" (в собственном архиве Хармса имеются черновики этих писем).

Скудость рукописных находок у друзей и знакомых обэриутов, особенно же относящихся к тридцатым годам, объясняется теми же причинами, что и редкость находок архивных. Если в одной из предшествовавших аресту обэриутов погромных газетных статей упоминались "взрослые" стихи Хармса, которые "не попали в печать, но расходятся в рукописях среди известного круга читателей", то в тридцатые годы их сочинения хождения уже не имели и читались лишь в их собственном кругу, только в редких случаях выходя за его пределы. Но если Хармс, как уже говорилось, все написанное сохранял, то Введенский, чьи рукописи перепечатавала Т.А. Липавская, к завершению своим вещам терял всякий интерес. Николай Иванович Харджиев с большим сожалением рассказывал, что незадолго до войны Введенский, зайдя к нему в Москве, попросил у него свои собственные стихи, происходившие из так называемой "корзины ЛЕ-Фа", – так именовался левовский архив, где хранились произведения писателей, которые, словами Харджиева, редакция не считала возможным или нужным публиковать, но признавала за ними известную ценность; очевидно, Введенский и Хармс послали их в редакцию после встречи с Маяковским на одном из его вечеров в ленинградской Капелле в 1928 или 1929 году (где, кстати, присутствовал В. Шкловский, как будто бы сказавший будущим обэриутам: "Эх вы, даже скандала устроить не умеете!" – ПСП, т. 1, с. 23). Харджиев их, конечно, ему отдал – очевидно, это те самые тексты (известные, кроме того, из архива Друскина), которые мы обнаружили в Харькове в семье поэта (см. ниже). Происходившие из той же "корзины" стихи Хармса у Харджиева, напротив, сохранились наряду с несколькими поздними его стихотворениями, как и ценнейший список "Элегии" Введенского, зафиксировавший, по-видимому, ее окончательный текст. Вероятно, это тот же текст "Элегии", экземпляр которого, подписанный "Ляксандр Введенский", как уже упоминалось, был изъят у Хармса, согласно протоколу личного обыска, при его последнем аресте 23 августа 1941 года – протокол этот я впервые увидел у Марины Малич.

Но самым замечательным из того, что хранилось у Харджиева, был сценический вариант пьесы Хармса "Елизавета Бам", с собственноручными, как уже говорилось, режиссерскими пометками автора, который пользовался этой рукописью, когда ставил пьесу на сцене Дома печати, а потом подарил ее Харджиеву (ныне в Стеделийк-музееме, Амстердам), – этот вариант мы опубликовали совместно с Вл. Эрлем в 1987 году<sup>49</sup> (и первая его публикация Л. Клебергом в 1972 году<sup>50</sup>, и текст Гибиана были абсолютно неудовлетворительны). В статье, предшествующей публикации, я попытался, собрав воедино все доступные материалы, реконструировать поставленный Хармсом спектакль. К сожалению, тогда мы еще не знали, что оформление его изначально готовилось художником Анатолием Капланом, с которым мне не довелось встречаться и чьи воспоминания об этом были опубликованы лишь в 1990 году<sup>51</sup>. Возможно, Бахтерев лишь продолжил работу, начатую Капланом, которому его академические мэтры не рекомендовали участвовать в левом начинании. Лишь недавно я узнал из мурманского мартиролога и о судьбе молодой актрисы Ольги Ратур, которая, согласно печатной афише и записным книжкам Хармса, играла роль Елизаветы Бам на вечере «Три левых часа» – впоследствии она была диктором на мурманском радио (возможно, она была выслана на Север), а в 1940 году – репрессирована. Замечу, что нет никаких оснований приписывать исполнение этой роли второй жене Введенского – «Нюрочке-Герострату» (А.И. Ивантер).

Другой, широко распространившийся "литературный вариант" пьесы, без последней страницы, происходил из той же "корзины ЛЕФа": Харджиев познакомил с ним Петрова, а тот, перепечатав, пустил по рукам. По экземпляру, восходящему к гиблой машинописи, уже обезображенной огромным количеством опечаток, пьесу и издал Гибиан, которому, видя его некомпетентность, я отказался дать тексты и который стал тогда собирать "бродячие списки" (см. выше).

С обэриутов, собственно, и началась моя дружба с Николаем Ивановичем – в 1967 году я послал ему свою первую, совместную с Александровым, публикацию, а после того навестил его в Москве. Впоследствии он не мог простить Александрову слова "заумничанье", которое тот употребил в одной из своих статей – он его обвинил (справедливо) в "обывательском отношении к зауми" и больше на порог не пускал, и у нас даже установилась такая игра: когда Николай Иванович, приезжая ко мне в Петербург, спрашивал, существует ли еще Александров, я неизменно отвечал: "Тень иногда еще мелькает в углу", а он, парафразируя пассаж из "Горя от ума", добавлял, показывая на угол гостиной, где стоял мраморный бюст увитой цветами гречанки: "И кажется, что в *этом*? – назовем его «угол Александрова»". Несколько писем Хармса к Харджиеву теперь опубликованы, как и

письма последнего ко мне, где есть упоминания об *обзриутах*<sup>52</sup>, а в Амстердаме, в последние годы жизни, он записал несколько о них историй, напечатанных мною в сборнике памяти Марцио Марцадури<sup>53</sup>. Харджиев говорил, что *обзриуты* – происхождения аристократического, что они вышли из хлебниковской "Маркизы Дзэс": очевидно, он имел в виду не только некоторые элементы поэтики этого произведения, сходные с *обзриутскими*, но и ряд его мотивов, близких к формуле Введенского, с помощью которой он определял главную тему своего творчества – "Время, смерть и Бог".

Стоит упомянуть, что в те же шестидесятые годы я писал многим, кто мог знать интересующих меня персонажей. Особенно интересен был отклик Льва Гумилевского, отозвавшегося воспоминаниями о Туфанове, хранящимися теперь в его архиве в РГАЛИ (ф. 2221). Он также советовал просмотреть комплекты журналов "Жизнь для всех" (некоторые номера указаны в библиографии, приложенной к сборнику "Ушкуйники", 1991, – см. прим. 9), а также "Вольный плуг", где "очевидно, есть статьи Туфанова".

В середине 70-х годов я прослышал, что в Таллине живет Георгий Кацман, режиссер театра "Радикс" (напомню – осенью 1926 года на этом театре, где подвизались все будущие *обзриуты*, репетировалась составленная из их текстов пьеса "Моя мама вся в часах"). Репетиции проходили в нетопленном Белом зале ИНХУКа – Института художественной культуры, выделенном по специальному разрешению его директора – Казимира Малевича (о встрече с Малевичем, во время которой ему было вручено упомянутое выше заявление-коллаж, красочно рассказывал Бахтерев, а когда я его разыскал, и Кацман – см. ПСП, т. 2, Приложение VI, 1-2). Пьеса, которая, согласно записным книжкам Хармса, была "снесена в цензуру", до нас не дошла, и я возлагал на Кацмана большие надежды. Я разыскал его адрес через справочное бюро и отправился в Таллин – лишь для того, чтобы узнать, что Кацман только что переехал в Ленинград. Когда же, вернувшись из Эстонии, я позвонил ему по телефону, он несколько не удивился: время для него остановилось в 27-м году, когда он был арестован, – между арестом и нынешним днем пролегла пустыня.

В лагерях его использовали по его "режиссерской специальности", а освободившись, он остался работать, уже как вольный, в театрах все той же системы ГУЛАГа. Это, по-видимому, спасло ему жизнь – как только началась война, друзья его Хармс и Введенский, в свое время вернувшиеся после ссылки обратно в Ленинград, были снова арестованы и погибли. Так или иначе, память Георгия Николаевича сохранила незамутненными воспоминания о жизни, из которой его вырвали совсем молодым. Однако здоровье его было подорвано – договариваться с ним о встречах заранее оказалось невозможно, потому что он всегда плохо себя чувствовал и не знал,

как будет себя чувствовать дальше. Зато, позвонив, когда везло, в удачный день, нетрудно было получить согласие на немедленную встречу. У себя он не принимал никогда, но с удовольствием приходил ко мне домой на Марсово Поле. На меня производило впечатление, что записи Хармса, казавшиеся загадочными (в том числе слов самого Георгия Николаевича, как, например, "родился осенний кирпич" или "68 – слишком мало, а 72 – слишком много"), он пояснял как сами собой разумеющиеся.

Интереснейшие разговоры, иногда до глубокой ночи (к неудовольствию его жены), бывали у нас с единственным оставшимся в живых потом-обэриутом, к тому же продолжавшим писать обэриутские стихи (а в свое время, как уже говорилось, едва ли не придумавшим самое название ОБЭРИУ), вечно юным Игорем Бахтеревым, на склоне лет работавшим, кажется, пожарным на каком-то заводе. Воспоминания Бахтерева ограничены 1932 годом – после высылки обэриутов он с ними отношений почти не поддерживал, по крайней мере в постобэриутское содружество, о котором уже много говорилось, не входил. Его воспоминания, напечатанные в обоих изданиях сборника, посвященного Заболоцкому<sup>54</sup>, дополняются упомянутым рассказом, включенным в Приложения к ПСП, и несколькими другими публикациями<sup>55</sup>.

Отдельного рассказа заслуживает история знакомства и отношений, сложившихся у меня с семьей Введенского. Зимой 68-го года я по предложению Якова Семеновича и Т.А. Липавской выехал в Харьков (помнится, уезжал на аэродром из дома Бродского, к обэриутам относившегося сдержанно и напугавшего меня каскадом частушек). Все мы надеялись, что у жившей в этом городе вдовы Введенского, Галины Борисовны Викторовой, к которой я вез рекомендательные письма Друскина и Липавской, найдутся какие-то рукописи. Прилетев в заснеженный Харьков, к Введенским я тоже свалился как снег на голову. Добрые отношения установились мгновенно, и я несколько дней жил в их доме. Прелестную Галину Борисовну Введенский, оказавшийся в Харькове по каким-то литературным делам вместе с Михалковым, буквально похитил из дому, увезя ее на Кавказ. Нюрочке-Герострату, второй жене Введенского, Михалков, по ее собственному рассказу, со смехом показал телеграмму Введенского, роковой смысл которой, скрытый в форме множественного числа, дошел до нее не сразу: «долетели, как хотели». Брак оказался прочным, Введенский без памяти любил детей – сына Петю и пасынка Борю. (Любопытное воспоминание Я.С. Друскина: как-то раз, когда Введенский приехал со всей семьей в Петербург и Друскин пришел к нему в "Асторию", он, играя с Петей, нарочно стал его "путать", говоря все "наоборот". Введенскому это очень не понравилось, и он предложил Друскину так воспитывать собственных

детей, каковых у того не было.) Однако, для Введенского область поэзии была полностью отделена не только от семейной жизни, но и от харьковского окружения: своих стихов он в Харькове никогда никому не показывал – за этим ездил в Ленинград и Москву. Театру Введенский предпочитал ресторан, чтению – преферанс, и Галина Борисовна, любившая и театр и чтение, недоумевала, как можно иронически относиться к Толстому или Блоку (которого, между тем, он знал наизусть). Да и тогда, во время моего посещения, на вопрос – остались ли в доме какие-нибудь рукописи Александра Ивановича, она ответить не смогла, но принесла откуда-то с антресолей коробку, в которой оказалась папка с бумагами – главным образом, черновиками детских стихов и малоинтересными деловыми письмами, которые Глоцер недавно опубликовал как важное открытие. Но в той же коробке нашлись копии нескольких известных произведений конца 20-х годов – я удивлялся, откуда они оказались у Введенского в Харькове, – это и были, по-видимому, те самые стихи из "корзины ЛЕФа", которые ему отдал Харджиев. Ценность их заключалась в авторской правке.

Но главной находкой оказались фрагменты первоначальной редакции "Некоторого количества разговоров", а также тексты двух последних вещей поэта – неполный черновик "Элегии" и единственный автограф важнейшей, неизвестной до этого пьесы, за которой потом закрепилось данное Друскиным, по заглавиям двух ее частей, условное название "Где. Когда" (точно так же стихотворение «Мне жалко, что я не зверь...» он всегда называл «Ковер-гортензия»). Два стиха из нее –

Спи. Прощай. Пришел конец.  
За тобой пришел гонец

– я до этого слышал, как уже упоминалось, от запомнившей их художницы Е.В. Сафоновой. Обнаружились, кроме того, два интереснейших рукописных отрывка (*ПСЛ*, №№ 38 и 39). Первый из них посвящен чтению поэтом своих стихов в кругу друзей, "которых было не больше трех" (после ареста Олейникова оставались Хармс, Друскин и "рыжеватый" Липавский); второй, "...вдоль берега шумного моря шел солдат Аз Буки Веди", завершался достаточно "обзриутской" колыбельной, которую Введенский пел сыну Пете и которую Галина Борисовна, когда я начал ее читать, продолжила по памяти спустя четверть века с тех пор, как слышала ее в последний раз.

Рукописи, которые она мне отдала, я отвез Друскину, и теперь они вместе с его архивом находятся в петербургской Национальной библиотеке. Нашлось, кроме того, несколько коротких писем Введенского Галине Борисовне, включая его последнюю записку, выброшенную из вагона, в котором он был этапирован, а у нее самой хранилось довольно много фо-

тографий. С Галиной Борисовной мы стали переписываться и перезваниваться, потом снова встретились несколько лет спустя, когда она приезжала в Ленинград и стояла у Т.А. Липавской. Она искренне радовалась и подготовке, и выходу американского издания – могу свидетельствовать, что меркантильные соображения, которые дабы воспрепятствовать переизданию нашего двухтомника Введенского. Глоцер нашептывает его наследнику, пасынку поэта Б.А. Викторову (тому самому Боре – и Галина Борисовна, и Петя умерли), ей были чужды.

Конечно же, Галина Борисовна рассказала мне историю гибели Введенского (никто, кажется, не замечал, что oberiuty – точная, за вычетом только одной гласной, анаграмма слова obituary). Там же, в Харькове, я встречался с человеком, вместе с которым он был этапирован, но толку от него не добился. Впоследствии, уже в перестроечные времена, я запросил из Харькова следственное дело Введенского, однако никакого ответа не получил. На мой повторный запрос было отвечено, что дело давным-давно послано в ленинградский КГБ, который должен был меня с ним "ознакомить". но Комитет молчал, "словно крови в рот набрал" (неволью приходится на ум слова годовалого мальчика Пети Перова из "Елки у Ивановых" Введенского: "Не волнуйтесь. За мою недолгую жизнь мне придется и не с тем еще ознакамливаться"). Но времена и нравы изменились, и тамошний архивный работник, со странными для кагэбэшника литературными пристрастиями, вынес из архива ксерокопию этого дела (надеюсь, теперь об этом уже можно говорить без опасности кому-либо повредить). По этим материалам я написал статью, напечатанную в "Тыняновском сборнике" 1998 года<sup>56</sup>.

Оба поэта, Введенский в Харькове и Хармс в Ленинграде (городах, которые могли быть заняты немцами), были арестованы и погибли как подлежащие "превентивной эвакуации" на основании того, что до этого уже подвергались репрессиям и, стало быть, неблагонадежны. Неблагонадежность, впрочем, была тотальной: к главному поводу, наряду с сомнительной литературной деятельностью и, в случае Хармса, еще и эксцентричным поведением, добавлялось их дворянское происхождение. Мать Хармса, Н.И. Колюбакина, происходила из старинной дворянской семьи, которая, по рассказам Е.И. Ювачевой-Грицыной, его сестры, владела до революции имением Дворянская Терешка, или Терешки под Саратовом. Н.И. Колюбакина рано рассталась с семьей, уехав в Петербург, однако в 1918 году, когда в Петрограде был голод, возвращалась туда с детьми. Там тринадцатилетний Хармс должен был познакомиться с ее семьей (если не был знаком до этого) и мог наблюдать то, что оставалось, в революционные годы, от прежней уездной дворянской жизни. Из сестер Н.И. Колюбакиной, также живших в Петербурге, Хармс был особенно близок с Наталь-



ей Ивановной (он ее называл Наташей), заведовавшей в Царском Селе Мариинской гимназией, которая стала Детскосельской школой, где Хармс заканчивал среднее образование. В сущности, воспитанием его занимались мать и тетки. Мать дружила с близкой к императрице статс-дамой гофмейстриной Е.А. Нарышкиной, председательницей дамского Благотворительного тюремного комитета, в чьем ведении находилось Убежище принцессы Ольденбургской, которым она заведовала (см. выше), и с княжной М.М. Дондуковой-Корсаковой, патронессой того же или аналогичного комитета. Последней Н.И. Коллюбакина, по-видимому, обязана знакомству с И.П. Ювачевым; дамы, как можно об этом судить по переписке с И.П. Ювачевым, как будто способствовали их браку, и, по воспоминаниям всё той же сестры Хармса, Е.А. Нарышкина способствовала окончательному возвращению бывшего каторжника в Петербург. Так или иначе монархизм Введенского, носивший, по-видимому, эпатажный характер, был довольно своеобразным – по крайней мере, Введенский аргументировал его тем, что любой порядок, в том числе и демократический, выдвигает худших, а при наследственной передаче власти у ее кормила случайно может оказаться и кто-то порядочный... У Хармса же имеется немало замечаний, в которых он выражает свое отвращение к пролетариату (еще больше он ненавидел только советских писателей), в том числе записей эротического характера, направленных против тех, кого Л.Я Гинзбург называла «сексуал-демократками». Что же касается советских писателей-конформистов, – в перечне Хармса, озаглавленном «Кого я не люблю», они занимают первое место (дальше идут «рабочие» и «крестьяне»), а в 1929 году он о них сделал запись: «SOS, SOS, SOS. Я более позорной публики не знаю, чем Союз писателей. Вот кого я действительно не выношу». С писателями такого сорта Хармс расправляется с помощью Фауста в поэме "Мечь", по их же поводу у него имеется немало острающих набросков. Примечательно, что его прелестная зарисовка Безыменского «Как известно, у Безыменского очень тупое рыло...» была сделана 30 апреля 1934 г., вскоре после Первого всесоюзного съезда советских писателей, на котором Безыменский в своем выступлении говорил о «враждебной деятельности Заболотского, о надеваемой им, как врагом, «маске юродства».

Аристократические корни были и у второй жены Хармса Марины Малич. Что же касается отца Хармса И.П. Ювачева, тот был сыном полотера – но придворного (служившего, в Аничковом дворце), народовольцем, прошедшим Шлиссельбургскую крепость и Сахалинскую каторгу, – но пережившим религиозное обращение и выпустившим до революции множество брошюр проповеднического содержания; а о том, как советская власть оценивала старых каторжан, говорит хотя бы старая шутка о "дважды политкаторжанах" (архив И.П. Ювачева, как полагает Е.Н. Строганова, был

конфискован при аресте Хармса в 1931 г. – см. прим 44). Любопытно, что через ближайших родственников. отца и первую жену, Хармс поневоле имел некоторое отношение к миру революции, ему, в сущности, абсолютно чуждому: через выросшую во Франции Эстер Русакову, дочь анархо-коммуниста А.И. Русакова, на него ложилась тень франко-бельгийско-мексиканских коминтерновско-троцкистских связей. В 1937 г., год спустя после развода с Хармсом, Э.А. Русакова была репрессирована "за сотрудничество" с мужем ее сестры В.Л. Кибальчичем (Виктором Сержем), племянником знаменитого деятеля "Народной воли", организовавшего вместе с Желябовым и Софьей Перовской убийство Александра II в 1881 г., троцкистом и коминтерновцем. В 1932 г. Кибальчич был арестован и сослан, а спустя четыре года, благодаря заступничеству Романа Роллана, выслан в Бельгию; уже будучи за границей, он фигурировал в деле Заболоцкого как мифический парижский руководитель столь же мифической троцкистской писательской группы в Ленинграде. В случае Хармса смесь его дворянского происхождения, и такого же – его второй жены, с революционным прошлым его отца и «троцкистским» настоящим его «родственников со стороны жены» в первом браке, была поистине взрывоопасной.

Что же касается Введенского, который даже успел поучиться в петербургском Николаевском кадетском корпусе, куда был принят в 1914 г., – перед войной были репрессированы и брат его Владимир, и тесть поэта, видный инженер, строитель Днепрогэса, а от брата Галины Борисовны, по матери происходившей из обрусевших англичан (последнее слово подчеркнуто в протоколе допроса, на котором обсуждались эти обстоятельства), приходили письма "из буржуазной Эстонии".

Помимо своих метафизических корней, чувство обреченности, культивируемое во второй половине тридцатых годов и Хармсом, и Введенским, имеет, таким образом, и вполне реальный социальный подтекст. К нему добавляется сознание неприемлемости в советских условиях сначала их художественных установок как чинарей, потом как обэриутов, а очень скоро и их детского творчества, дважды явившегося объектом ожесточенных кампаний. Первая из них, направленная против их деятельности в целом, включала мотив «вредительства в области детской литературы» и завершилась их арестом. В процессе второй, после разгрома редакции Маршака в 1937 г. специальному осуждению подверглись стихотворение Хармса «Из дому вышел человек...» (ставшее впоследствии «песней Галича») и безобидная повесть Введенского «О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошечке Ниточке», после чего их перестали печатать, лишив последнего куска хлеба. И если о бедственном положении Хармса в конце 30-х годов мы хорошо знали из его записных книжек, то вся тяжесть ситуации, в какой оказался Введенский, вырисовалась благодаря опублико-

ванной А. Кобринским его обширной переписке с «Детиздатом» (см. прим. 16). Другими словами, Введенский и Хармс трижды вытеснялись из литературы, сначала из «взрослой», потом из «детской», вплоть до физического уничтожения их самих.

Так или иначе, с началом войны обоим поэтам были предъявлены подкрепленные показаниями лжесвидетелей стандартные обвинения в "пораженческой агитации". К сведениям о гибели Введенского, почерпнутым из его следственного дела, только что добавились новые – из сопровождавшего его во время "превентивной эвакуации" из Харькова в Казань "Личного дела на заключенного № 1733", обнаруженного в архиве Информационного центра МВД Татарстана М.В. Черепановым (редактором "Книги памяти жертв политических репрессий". Республика Татарстан. Т. 1–5. «А – З». Казань: "Книга памяти", 2000–2002). Дело включает "Акт о смерти заключенного в пути следования", уточняющий ее причину – эксудативный плеврит (вероятно, из-за холода в неотопляемом вагоне), и ее дату – 19, а не 20 декабря. Интерпретация, предложенная в предварительной рукописной публикации этих материалов, по которой тело Введенского было "сдано на станции Казань и помещено (sic!) в местную спецсхбольницу" (чьей справкой от 29 декабря, с неверной датой смерти, мы располагали до сих пор), представлялась мне поначалу весьма зыбкой. "Акт о смерти..." заканчивается словами "Труп умершего сдан на станции для погребения", – пробел на месте названия станции, как и отсутствие названия в начале документа, могло бы указывать на то, что акт был составлен до того, как поезд прибыл на подходящую станцию. С одной стороны, мне казалось маловероятным, чтобы тело везли еще десять дней до Казани (но М.В. Черепанов в личном разговоре убедил меня в обратном), с другой – в Деле нет никаких других документов о передаче тела; таковым документом можно было бы считать справку казанской тюремной больницы, однако было ли тело поэта доставлено в морг этой больницы, или туда пришли одни документы, и уже там на основании Акта была составлена справка, – остается неизвестным. Если же тело довели до Казани, а это, по-видимому, так и было, то Введенский, по всей вероятности, был похоронен 14 февраля 1942 г. на казанском Арском кладбище<sup>57</sup>.

Поразительно, но за два с половиной тысячелетия до обзриутов подобные обвинения уже предъявлялись библейским пророкам, которые, как известно, тоже были поэтами. Речь идет о последних годах периода Первого храма (начало VI в. до Р.Х.), с последующим падением Иудейского царства, разрушением царем Навуходоносором храма и священного города Иерусалима, затем вавилонским пленением, о чем предупреждали пророки Софония и в особенности Иеремия, обличавший царей за их отпадение от Бога и пророчествовавший о предстоящем возмездии, – за что, как он сам

повествует, ему угрожали смертью (Иер. 26, 1-19). До этого за подобные пророчества он был бит и посажен "в колоду" (20, 1-2), а впоследствии брошен в темницу, потом в яму, полную грязи, где должен был умереть от голода (37, 11 – 39, 18). Сведения еще об одном случае, напоминающем историю Иеремии до такой степени, что делались попытки их отождествления, дошли до нас в отрывочной форме и тем большее производят впечатление своей зримой подлинностью. Речь идет о так называемых "Лакишских письмах" – письмах на остраконах (глиняных черепках), найденных в середине 30-х годов при раскопках привратного помещения Лакишской крепости (Тель эд-Дувейр), одного из последних укрепленных пунктов, павших под натиском царя Навуходоносора в 588 г. до Р.Х.<sup>58</sup>.

Автор писем – военачальник, который пишет своему командующему, приближенному к царскому двору, и в 5-ти из 30-ти дошедших до нас писем речь идет о пророке – может быть, о самом Иеремии, чья проповедь вызвала гнев царя: в письмах цитируется его предостережение (hšmg – "берегись!") – тем же словом пророк Елисей предостерегает царя Иороама относительно засады сириян: 4 Кн. Царств 6, 9, а пророк Исайя предупреждает царя Ахаза о готовящемся нападении: Ис. 7, 4). Связанные с пророком события составили содержание секретной переписки, которое стало известно нашему военачальнику, и ему, по-видимому, угрожало обвинение в измене: стремясь себя обелить, он пишет командующему (или цитирует официальную версию), что "слова [пророка?] не хороши, они ослабляют руки [остающихся] в стране и во граде", – как раз то, в чем был обвинен пророк Иеремиа (Иер. 38, 4) [либо: "не хороши, чтобы ослабить руки врагов"]. Почти дословное совпадение с обвинением против пророка Иеремии – "да будет этот человек предан смерти, потому что он ослабляет руки воинов, которые остаются в этом городе, и руки всего народа, говоря им такие слова: ибо этот человек не благоденствия желает своему народу, а бедствия" (Иер. 38, 4) – указывает на не менее "стандартный" характер этих обвинений "в пораженчестве", чем те, которые предъявлялись Хармсу и Введенскому; пророка Иеремию, кроме того, подозревают в том, что он якобы хочет "перебежать к Халдеям" (Иер. 37, 13). Обвинения в "пораженческой агитации и пропаганде", предъявленные поэтам-обэриутам, от них, в сущности, отличаются только полной своей бессодержательностью и иной мотивировкой: если накануне нашествия вавилонских полчищ пророки действительно обличали царя, то здесь такие обвинения предъявлялись всем тем, кто никого не обличал, а просто уже был хоть раз до этого арестован по любому, такому же лживому, политическому обвинению.

Стоит рассказать и том, как постепенно прояснялись подробности Дела Хармса 1941 года. В конце 80-х – начале 90-х годов меня пригласили участвовать в документальном фильме о Хармсе, снимавшемся в Петер-

бурге по сценарию Марины Вишневецкой, которая обратилась в КГБ с требованием ознакомить ее с последним следственным делом писателя. В то же самое время я попросил истребовать это дело редакцию "Библиотеки поэта", для которой готовил том "Поэты группы ОБЭРИУ". На оба запроса пришли аналогичные ответы – короткие справки, в которых упор делался на «сумасшествие» поэта<sup>59</sup>. В обеих справках Комитет счел нужным привести материалы психиатрической экспертизы с описанием "бредовых идей", с помощью которых Хармс, чтобы избежать обвинения в "пораженческой агитации и пропаганде", симулировал сумасшествие. (Он делал это и раньше: уклоняясь, в связи с началом финской войны от военной службы, он еще осенью 1939 года обращался в психиатрический диспансер и лежал в стационаре. О том, как они вместе ходили в диспансер и что он там проделывал, красочно рассказывала его вдова Марина Малич. От воинской обязанности он был освобожден, но диагноз к нему «прилип».)

В тюрьме он, в частности, воспользовался упоминавшейся идеей Друскина (на него, конечно, не ссылаясь) о "некотором равновесии с небольшой погрешностью" как состоянии мира, которое он нашел способ изменить, что было оценено как "бредовые идеи изобретательства". Эксперты заключили, что Хармс полагает себя особенным человеком с тонкой и более совершенной нервной системой, способным специальными методами устранять нарушенное "равновесие". "Всем своим изобретениям Хармс дает особые названия и термины. Критика к своему состоянию снижена. Эмоциональный тон бледный, с окружающими контакт избирательный, поверхностный". Упоминается также его желание носить, подобно греческим философам, повязку на голове, чтобы мысли не разбегались и не становились "открытыми или наружными" (нечто подобное, заметим, говорят у Аристофана в "Облаках" осмеиваемые им философы), – для их сокрытия он обвязывает голову тесемкой или тряпочкой. Факт беседы Хармса на эти темы сначала с врачами из диспансера, потом с тюремными психиатрами (их протоколы во многом повторяют заключение диспансерных врачей), указывает на то, что он, пользуясь жаргоном, "косил" или "придурился", желая выдать себя за сумасшедшего, так как в противном случае его, возможно, ожидал расстрел. Хармсу был вторично поставлен диагноз – шизофрения, он был признан невменяемым и направлен на принудительное лечение в тюремную психиатрическую больницу, где и погиб.

Получить доступ к обоим делам обэриутов – 1931 и 1942 годов – долго не удавалось, но в годы перестройки, когда на короткое время приоткрылись архивы, некоторым исследователям удалось ознакомиться и с первым делом об "антисоветской нелегальной группировке писателей", по которому обэриуты были арестованы в 1931 году, и со следственными делами, завершившимися гибелью Введенского и Хармса в на-

чале войны. В полном объеме с последним делом Хармса меня любезно познакомил в 1996 г. в Нью-Йорке М. Янкелевич, американский исследователь, который, парадоксальным образом, в дни августовского путча получил возможность не только его прочитать, но и сделать устную запись на магнитофонной ленте. Вскоре оно было опубликовано в России<sup>60</sup>.

Вопреки очевидности, А. Александров продолжал считать, что Хармс погиб не в ленинградской, а в новосибирской тюрьме, основываясь на хранящихся в ЦГАЛИ письмах, которые осенью 1941 года Марина Малич писала эвакуированной в Пермь Н.Б. Шанько, жене Антона Шварца. По-видимому, М. Малич была введена в заблуждение слухами о переводе заключенных в Новосибирск. Если сравнить с подобным же делом Введенского, который был действительно вывезен из харьковской тюрьмы накануне занятия города немцами и погиб в пути, то можно предположить, что «превентивная эвакуация» ранее репрессированных лиц намечалась и в Ленинграде, но не состоялась из-за блокады. По крайней мере, "Акт медицинского освидетельствования", датированный 23 августа, днем ареста Хармса, уже содержит диагноз – «психоз (шизофрения?)» – и заключение: "К физическому труду не годен. *Следовать этапом может*" (курсив наш). (Заметим, подобный казус повторился потом с Бродским, которого суд еще до слушания дела направил на психиатрическую экспертизу с целью установления его пригодности к принудительному труду, к которому тот еще не был даже приговорен.) Далее, можно предположить, что если какая-то эвакуация заключенных из Ленинграда и имела место, то Хармс заведомо потерял на нее свой шанс, начав симулировать сумасшествие, освободившее его от «уголовной» ответственности, но повлекшее за собой голодную смерть в тюрьме или тюремной психушке: ведь лучше оставить немцам дегенерата, чем врага народа, который немедленно с ними начнет сотрудничать. Возвращаясь же к выкладкам Александрова, надобно заметить, что, не зная как следует русской грамматики и особенностей бюрократического языка, формулу справки о смерти Хармса "Дата смерти – 2 февраля 1942 года (*согласно извещения тюрьмы № 1 гор. Ленинграда от 3/II-42г.*)" тот толкует: "... в тюрьму № 1 поступило извещение о смерти Д.И. Ювачева-Хармса" (как будто ленинградскую тюрьму, если писатель был бы из нее эвакуирован, кто-то стал бы "извещать" о его смерти) – тогда как это может лишь значить, что справка выдана тюрьмой, где он умер (курсивы наши)<sup>61</sup>.

Версию о сумасшествии Хармса кое-кто принимает за чистую монету, и ее продолжают поддерживать органы. Во времена хрущевской оттепели к этой версии (теперь уж и вовсе без надобности) снова прибегла сестра Хармса Е.И. Ювачева-Грицына, добиваясь его "реабилитации". Действи-

тельно, в 1960 году «уголовное дело» Хармса было прекращено, но «реабилитирован» он был, как заявил КГБ в 1989-м. неправильно: раз он был признан невменяемым и «как душевнобольной, в инкриминируемом ему деянии... не ответственным», значит не в чем и реабилитировать. Другими словами, заморить поэта голодом в тюремной психушке – не репрессия, а забота о его здоровье, к тому же освобождающая от заслуженной кары. Однако тогда эта мерзостная схоластика никого уже не интересовала. И только к столетию со дня рождения Хармса вопрос о том, был ли он «реабилитирован» той же преступной властью, которая его погубила, вдруг опять, позорным образом, приобрел актуальность в связи денежными вопросами. точнее, с вопросом об авторских правах на его наследие – но об этом ниже.

Примечательно к тому же, что в хрущевский период Введенский и Хармс «реабилитированы» были только по делам 1941 года, а по первому делу (1931 г.) столь же поздний, сколь и никому не нужный «реабилитанс» (собственно говоря, даже вредный – этими бессмысленными «поздними реабилитансами» пыталась обелить себя советская власть) им был пожалован только с перестройкой. Между тем с версией органов о сумасшествии Хармса трогательно смыкаются интерпретации М. Золотоносова, параноически ищущего в интертекстуальности текстов Хармса (вообще говоря, интертекстуальность – одно из наиболее общих свойств поэзии) признаки «шизоидности», самого же писателя он считает «ярким представителем шизоидального мышления», а открытие свое подкрепляет сногшибательным доводом – «диагноз «шизофрения» был поставлен ему в 30-е годы»<sup>62</sup>. Сажин прямо говорить о сумасшествии Хармса не решается, но в библиографии из семи позиций к вступительной статье, открывающей его издание «Записных книжек» Хармса, три книги посвящены душевным болезням, четвертая – курьезная книга Радина «Футуризм и безумие».

То, что Комитет по-прежнему продолжал мне отказывать в ознакомлении с делами Введенского и Хармса, тем более забавно, что в моем собственном деле 1983 года по обвинению «в антисоветской агитации и пропаганде» следствие сочло нужным привести, в связи с моими зарубежными изданиями обоих поэтов, копии архивных справок из дела 1931 года, впервые пролившие свет на обстоятельства обвинения писателей во «вредительстве в области детской литературы», а заодно и в монархизме. Эти справки я обнаружил, читая свое дело, и немедленно затребовал дела обзриутов в полном объеме, однако прокурор мне, разумеется, отказала, заметив: «Знаем, зачем вам это нужно».

Публикацию первого дела дополняют фрагменты воспоминаний Игоря Бахтерева «Горькие строки»<sup>63</sup>. Однако ключ – если не ко всей истории

ареста и осуждения обзриутов, то, по крайней мере, к одной из одиозных в нем формулировок, касающейся зауми (о чем чуть ниже), – было бы заманчиво искать совсем в другом деле, а именно футуриста-заумника Игоря Терентьева, оказавшего известное влияние на обзриутов (тогда – чинарей), в особенности на Введенского, который, как уже говорилось, с ним сотрудничал в 1923-1925 годах в Отделе фонологии при Институте художественной культуре (ГИНХУКе)<sup>64</sup>. Впоследствии Терентьев читал в ГИНХУКе курс лекций, связанных с заумью, в которых он анализировал произведения Зданевича<sup>65</sup>, а в январе 1928 г., согласно "Записным книжкам" Хармса (№ 11), обзриуты присутствовали на читке им его заумной пьесы "Иордано Бруно". Декорации, оставшиеся от нашумевшей терентьевской постановки "Ревизора", использовались на отчетном вечере обзриутов в 1928 году "Три левых часа" (в том числе в постановке "Елизаветы Бам" Хармса), – в частности, знаменитые подвижные черные лакированные шкафы (на одном из них, согласно всем сохранившимся воспоминаниям, невозмутимо восседал Хармс), с которыми, возможно, связан и эпатирующий обзриутский лозунг "Искусство это шкаф", и "слово-предмет" *шкаф* в поэзии Введенского.

Позволим себе сделать небольшое отступление по поводу остранныго употребления обзриутами этого слова – от чеховского "глубокоуважаемого шкафа" до любопытного матюшинского описания: «Мы стали, по удачному выражению Гуро, искать "*шкап*" человека, то есть отказались от старого трактования *реального*. сводя его к простоте как в форме, так и в цвете» (курсив наш)<sup>66</sup>. Не только в связи с «мотивом шкафа», но и по поводу характерного для Введенского приема "нанизывания" несочетаемых существительных, вспоминаются также слова Малевича, которому традиционная поэзия представляется как "*малые и большие ломбарды*, где хорошо свернутые жилеты, подушки, ковры, брелоки, кольца и шелка и юбки и кареты уложены *в ряды ящичков* по известному порядку, закону и основе" (курсив наш)<sup>67</sup>. Хочется также упомянуть уникальные стихотворные воспоминания Ивана Елагина, чей отец, поэт-футурист Венедикт Март (Матвеев), был дружен с И.П. Ювачевым, о визите к Хармсу в 1934 году: особый интерес представляет эпизод со *шкафом* и живущей в нем тетушкой<sup>68</sup>. Особый же интерес вызывает изложенный Хармсом сюжет ненаписанного рассказа "Мальтониус Ольбрэн" (который выделял Я.С. Друскин) – о человеке, жаждущем чуда, который часами простаивает перед шкапом, желая подняться на три фута над землей. Этот шкаф заслоняет картину, которой человек не видит, зато ему, все с большими подробностями, начинает являться видение, и он целиком отдается его изучению. Когда, спустя много времени, прислуга просит его снять картину, чтобы вытереть с нее пыль, и он, встав на стул, видит на ней то, что он видел в своих видениях, он по-



нимает, что "он давно уже поднимается в воздух и висит перед шкапом и видит эту картину"...

Но вернемся к делу Терентьева, материалы которого, опубликованные С. Кудрявцевым<sup>69</sup>, наводят на следующие мысли. Возможно, что Игорь Терентьев, который проходил по различным агентурным разработкам, инициированным на Украине с целью «объединить различные "монархические", "офицерские" и некоторые иные "организации" в единую "шпионско-монархическо-контрреволюционную" сеть, действовавшую по всей стране»<sup>70</sup>; который был связан едва ли не со всеми деятелями русского художественного авангарда обоих поколений и которого после ареста в январе 1931 г. пытками вынудили дать компрометирующие их показания, – должен был послужить "паровозом" планировавшегося, но почему-то не состоявшегося масштабного разоблачительного процесса деятелей русского авангарда (недаром, по-видимому, ключевой фигурой, к которой сходятся нити заговора, представлен в показаниях Терентьева Малевич). Но как бы то ни было, в этих показаниях, наряду со стандартными мотивами вредительства (в "области литературы", однако – по заданию иностранной разведки), присутствует нетривиальное определение зауми (по сути своей асемантической) как "способа шифрованной передачи за границу сведений о Советском Союзе". Это невероятное определение зауми принадлежит, конечно, оговаривавшему себя Терентьеву – трудно себе представить, чтобы подобный шедевр абсурда могло создать днепропетровское следствие, свалившее "бремя обвинения" на самого, повторю, измученного пытками обвиняемого, исписавшего сотню страниц "чистосердечными признаниями", какие чекистам не могли и присниться. По всей вероятности, из дела Терентьева, где, среди прочих, названы и обэриуты, это определение зауми перешло в их дело, начатое в конце того же 1931 года. Здесь о зауми говорится теми же словами – как о "способе зашифровки (sic!) антисоветской агитации" (отправным пунктом служит то обстоятельство, что в середине 20-х годов Введенский и Хармс входили в группу поэтов-заумников, возглавлявшуюся Туфановым). Заметим, следователями же по делу обэриутов были те же специализирующиеся в "области литературы" Коган и Бузников, которые вели дело Иванова-Разумника, оставившего их выразительные портреты<sup>71</sup>. Что же касается возможных путей миграции из днепропетровского управления в ленинградское этого определения зауми (слишком причудливого и специфического, чтобы допустить, что в пределах одного года оно независимо возникло в застенках провинциального города на Украине и бывшей столицы), то, помимо упоминавшихся замыслов разоблачения единой "шпионско-монархическо-контрреволюционной сети" в масштабах всего государства, нельзя исключить ни вероятности оперативных связей между управлениями (в Ленинград наверняка должен был

прийти запрос о Терентьеве, на протяжении двадцатых годов подвизавшемся в этом городе), ни возможности личных связей между следователями, например, на каких-нибудь общесоюзных семинарах или инструктажах.

Одно из обвинений, фигурирующих в делах 1931 г. – в монархизме. Обвинение это достаточно стандартное, подкрепляемое дворянским происхождением писателей, также присутствует в деле Терентьева, которому Малевич, согласно его показаниям, рекомендовал Введенского и Хармса как «монархистов». Подкреплялось оно и тем, что, помимо неосторожных высказываний Введенского, к тому же развесившего в комнате царские флаги, о чем мне рассказывал покойный переводчик И.А. Лихачев (увы, называвший себя Жан-ажан, т.е. agent), тот распевал «царский гимн» на что, согласно Бахтереву, он был спровоцирован сотрудником ГПУ – Е.Е. Сно, сыном Е.Э. Сно, «старичка, игравшего на цитре» (имя последнего зачеркнуто в списке «естественных мудрецов», составлявшемся Хармсом).

Между тем в 1984 году к моему собственному делу приобщены были не только справки из дела 1931 года о "вредительстве" писателей, которыми я занимался (факт, красноречиво указывающий на то, что, несмотря на «реабилитацию», отношение к ним за пятьдесят «драконовских лет», как говорил Харджиев, не изменилось), – следователи мои всячески пытались найти состав "вредительства" и в издании мною писателей-«вредителей» за границы. К разочарованию следствия, все, что предусматривал "закон" в отношении зарубежных публикаций, не квалифицируемых как собственно антисоветские, – это одностороннее "признание сделки недействительной", то есть, в соответствии с моделями советского магического мышления, реально вышедшая книга признавалась, вполне в обзриутском духе, как бы несуществующей.

Закончим эту безотрадную хронику следующим фактом, оставшимся, кажется, неизвестным: Друскин мне рассказывал, что после убийства Кирова (вслед за которым из Ленинграда выселяли дворян), Хармс и Липавский были на несколько дней арестованы и, встретившись "там", сделали вид, что друг друга не знают; аресту Липавского предшествовал длившийся всю ночь обыск, однако он был предупрежден добродушным молодым дворником и успел принять меры – что-то сжечь... (запись в моем дневнике от 21 февраля 1969 г.).

Забегая вперед, здесь же надобно рассказать о моей встрече с вдовой Хармса Мариной Малич. О ней я слышал не только от Т.А. Липавской и Якова Семеновича, но и от петербургских дам, которые в послеоттепельные годы с ней даже переписывались, – от ее троюродной сестры Марины Ржевуской, жены Вс.Н. Петрова, и от О.Н. Арбениной-Гильдебрандт (че-

рез Ржевуских Марина Малич находилась в родстве с Каролиной Собаньской и Эвелиной Ганской). Известно было, что, узнав о смерти Хармса в тюремной психушке, Марина Малич эвакуировалась из осажденного Ленинграда, на Кавказе оказалась в оккупации, была угнана на работы в Германию, откуда каким-то образом попала во Францию, там нашла свою мать, уехала с мужем или другом матери, фактически – отчимом, в Венесуэлу, где держала книжный магазин. От Марины Владимировны я потом узнал, что, попав в конце войны в лагерь для перемещенных лиц, она, благодаря своему французскому воспитанию, прибилась к французам и с ними добралась до Парижа. Еще одна экзотическая деталь: магазин ее специализировался на философско-мистической или, как говорили в семидесятые годы, "эзотерической" литературе. С конца 80-х годов, когда я стал ездить за границу, а потом поселился во Франции, я всячески пытался ее найти, но магазин, адрес которого мне дали наши дамы, она к тому времени продала, а тогда я еще не знал, что она приняла имя своего второго мужа и стала Мариной Виши, то есть Вышеславцевой, и в третьем браке – Виши де Дурново.

В 1996 году, живя несколько месяцев в Нью-Йорке, я прослышал от того же Матвея Янкелевича (напомню – в дни путча получившего доступ к блокадному делу Хармса), что с ней каким-то образом познакомился физик и правозащитник Юрий Орлов. Я ему немедленно позвонил, и он мне рассказал следующую историю. Как-то раз он поехал отдыхать на остров Гранаду (один из Антильских островов, который, кстати, незадолго до того чуть было не прихватили Советы, – выручил американский десант). Там он случайно увидел в витрине антикварного магазина набор столового серебра с русскими монограммами и, удивившись, спросил хозяйку о его происхождении (ту же историю я, спустя два года, услышал от самой этой дамы, когда, живя в Каенне, в 1999 году посетил на каникулах Гранаду). Та ответила, что серебро принадлежит ее русской приятельнице, приехавшей погостить из Венесуэлы, а узнав, что собеседник русский, ей его представила – это была Марина Малич. Орлов дал мне ее телефон, и через несколько минут я услышал в трубке безошибочно узнаваемую и так хорошо мне знакомую старую петербургскую речь, какой уже не бывает.

Она пригласила ее навестить – "хоть всей семьей – у меня много места", но когда, получив венесуэльскую визу и найдя подходящий рейс (что заняло, наверное, недели две), я позвонил снова, чтобы назвать день прилета, она несколько смущенно сказала, что вскоре после моего первого звонка ее разыскал – кто? – все тот же Глоцер, который, узнав о моем предстоящем приезде, заявил, что должен у нее побывать непременно раньше меня; как будет видно из дальнейшего, он жестоко ошибся – ему как раз следовало приехать не до, а после моего визита. Нашел он ее, как

рассказывала потом Марина, через какого-то русского художника, выставившегося в Венесуэле, кажется, талантливого и, вероятно, не знавшего, что выставки в этой стране устраиваются для отмывания нарко- и нефтедолларов. Зная о страсти Глоцера к сутяжничеству и предполагая, что он, дабы заблокировать издания не только Введенского, но и Хармса, будет стараться получить у Марины такую же доверенность на распоряжение хармсовскими авторскими правами, какую получил от пасынка Введенского (о чем ниже), я позвонил в Москву общему знакомому и просил Глоцеру передать, что если застану его в Венесуэле, то повешу на первой же пальме. Он, действительно, уехал в день моего приезда – мы разминулись всего на несколько часов, и догадка моя, конечно, подтвердилась. Марина, которой непонятны были притязания назойливого незнакомца (да и за корыстью она не гналась), с удивлением показала мне целые списки документов, которые Глоцер просил ее подготовить, видимо, заранее посоветовавшись с адвокатом (да и сам будучи по образованию юристом, а отнюдь не филологом), – в них перечислялись свидетельства о рождениях, браках и разводах. Эти списки мы с Мариной, хохоча, выбросили в помойку. Но Глоцер, к сожалению, на этом не остановился, к чему мы еще вернемся.

Я гостил у нее около десяти дней. В первый же вечер, сидя в гостиной, украшенной макетом петербургского дома Дурново на Неве, куда в детстве ходила играть с детьми Дурново моя бабушка, Марина Владимировна показала мне реликвии, которые ей чудом удалось сохранить – Евангелие Хармса с его запиской, трубочку, его фотографический портрет и протокол последнего обыска. Странно было думать, что эта зловещая бумага, написанная под копирку и в горчайший момент ареста отделившаяся от другого экземпляра, который сопровождал Хармса в застенки и там остается по сей день, – что бумага эта проделала вместе с Мариной весь путь – через Ладожское озеро, потом через всю Россию на Кавказ, потом в Третий рейх с его новым, немецким рабством, оттуда во Францию и, наконец, в Южную Америку. Конечно, я записал на пленку множество ее рассказов (иногда несколько путаных – она недавно перенесла удар), которые, по занятости, расшифровал лишь недавно. Будучи единственным человеком, в те же дни беседовавшим с Мариной Малич, должен заметить, что Глоцер, уже несколько раз публиковавший свои с нею разговоры, записал ее рассказы достаточно верно; забавна, впрочем, двусмысленность титла его книги, снабженной двумя авторскими именами: *Владимир Глоцер. Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс*, которая позволяет сделать заключение, что сам Глоцер – тоже вдова Хармса. Еще забавнее, что в интересах справедливости мне приходится защищать Глоцера от его же двойника Валерия Сажина (с точки зрения ущерба, который оба наносят обэриуговедению: Глоцер – сутяжничеством; Сажин, превзошедший в этом даже А. Алексан-

дрова, – вызывающей и беспрецедентной в истории отечественной филологии безграмотностью своих хармсовских публикаций). В своей рецензии Сажин упрекает Глоцера за то, что тот якобы фальсифицирует истории, рассказанные вдовой Хармса, конструируя их по моделям хармсовских же рассказов (даже поездка Глоцера к ней в Венесуэлу восходит, полагает рецензент, к детскому рассказу писателя о том, как мальчик Колька летал в Бразилию). Редактор многотомного собрания Хармса не в состоянии, очевидно, представить себе, что тот не только любил и взял в жены женщину, во многом с ним созвучную, но и та, его полюбив и не только прожив с ним годы, но и сама будучи человеком нетривиальной судьбы – брошенная матерью и в немыслимых условиях послереволюционной России получившая французское воспитание своей бабушки, княгини Голицыной, – с ним должна была иметь известное родство.

Год спустя после моего посещения сын увез слабеющую Марину в Америку, где она еще пять лет угасала, тоскуя по спокойной жизни в теплой Венесуэле, и в январе 2002 года в полном беспмятстве умерла в старческом доме.

После возвращения в 1987 году из лагерей я обнаружил, что периодическая пресса переполнена дешевыми публикациями рассказов, а иногда и стихов Хармса. В роли публикаторов поочередно выступали два из трех злых негениев всех послеобэриутских времен и народов. Именно А. Александров положил начало подхваченному затем В. Глоцером безудержному и халтурному распечатыванию обэриутов, и если более эзотеричному Введенскому повезло больше, то Хармса тиражировали везде и всюду – в юмористическом разделе "Литературной газеты" под рубрикой "Рога и копыта", в «Библиотечке "Крокодила"», в провинциальных листках, в сатирических журналах, создавая ему ложную репутацию комического писателя. ("Хармс – это тот, который писал, что Пушкин падал со стула?" – спросила меня расслабленным голосом редакторша телевизионной программы "600 секунд", когда я позвонил, чтобы выразить протест против заявления, на этот раз А. Невзорова, опять-таки о том, что Хармс якобы был шизофреником; пикантно, что в юности воинственный телекомментатор, уклоняясь от армии, точно так же прикидывался сумасшедшим). А вскоре под редакцией Александрова вышел том Хармса под названием "Полет в небеса" (см. прим. 61), который был ниже всякой критики. Надо сказать, что еще в начале 80-х годов мне позвонила Лидия Яковлевна Гинзбург, которой издательство "Советский писатель" послало этот том на внутреннюю рецензию. Она хотела знать мое мнение о редакторе и его работе, и я по сей день жалею, что уклонился от прямого ответа, не решившись дать им оценку, какой они заслуживали. Можно сказать, что,

подобно крейсеру "Аврора", издание это устарело еще до выхода в свет (однако долго перепечатывалось несусветными тиражами), и жаль тратить на его критику время и бумагу, тем более что Ж.-Ф. Жаккар немедленно на него отозвался рецензией под названием "Полет без полета"; писали о нем и мы<sup>72</sup>. Впоследствии Александров выпустил также, как уже упоминалось, несколько лучших сборник произведений обэриутов под названием "Ванна Архимеда"<sup>73</sup>.

Что же касается первопечатника Глоцера, то он, хогь и посидел в архивах, тем не менее не брезговал и "первыми публикациями" текстов, перепечатанных из наших зарубежных Собраний – честнее было бы писать "моя первая публикация". Достаточно сказать, что, печатая в "Новом мире" известнейшую "Элегию" Введенского, за двадцать лет до того опубликованную нами в дружественной Эстонии (см. прим. 22), он, упомянув нашу публикацию как "ротапринтное издание", но выходных данных не приводя, текст при этом заимствовал из нашего американского издания, на него не ссылаясь вовсе<sup>74</sup>. Эта публикация, подготовленная, конечно, ранее, появилась через три месяца после моего досрочного, предваряющего перестройку, освобождения из лагерей, на которое Глоцер, очевидно, не рассчитывал: упечен я был в общей сложности на двенадцать лет, не говоря о поражении в правах, а вернулся через четыре<sup>75</sup>.

В то самое время я познакомился с Ю.А. Андреевым, который заходил в Комарове к моему уже тяжело больному отцу, – странным человеком, в списке занятий которого каждое слово надобно предварять греческим префиксом -пара-: паралитература, парамедицина... Он тогда возглавлял редколлегию "Библиотеки поэта", в которой я предложил ему издать обэриутов. Времена, как сказано, были предперестроечные, и он согласился принять у меня заявку. Подготовленная мною антология "Поэты группы ОБЭРИУ" вышла в серии "Библиотека поэта" в 1994 году (см. прим. 33). Тексты стихотворений Хармса были заново исправлены В. Эрлем и мною, и мною же заново прокомментированы; составляя раздел Введенского, я использовал главным образом вышедшее незадолго до того издание "Гилеи" (к сожалению, я был сильно лимитирован все еще действовавшими ограничениями и требованиями, доставшимися в наследство от советского времени, – например, требованием прямолинейно комментировать имена собственные, по поводу чего рецензент остроумно заметила, что их надо было предварять частицами "как бы" – "как бы Карл Маркс", "как бы профессор Ом"<sup>76</sup>). Уже упоминалось, что для этой антологии впервые были собраны, с помощью Игоря Бахтерева, его поэтические произведения, многократно же издававшееся наследие Заболоцкого представлено в книге избранными обэриутскими стихотворениями. Разделы Олейникова (который формально никогда в ОБЭРИУ не входил) и Вагинова (хотя по-

следнего можно считать обэриутом лишь условно, его творчество чрезвычайно важно в литературном контексте обэриутского движения) были подготовлены соответственно А. Олейниковым, сыном поэта, и Вл. Эрлем (впоследствии осуществившим несколько изданий и стихов, и прозы Вагинова). Вопреки политике "Библиотеке поэта" в отношении антологических изданий, в книгу вошел раздел разночтений и вариантов, вошли, конечно, примечания; тому предпослана статья об истории ОБЭРИУ, с разделами о каждом из поэтов.

"Поэты группы ОБЭРИУ" – кажется, последний том "Библиотеки поэта", вышедший в "Советском писателе" – название, которое издательство гордо пронесло сквозь перестройку. В тот период оно уже находилось в глубоком финансовом кризисе, и гранта, полученного мною от фонда Сороса, хватило на ничтожный тираж 3000 экземпляров, который был немедленно раскуплен; до Запада книга практически не дошла, да и в отечестве осталась почти незамеченной.

Здесь надобно сказать, что после смерти вдовы Введенского я продолжал поддерживать отношения с ее сыном Петей и его семьей. Но в конце 80-х или начале 90-х годов умер и Петя, произошли какие-то квартирные размены, семья его эмигрировала, и я потерял связь и с нею, и со старшим сыном Галины Борисовны Борисом Викторовым, пасынком Введенского. Том "Библиотеки поэта" и переиздание американского издания Введенского для издательства "Гилея" я готовил в начале 90-х годов, когда права наследников уже истекли (в 1991 г.), а copyright принадлежал издательству Ardis, у которого я получил разрешение. Памятуя об отношении семьи к памяти поэта, я не мог и подумать, что долгожданная возможность издать его произведения в России (причем в труднейшее перестроечное время – двухтомник вышел в издательстве "Гилея" лишь благодаря энтузиазму Сергея Кудрявцева), способна вызвать у нее какие-либо чувства, кроме радости. Каково же было удивление, когда я узнал, что В. Глоцер, о чем неблаговидном поведении в связи с "Элегией" уже шла речь, от имени одного из наследников, Б. Викторова, подал в суд на оба издательства, напечатавшие Введенского. Процесс против "Гилея" он проиграл, так как двухтомник вышел до изменений в законе, продливших авторские права наследников репрессированных писателей на 50 лет со дня «реабилитации» (что, разумеется, следует всячески приветствовать, хотя в период подготовки изданий мы этого продления никак не могли предвидеть), а издательство "Советский писатель" обанкротилось.

В перестроечные годы эти издания выходили небольшими тиражами и были мгновенно раскуплены. Но если Хармс продолжает издаваться (к качеству этих изданий мы обратимся ниже), то переиздать ни двухтомник Введенского (что охотно сделала бы "Гилея"), ни "Поэтов группы ОБЭРИУ"

с его стихами (в издательстве "Академический проект", выпускающем новые тома "Библиотеки поэта") нам уже больше десяти лет не удастся по весьма непочтенной причине: все наши попытки встречают упорное сопротивление В. Глоцера. Войдя в доверие к Борису Викторову, он его абсурднейшим образом убедил, что мы вместе с издателями наживаемся за счет наследника, и смог получить от него доверенность на распоряжение авторскими правами; сам же Викторov вести какие-либо переговоры отказывается. Нелепо считать, что издания такого поэта, как Введенский, печатающиеся небольшими тиражами, вообще могут быть коммерческими (что касается и Вл. Эрля, и меня, нашу многолетнюю работу мы делали, не помышляя ни о каких гонорарах, а, например, символический гонорар "Библиотеки поэта" был заведомо меньше, чем стоила перепечатка рукописи). Терроризируя издательства, Глоцер, несомненно, не столько стремится защитить интересы наследника, сколько заблокировать все, что делает кто-либо другой, – совершенно очевидно, что интересы наследника он на деле как раз ущемляет, лишая его пусть не очень больших, но реалистичных сумм, которые издательства готовы ему выплачивать. На самом деле не Глоцер должен судиться с издательствами за гонорары Викторова, а Викторov – регулярно подавать в суд на Глоцера за "упущенную выгоду". Методы филолога-самоучки от юриспруденции – заламывать несусветные гонорары, которых издательства не могут себе позволить, отказываться от переговоров и ставить требованием вмешательство в работу составителей.

И Введенский больше не выходит. Так, например, за право переиздания текстов Введенского во втором тираже двухтомной антологии издательства "Ладомир" "...Сборище друзей, оставленных судьбою" (см. прим. 4), где они занимают лишь небольшую часть объема (оставим сейчас в стороне вопрос о качестве этого издания), Глоцер запросил 10 000 долларов<sup>77</sup>. Какую комиссию он получает, мы не знаем; Викторова же он катастрофически компрометирует – благодаря Глоцеру тот выглядит как человек, который, требуя через своего представителя непомерных гонораров, снова не допускает читателя к поэзии своего отчима, не печатавшегося в годы Советской власти и ею замученного.

В результате 37 текстов Введенского были из книги изъяты с пояснением:

"Когда настоящее издание было уже подготовлено к печати, выяснилось, что авторские права наследника А.И. Введенского представляет (по доверенности) В.И. Глоцер. К сожалению, предъявленные В.И. Глоцером условия на право публикации произведений А.И. Введенского оказались невозможными для выполнения их издательством.

Между тем научная задача настоящего издания и его конструкция таковы, что совершенное изъятие одного их персонажей книги разрушило бы не просто ее структуру, но и самый смысл.



Учитывая это, издательство сочло целесообразным пойти на компромисс.

**Тексты А.И. Введенского из книги исключены**, но их перечень (в той последовательности, как они были подготовлены к печати составителем) сохранен в оглавлении (см. Содержание). Вместе с тем мы сохраняем в неприкосновенности и воспроизводим весь комплекс примечаний, рассчитывая на то, что заинтересованный читатель книги найдет возможность обратиться к соответствующим текстам А.И. Введенского в двух репрезентативных ПСП и ПСС" (т.е. наших изданиях. – М.М.)"<sup>78</sup>.

Что же, и нам в переиздании двухтомника поэта печатать, по примеру "Ладомира", одни примечания, а из второго издания "Библиотеки поэта" делать еще один полиграфический уникум, выпуская его с зияющей дырой на месте Введенского и пояснив, что сторона наследника потребовала больше денег, чем может заплатить издательство? При этом, что касается "Библиотеки поэта", тексты Введенского, которых не разрешают переиздавать Виктор и Глоцер, составляют лишь 11 процентов всех включенных в антологию текстов, так что за мои воображаемые грехи наследник "наказывает" не только своего отчима, но одновременно с ним и Д. Хармса, мало издававшегося И. Бахтерева, Н. Олейникова и К. Вагинова, на переиздание которых два других наследника – И.В. Бахтерева и А.Н. Олейников, разумеется, дали согласие! "Думаю, что поэты перевернутся в могилах (у кого есть могилы), – писал я Виктору, – а вместе с ними и Галина Борисовна, которая еще в нашу первую встречу в 60-х годах в меня поверила и дала мне *carte blanche* на любые издания, и надеюсь, я ее доверие оправдал. Ибо Вы и сейчас лишаете читательской аудитории поэтов, которые следовали своему призванию, не заботясь о гонорарах, поскольку у них не было ни одного шанса увидеть свои стихи напечатанными при жизни".

В течение многих лет я терпеливо пытался получить у Бориса Викторина разрешение на переиздание обеих названных книг. Оба издательства действительно предлагали ему (но, кстати, отнюдь не мне, к тому же от своего потенциального гонорара я заранее отказался в пользу Викторина) неплохие гонорары, до которых его не допускает Глоцер. В ответ на мои многочисленные обращения Викторин неизменно отсылал и меня, и издательства – к Глоцеру, который немедленно парализовывал любую инициативу переиздания, отказываясь вести какие-либо переговоры. Более того, адвокату Российского авторского общества, к которому мы обратились с просьбой о посредничестве, Глоцер заявил, что Введенского не разрешает переиздавать Борис Викторин, что ставит последнего в чрезвычайно неловкое положение, – как совместить это с тем, что Борис Викторин отвечает М. Мейлаху, что поручил решение всех вопросов Глоцеру? Можно ли уже из одного этого не заключить, что наследник участвует в посмертном удушении поэзии отчима? Стоит упомянуть, что участники прошлогодней

Белградской конференции, посвященной столетию Введенского, единодушно подписали обращение к Борису Викторову, в котором просили его открыть путь к переизданию Введенского. Однако в своем ответе Виктор повторил те же бессмысленные доводы, что и в ответах на мои многократные призывы, – мои издания он называет "пиратскими" и "мародерскими", "вынужденно втянувшими меня и моего представителя в череду нескончаемых судов". Но двухтомник Введенского – приходится повторить – не только готовился с разрешения покойной вдовы задолго до того, как был принят закон о продлении авторских прав, но и вышел до принятия этого закона<sup>79</sup>.

При этом Виктор абсолютно не осведомлен о подлинной истории вопроса: он уже много лет твердит, что "многие рукописи, которые мы сохранили, легли в основу двухтомника". Хотя каждая найденная строка Введенского бесценна, я все же вынужден внести ясность: корпус Введенского, составленный вошедшими в двухтомник 32-мя законченными произведениями (не считая двух десятков ранних стихотворений и фрагментов), сохранился в составе архива Хармса, спасенного Я.С. Друскиным во время ленинградской блокады. У вдовы же Введенского в Харькове, как уже говорилось, мною были обнаружены лишь три неизвестных до этого текста, из которых только один – законченный (последнее сочинение поэта – "Где. Когда"), два других представляют собой небольшие отрывки (см. выше, добавим к этому неполный черновик "Элегии" и копии текстов нескольких стихотворений, известных из архива Друскина). Другими словами, харьковские находки составили от силы полтора процента дошедших до нас текстов поэта. Поэтому никак нельзя согласиться с Викторовым, что «о "взрослом" Введенском позволили говорить рукописи, сохранные в многочисленных переездах во время войны его семьей, прежде всего – его матерью». которая, кстати, как я уже говорил, не только отдала мне эти немногие сохранившиеся произведения, чтобы их присоединить к гораздо более обширному архиву Друскина, но и всячески поощряла мою работу над изданием в те давние времена, когда Борис Виктор еще вообще ничего не знал о "взрослом" творчестве своего отчима; узнал же он о нем лишь из моего издания, подобно тому, как его мать и ее подруги, помнившие Введенского, впервые узнавали о его "взрослых" стихах от меня. Но, в отличие от матери, впрямь это знание Викторову не пошло, если в этих стихах он увидел лишь способ выжимать деньги, – парафразируя анекдот, хочется сказать и Викторову, и Глоцеру: "Господин учитель, это не вы написали Евгения Онегина!". И если у наследника есть права юридические, то морального права вставать на пути Введенского к читателю у него нет, тем более что он не является единственным наследником, – после смерти его единоутробного брата остались вдова и сын последнего: как же

быть с их правами, о которых ни Викторова, ни Глоцер почему-то не говорят ни слова?

Ошибается Викторова, и называя Глоцера "первым в нашей стране исследователем Хармса и других обэриутов": приходится напомнить, что архивом Хармса, с которым Глоцер познакомился только в восьмидесятые годы (после того, как тот был передан в Публичную библиотеку), я занимаюсь с середины шестидесятых годов, и уже в 1967 мною была опубликована "Элегия" Введенского. Высказанное же Викторовой в мой адрес обвинение в "мародерстве" подобает как раз скорее тому, кто в свое время не постеснялся дословно перепечатать ту же "Элегию" из нашего американского издания без ссылки, пользуясь, как рассказано выше, тем, что я находился в лагерях. А именно – самому Глоцеру.

Должен заметить, что, ничуть не отрицая прав Бориса Викторова, который, в детстве пережив бедствия, последовавшие за арестом и гибелью его отца, потом немецкую оккупацию, потом всю жизнь проработав инженером высокого класса, к старости оказался в стесненных обстоятельствах на разоренной Украине, – я при всем том глубоко шокирован тем, что вопрос об издании его представитель Глоцер ставит в зависимость прежде всего от денежных сумм, которые из этого можно выжать. Однако внутренняя логика "борьбы за копейку" закономерно привела обоих к тому, что, словами Л.К. Чуковской о советских писателях-ренегатах, "им уже даже не надо денег, а только сраму". Боюсь, что подозрительность Викторова, вечные сомнения, что ему что-то недоплачено, имеет давние корни: просматривая сейчас мои старые записи о поездке в Харьков в шестидесятые годы, я нашел упоминание о том, что жена Бориса, прослышав о моем приезде, решила, что прибыл "аферист", вознамерившийся похитить оставшиеся в семье бумаги и документы поэта, – и это еще тогда, когда поэзия Введенского была практически никому, в том числе и ей самой, не известна! И если тогда мы дружно над этим посмеялись, то сегодняшние плоды такой подозрительности совсем не забавны.

И поскольку, несмотря на мои многочисленные просьбы, Борис Викторова, зомбированный Глоцером, который злоупотребляет его доверием, уклоняется от принятия решений, – я на него самого возлагаю ответственность за то, что теперь, когда все сделано, чтобы стихи Введенского выходили, поэт остается почти таким же замолчанным, как в годы режима, который его не печатал, арестовывал и в конце концов уничтожил, а его творчество служит игрушкой для удовлетворения чужих амбиций. Сам же Борис, если не одумается, разделит вместе с Глоцером славу палачей Введенского или "Нюрочки" – А.С. Ивантер, прозванной Друскиным "Геростратом двадцатого века" за то, что, как я уже рассказывал, она после ареста

поэта сожгла его рукописи. А поскольку права Бориса Викторова истекают в 2034 году, когда ему, как в грузинском анекдоте, будет всего сто лет, а мне уже 89 – остается побольше стоять на голове, заниматься бегом на сверхкороткую дистанцию и принимать витамины либо вспоминать анекдот о Ходже Насреддине, побившемся о заклад, что за десять лет он выучит говорить осла.

Теперь, когда достаточно сказано о том, как Глоцер блокировал издание поэзии Введеского, можно дать и окончательный ответ на вопрос, – зачем одна вдова Хармса летала к другой. Истинные причины визита Глоцера к Марине Малич прояснились недавно, когда он наконец предпринял попытку, пользуясь современным жаргоном, «наехать» и на Хармса. Ничего не добившись от Марины, Глоцер связался с ее сыном Митчем и начал недавно новую кампанию террора против московских издательств, утверждая, что именно он, Глоцер, является представителем в России владельца авторских прав Хармса, якобы перешедших к Дмитрию Вышеславцеву, сыну Марины Дурново, урождённой Малич. На это вымогательство купилась дизайн-студия "Самолёт", выпустившая юбилейный альбом «Цифры времени. Хармс-календарь», с воспроизведениями работ многих известных художников, в том числе М. Карасика. Издательство это покорно выдало Глоцеру две с половиной тысячи долларов, но на втором, обратившемся к грамотному юристу, он зубы сломал.

К сожалению, приходится признать, что если в деле с авторскими правами Введенского Глоцер занимается недостойным манипулированием, то в отношении прав на литературное наследие Хармса, он опустился еще ниже. Глоцер размахивает постановлением судьи штата Джорджия (где проживает Дмитрий Вышеславцев), признавшим последнего управляющим имуществом, которое принадлежало Марине Малич и осталось после ее смерти, на том основании, что в течение короткого периода, когда он перевез ее из Венесуэлы, она жила в его доме. Ни одного слова об авторских правах в решении судьи, в России к тому же не легализованном и действительно только на территории штата Джорджия, нет и быть не могло – авторских прав не было у самой Марины, и она ни в каком случае не могла передать Вышеславцеву того, чем не владела сама. Вступление в авторские права – специальная процедура, которая ею проделана не была, а если бы она и хотела, юридически было бы очень трудно доказать, что Marina Vycheslavtseff de Dournovo, проживающая в Венесуэле, и Марина Владимировна Малич, которая была замужем за Хармсом, – одно и то же лицо. Сегодня осуществить эту процедуру уже полностью нереально еще и потому, что во время наших разговоров после смерти Марины Дмитрий, он же Митч, признался мне, что не сохранилось ни одного документа – ни метрического свидетельства, ни свидетельства о крещении, подтверждаю-

шего, что он сын Марины, да и авторские права наследников действительно в США только в течение 28 лет со дня смерти писателя.

Таким образом, по разъяснениям того же юриста, спасшего очередное издательство от очередного нападения, «на сегодняшний день у Хармса либо один наследник – Российская Федерация, либо творческое наследие Хармса – общественное достояние, в зависимости от того, считать ли Хармса репрессированным и реабилитированным, или нет», т.к. во втором случае изначальный пятидесятилетний срок окончательно истек в 1991 г. (в США, где российский закон о продлении авторских прав в связи с репрессиями не действует, права в любом случае считались бы истекшими). Напомню – постановление о прекращении «уголовного дела» и реабилитация Хармса «за отсутствием в его действиях состава преступления» от 25 июля 1960 г. являются юридической ошибкой, признанной впоследствии прокуратурой, которая сегодня ни факта репрессий, ни реабилитации не подтверждает. Дело должно было быть прекращено за смертью обвиняемого (видимо, этого не было сделано в условиях блокады), чья вина к тому же «судом» рассмотрена не была, т. к. следствие было приостановлено из-за признания его невменяемым (выражаю признательность за юридические разъяснения С.А. Попову, защищавшему издательство «Запасной выход» от поползновений Глоцера). Так что теперь настала пора не Глоцеру таскать по судам беззащитных издателей, а ему самому задуматься об ответственности. Пусть даже, будучи «филологом с юридическими наклонностями», как он себя называет, он пытается себя обезопасить, навязывая издательствам свои услуги лишь в качестве консультанта–представителя «наследника», а не «чрезвычайного и полномочного» его представителя, как в случае с Введенским.

Итак, печатать Введенского опять, как и в годы советской власти, стало невозможно, и Сергей Кудрявцев предложил мне подготовить для "Гилей" том избранной поэзии Хармса, озаглавленный цитатой из его стихотворения – "Дней катыбрь" (см. прим. 19). В то время я жил уже за границей – корректуру книги держал в Риме, а вышла она, когда я находился в Южной Америке, куда Кудрявцев приезжал ко мне в гости, и в память о своем визите указал на титульном листе место издания: Кайенна – Москва. Что же касается прозы Хармса, то если в восьмидесятые годы ее без удержу распечатывали по юмористическим журналам, то в постперестроечную эпоху отдельных ее изданий, одно хуже другого, стало не счесть.

Здесь надо сказать несколько слов о том, почему это стало возможно, и шире – о дальнейшей судьбе архива Хармса.

К архивам своих друзей Друскин относился благоговейно: возил их с собой в эвакуацию, а летом, уезжая на дачу в Царское Село, всегда брал с

собою. Давая мне рукописи домой для работы, он настаивал, чтобы от него я ехал прямо к себе, никуда не заходя (что, каюсь, я соблюдал не всегда), и звонил мне, чтобы в этом убедиться. Но со временем Яков Семенович стал задумываться о том, куда передать эти бесценные для него бумаги. Едва ли не под влиянием блоковских строк он поначалу избрал Пушкинский Дом и даже вел по этому поводу разговоры с Коробочкой-Муратовой, но я, зная, что в рукописном отделе этого института архивов не разбирают годами, а разобрав, никому не дадут с ними работать под предлогом приоритетов на публикацию собственных материалов, этому воспротивился и обратился к Валерию Сажину из Отдела рукописей Публичной библиотеки, известной, напротив, своим демократизмом. После того как Отдел изъявил желание эти материалы принять, мне удалось убедить Якова Семеновича иметь дело не с Пушкинским Домом (которому, чтобы отделаться от интриганки Муратовой, он коварно передал мало кого интересующую "детскую", то есть связанную с произведениями для детей, часть архива), – а с "Публичкой", но последнее, *mea culpa*, оказалось хуже первого. На архив как мухи на мед накиннулись все кому не лень и кто, превратив читальный зал рукописного Отдела в средневековый скрипторий, в очередной раз переписывали с рукописей уже изданные тексты и потом, страшась ссылаться на наши западные издания, выдавали себя за великих русских первопечатников. Но более всех в роли "безответственного редактора" Хармса преуспел сам Сажин (с Введенским ему не повезло – железная рука Глоцера вырвала тексты из сажинского сборника, что само по себе безобразно, но как тут не вспомнить поговорку о дубинке...).

Итак, посыпались книги, которые нет нужды перечислять, одинаково неяршливые и безобразные (за вычетом тома прозы "Меня называют капуцином" (М., 1993), подготовленного Анной Герасимовой, где большинство текстов все же напечатано по машинописям Вл. Эрля, но и эта книга испорчена бездарными иллюстрациями). Дело доходило до включения в авторские издания Хармса современных доморожденных апокрифических текстов (в этой связи приходится помянуть и книгу С. Шишмана – собрание параобэриутских анекдотов: требуется специальная работа, чтобы отделить пшеницу от плевел<sup>80</sup>). В конце концов не выдержал и Сажин, оказавшийся в научной изоляции с тех пор, как в эпоху перестройки возникли тревожащие разговоры о его неблагоприятном поведении в брежневскую эпоху (прискорбные факты, которые он, несмотря на вполне благожелательные обращения к нему коллег<sup>81</sup>, не считал нужным ни признать, ни опровергнуть). Начав с замысла издать нечто вроде факсимильного издания-каталога рукописей Хармса, он в конце концов выпустил "Полное собрание сочинений"<sup>82</sup>, которое трудно определить иначе, чем филологи-

ческая катастрофа, нанесшая и писателю, и хармсоведению труднопоправимый ущерб. Это нагромождение текстов было на сей раз довольно адекватно оценено Глюцером<sup>83</sup>.

От рецензирования этого издания я долго воздерживался, потому что по количеству в нем всевозможных ошибок, удручающих несообразностей и вызывающих нелепостей оно, несомненно, заслуживает занесения в книгу Гиннеса, и по закону Архимеда (любимого персонажа Хармса) и его ванны, объем полновесной рецензии оказался бы равен объему самого шеститомного издания. Однако, сочтя в конце концов за благо уделить этой скучнейшей работе немного времени, рецензию, хотя и далеко не исчерпывающую, я все же опубликовал<sup>84</sup>.

Но и данный наш обзор, и без того неполный, окажется еще менее полным, если не рассказать хоть немного о предпосылках и реализации этого плачевного издания. Сразу замечу, что тот же мусор Сажин протиражировал в обоих вариантах двухтомника издательства "Ладомир" "...Сборище друзей, оставленных судьбою" (М., 1998; 2000) и в "Собрании сочинений в 3-х томах", выпущенном, по иронии судьбы, в издательстве "Азбука" (СПб., 2000), наконец, в двух более чем тысячестраничных изданиях "Цирка Шардам" (СПб.: Кристалл, 1999 и 2001), плюс новейшее "Малое собрание сочинений" в той же "Азбуке" (2003), продающееся по цене от 900 до 1500 рублей, – вот уже пять издательских монстров, тринадцать томов общим тиражом под полсотни тысяч экземпляров (в "Сборище" тираж не указан) – трудно допустить, чтобы эта конвейерно-полиграфическая индустрия не носила откровенно коммерческого характера: *Вот какие большие огурцы продают теперь в магазинах!* Трудно себе представить также, и что иными, а не коммерческими соображениями обусловлено включение в Собрание интимных стихов и записей Хармса, отнюдь не предназначавшихся для печати (так что после издания "Записных книжек" главной темой хармсоведения стали сексуальные предилекции поэта – интернет уже наполнен рассуждениями о том, предпочитал ли он *cunnilinguis'у fellatio* или наоборот). Тот же упрек в смаковании и удручающе примитивном толковании эротических записей можно обратить Д. Токареву, автору книги "Курс на худшее" (см. ниже и прим. 96). Примечательно, что в своей подробнейшей "Хронике жизни и творчества Даниила Хармса" А. Крусанов (см. примеч. 86) воздержался от использования "фактов интимной жизни" из записных книжек.

Но обратимся к проблемам собственно филологическим. Не будем возвращаться к уже рассмотренному тем же Глюцером хаотическому построению томов, превращающему издание в какую-то свалку. Еще хуже, что Сажин, не владея даже основами текстологии и редактуры поэтических текстов, механически воспроизводит бесчисленные орфографические

ошибки хармсовских рукописей. Здесь нужно сделать небольшое отступление, отчасти теоретического характера.

Прежде всего я хотел бы заметить, что мое собственное отношение к орфографическому творчеству поверяется не только любовью и интересом к русскому заумному футуризму, но и тем, например, что одному из своих корреспондентов я в течение тридцати лет пишу еженедельные письма, пользуясь фонетической орфографией. Но, как написал мне однажды по иному поводу Л.Н. Гумилев (речь шла о предыстории псевдонима Ахматовой), – из ономастики (resp. орфографии) "тоже не надо делать чепуху".

Друзья Хармса прекрасно знали, что тот, как выражался Друскин, по-русски писал "не шибко грамотно", по поводу чего над ним подшучивали (что, по-видимому, и спровоцировало известную запись: «На замечание: "Вы написали с ошибкой", – ответствуй: "Так всегда выглядит в моем написании"»), и другую – "надо изучить русскую грамматику" – 1934!). По воспоминаниям В. Эрля, Г. Гор ему рассказывал, что Добычин (оказавшийся, т.о., строгим пуристом) отказался знакомиться с Хармсом, увидев его характерное написание "одел" (вместо "надел"). И наша аргументация отнюдь не сводится, как представляет ее А. Кобринский, к наивному утверждению, что Хармс "не получил никакого высшего образования, не говоря уже о филологическом"<sup>85</sup>: чтобы грамотно писать "морковь" или "собака", высшего образования не требуется. Однако на бытовом уровне действительно возможно очень простое (хотя и не исчерпывающее) объяснение: почему-то никто не принимает во внимание, что в годы, когда закладываются навыки правописания, Хармс учился в Петришуле (Немецкое училище Св. Петра), ориентированном, прежде всего, на грамотность немецкую, в двенадцатилетнем возрасте пережил чудовищную орфографическую реформу, дальнейшее его школьное образование протекло с перерывами. Заканчивал он 2-ю Детскосельскую единую трудовую школу, и можно предположить, что, несмотря на то что директором школы была его тетка Нат. Ив. Колюбакина, в послереволюционные годы, вслед за реформой, требования в отношении грамотности были минимизированы. Несмотря на то что к книгам он пристрастился в пятилетнем возрасте (из писем матери можно, однако, заключить, что читают ему, а не он сам), а в шестилетнем, по ее наблюдениям, "развит", "прекрасно занимается" и много и "очень грамотно пишет" (очевидно, с поправкой на возраст), – спустя год мать замечает, что "единственно, в чем он слаб", – это чтение<sup>86</sup>. Хармс, несомненно, просто принадлежал к числу людей аграфичных – в бытовых своих записях делает те же ошибки, что и в литературных произведениях, зато теперь вокруг "хармсовской орфографии" (точнее – какографии), не имеющей никакого отношения к опытам фонетического письма в духе



Ильи Зданевича, строятся глубокомысленные теории, представляющие ее как прием авангардной поэтики.

Здесь не место говорить в подробностях о проблемах хармсовских орфографических девиаций, серьезно обсуждавшихся М. Шапиром и А. Кобринским<sup>87</sup>. Замечу лишь, что никто, конечно, не спорит, что есть немало случаев, когда девиации носят сознательный характер (и мы в таких случаях тщательно соблюдали в наших изданиях авторское написание), – это различные варианты дополнительной семантизации текста, ка-ламбуры и "игра слов" и т. п. (из примеров, приведенных Кобринским, – "немцев с ангелами прерывания"). Бесспорный характер носят и деформирующие написание с целью стилизации просторечия (реплики Мамаши из "Елизаветы Бам"), акцента, дефектов речи – прием "авторской транскрипции" в литературе, и не только авангардной, далеко не новый. Что касается озаумливающих сдвигов, внутреннего склонения, создания обесмысливающих рядов, о которых мы не раз писали<sup>88</sup>, то такие случаи к области орфографии вообще не относятся. Упомянем также подлинные примеры фонетического письма – "характера простова", "рифмующеся" с "– Приехали. Застава", или деформации типа "вынуть руки из *тищевота* / легче сделать вообще *чево-то*" – эта рифма, несомненно, закреплена автором графически (кстати сказать, рифмы служили надежным инструментом верификации графики в средневековой рукописной традиции, а в английской и французской классической поэзии, притом, что в обоих языках произношение далеко ушло от графики, фонетические рифмы не допускались – требовалось и графическое соответствие). Сюда же относится и "Скавка" (написание, продублированное в тексте, где оно также закреплено рифмой), всевозможные "кухаркю" (с восхитительным мягким [к] – Хармс, как и Введенский, наделивший одного из женских персонажей именем *Кяля*, чутко уловили неопределенный фонологический статус этой фонемы в русском языке), и т. п. Заметим также, что большинство приводимых Кобринским примеров относятся к ранним, чинарским стихам с их повышенным "коэффициентом неупорядоченности".

Трудно, однако, согласиться с его мнением о том, что если слово встречается в хармсовских текстах в двух написаниях, правильном и неправильном (например, "комары" и *камары*), то значит, автор знает, как это слово пишется, и нарушает орфографию сознательно. Как раз наоборот: подавляющее большинство орфографических ошибок Хармса связано с простейшим случаем безударных гласных – областью, где люди, не получившие систематического школьного образования или аграфичные (а Хармс был и тем. и другим), выбирают написание наугад, то есть пишут "то так, то сяк", и искать здесь авангардную поэтику (за вычетом нечастых особых случаев) довольно комично. Комично и сохранять, как это делает

Сажин, аграфию Хармса только в стихах, приводя его прозаические тексты (часто в пределах одного и того же произведения) в соответствие с нормативной орфографией. Цитированные же слова Хармса "Так всегда выглядит в моем написании" – это *bonne mine au mauvais jeu*: в том-то и дело, что не всегда. Трудность "орфографической проблемы" как раз состоит в необходимости отличать системные случаи орфографических неправильностей от случайных, а поскольку критерии тут могут быть достаточно зыбкими, мы в наших изданиях придерживались принципа сохранения только очевидных (с сознательной деформацией слова) либо мотивированных ненормативных написаний, когда мотивировка сколько-нибудь просматривается. Переполюющих же сажинское издание эдиционных монстров – варварских написаний и тошнотворных анаколупов – в нашей рецензии приведено достаточно, чтобы утомлять ими читателя. Им под стать – претенциозная невежественность комментариев. Называя вещи своими именами, издание Сажина приходится определить как возмутительно дерзкую халтуру, и необходимость подлинно научного издания полного собрания произведений Хармса остается сегодня важнейшей задачей оберiuтоведения. Что же касается пресловутой аграфии Хармса, очень часто писавшего по принципу «как слышится», то она могла сослужить подлинную службу: было бы захватывающе интересно попытаться реконструировать некоторые особенности его произношения, как это делается, например, в диалектологии, когда фонетика, скажем, средневекового диалекта восстанавливается по графике рукописей.

Объем этих заметок не позволяет нам углубиться в историю собственно научного исследования ОБЭРИУ – последнего направления русского литературного авангарда. Прошло уже около сорока лет со времени первых публикаций Введенского и Хармса и последовавших за ними первых статей, печатавшихся, с конца шестидесятых годов, в Польше, Чехословакии, Англии, Италии. Любопытно, что первые статьи об оберiuтах – Б. Улановской, Б. Ванталова, П. Неслухова (Б. Останина), Б. Констриктора, С. Сигея ходили в самиздате (что редкость для литературоведческих работ), и часть их так и осталась неопубликованной; некоторые материалы печатались в редактировавшемся С. Сигеем в Ейске самиздатском журнале "Транспонанс". За пятнадцать-двадцать лет со времени выхода собраний Введенского и Хармса о них написано огромное количество статей и несколько монографий – чинарско-оберiuтологические исследования Ж.-Ф. Жаккара, который отправляется главным образом от "философских" сочинений Хармса и его окружения, рассматриваемых им на широком фоне русского и отчасти европейского авангарда<sup>89</sup>, и А. Кобринского<sup>90</sup>, хармсоведческие – Т. Гроба<sup>91</sup>, М. Ямпольского (попытка реконструкции эски-

стенциальных основ хармсовского творчества)<sup>92</sup>, Н.В. Гладких<sup>93</sup> и Д. Токарева<sup>94</sup> (последняя – по преимуществу компаративистская и, как и труды М. Золотоносова, окрашена психоанализом).

Продолжая наш короткий и заведомо неполный обзор, упомянем заслуживающий внимания сборник статей под редакцией Н. Корнуэлла, изданный в Англии в 1991 г.<sup>95</sup>. Раздел "ОБЭРИУ, Обэриуты" есть в вышедшем в 2000 году в Москве сборнике трудов "Поэзия и живопись", посвященном памяти Н.И. Харджиева<sup>96</sup>. Интересны рассыпанные по малодоступным изданиям труды С. Сигея, исследующего, главным образом, усвоение обэриутами наследия русского заумного футуризма (см. выше, а также прим. 9 и 65); нельзя не упомянуть работ А. Герасимовой, Т. Никольской, А. Никитаева, А. Устинова, а недавно я познакомился с талантливыми исследованиями поэтики Введенского молодого саратовского ученого А. Рымаря. Защищены диссертации об ОБЭРИУ (одна из первых – «Проблема смешного в творчестве обэриутов» А. Герасимовой в московском Литературном институте в 1988 г.), о Хармсе (Н.А. Масленникова на тему "Поэтика Даниила Хармса. Лирика и эпос" в Самарском университете), а в последнее время и о Введенском: в Московском университете С.Г. Павловым ("Поэтический мир А.И. Введенского. Лингвостилистический аспект") и А.В. Десятовой ("Лингвистический эксперимент в поэтическом тексте. На материале поэзии А. Введенского"), а в Петербурге Ю. Валиевой («Поэтический язык Введенского (Поэтическая картина мира)»), опубликовавшей также несколько работ о гностических мотивах в творчестве поэта, где ее интерпретации представляются нам натянутыми. Хотелось бы обратить внимание на диссертацию И.В. Кукулина «Эволюция взаимодействия автора и текста в творчестве Д.И. Хармса», защищенную в РГГУ в 1997 г. (частично доступна в интернетной версии).

За рубежом еще в 1973 г. англо-шведская исследовательница Фиона Бьёрлинг защитила диссертацию, содержащую лингвистический, композиционный и интертекстуальный анализ трех стихотворений из сборника "Столбцы" в контексте поэтики «Обэриу», а не так давно Бранислав Яковлевич защитил в Нью-Йоркском университете диссертацию о Хармсе, а Ю. Хейнонен, в Хельсинкском университете, диссертацию «"Это" и "то" в повести "Старуха" Даниила Хармса»<sup>97</sup>. Не миновал обэриутов и Л. Кацис, чьи немногие содержательные наблюдения тонут в бесформенном хаосе его трудов. Силами энтузиастов созданы посвященные Введенскому, Хармсу и обэриутам интернетные сайты. Отрадно, что к обэриутам обращаются не только "кадровые специалисты", но и самые разные ученые (среди них упомянем Н.А. Богомолова, А. Добрицына, Вяч. Вс. Иванова, М. Йовановича, М. Нумано, исследователя, первым в Японии написавшего о Хармсе, и его коллегу И. Камэяма, Г.А. Левинтона, О. Лекманова,

Ж. Нива, О. Ронена, Е. Падучеву, П. Пессонена, покойную С.В. Полякову, Ж. де Пруаяр, О.Г. Ревзину и покойного И.И. Ревзина. И. Смирнова, Т.В. Цивьян, Е. Фарыно, Л. Флейшмана, А. Хансен-Леве).

Стоит иметь в виду, что обэриутоведение – наука молодая и сделать в ней предстот больше, чем сделано, – к обэриутоведению в тем большей мере могут быть отнесены задачи, сформулированные в свое время В.Н. Топоровым в отношении ахматоведения:

«1. *Подготовка критического текста собрания сочинений* (на сегодняшний день такая задача стоит прежде всего в отношении прозы Хармса. – М.М.);

2. *Исследования биографии <...>, но не только в узко-эмпирическом плане, но и как реконструкция тех "жизненных" структур" поэта, которые воплощены в его текстах, соотнесены друг с другом и позволяют говорить о двусторонней зависимости между ними, об их "взаимопереводимости"* (заслуживает, например, всяческого внимания реконструкция и анализ поведенческих моделей обэриутов, в частности, Хармса, элементы каковых многократно зафиксированы в его собственных записях и в воспоминаниях современников<sup>98</sup>);

3. *Исследования структуры <...> текста;*

4. Построение историко-литературной (может быть, и потенциально-теоретической) перспективы<sup>99</sup> их творчества.

Последние два аспекта составляют предмет изучения чинарско-обэриутской поэтики в синхроническом и диахроническом планах, что требует пристального исследования ее эволюции от заумно-чинарских истоков через ОБЭРИУ к зрелому творчеству писателей. Здесь должны быть изучены и интерпретированы связи с наследием Хлебникова и русского футуризма, выдающимися мастерами русского художественного авангарда, с которыми они были тесно связаны, их философскими и художественными концепциями<sup>100</sup>, а также с философскими построениями мыслителей ближайшего окружения – Друскина и Липавского<sup>101</sup>, шире – с контекстом литературно-художественной и интеллектуальной жизни 20-30-х годов, допуская, например, сосуществование в рамках ОБЭРИУ Введенского и Вагинова, но с последующим отторжением Заболоцкого (при этом высоко ценимого Хармсом), тяготевшего к своего рода натурфилософскому рационализму.

Отдельная задача – изучение заумных пластов творчества Введенского и Хармса, в особенности последнего – от программного ее употребления на ранних этапах к позднейшим произведениям. Из более локальных задач обратим внимание, в частности, на необходимость издания всех рисунков и каллиграмм Хармса, который был превосходным рисовальщиком. Важнейшей задачей является реконструкция, с одной стороны, обширней-

шого круга его общения, зафиксированного в его записных книжках, с другой – подлинного круга его чтения. Обилие материала в тех же записных книжках облегчает выявление в его произведениях литературных подтекстов. Те же задачи стоят и в отношении Введенского, где мы такими материалами не располагаем (ср. недавнюю статью О. Лекманова в сб. «Поэт Александр Введенский» – см. прим. 104). Многое, по-видимому, даст давно ожидаемая публикация дневников Кузмина 20-х – начала 30-х годов. Всяческая вниманием заслуживают такие темы, как «Хармс и музыка», «Топография хармсовского Петербурга».

Необходимо упомянуть составлявшиеся уже с начала 80-х годов российскими и западными исследователями (Ж.-Ф. Жаккаром, Р. Джьяквинтой) библиографии, учитывавшие публикации, исследования и мемуаристику. Библиография Введенского, составленная в 1993 году В. Эрлем (совместно с С. Николаевым и М. Мейлахом), включала 341 позицию (*ЛСП*, т. 2, с. 236-258 и 261-264) – сейчас она значительно возросла: обзорная библиография в книге Кобринского (2000 г., см. прим. 85) насчитывает 639 работ, а в уникальной подробнейшей хармсоведческой и обзорноведческой библиографии, напечатанной еще в 1991 году во французском издании диссертации Ж.-Ф. Жаккара, их 1012<sup>102</sup> (в русском переводе книги она, к сожалению, не воспроизводится). Довольно подробные библиографии можно сегодня найти на тех же интернетных сайтах.

Состоялось несколько обзорноведческих конференций – в 1991 году в Москве под эгидой журнала "Театр", посвятившего затем "культурному пространству ОБЭРИУ" интереснейший специальный номер (1991, № 11), потом дважды – "Обзриутские чтения" при филологическом факультете Московского университета<sup>103</sup>. В апреле 2004 года в Петербурге была проведена международная конференция, приуроченная к столетию со дня рождения Введенского, за которой последовало издание ее трудов (см. прим. 13); другая, посвященная этой дате и организованная при содействии издательства "Гилея", выпустившего ее доклады, состоялась в сентябре того же года в Белграде<sup>104</sup>. Годом позже в обоих городах прошли конференции в честь столетия Хармса<sup>105</sup>; среди прочего конференции эти примечательны тем, что свидетельствуют о притоке в обзорноведение талантливой молодежи. Тут же отметим и менее формальные акции: в Петербурге – Хармс-издата (Хармс-фестивали, сопровождающиеся перформансами, карнавальными шествиями, выставками и печатными изданиями<sup>106</sup>); в Нью-Йорке – спектакли, выступления и публикации под эгидой Е. Осташевского и М. Янкевича, рассылающего по интернету Harms News (в частности, были инсценированы "Лапа", "История Сыдр Аппр" и "Мысли о Рае" Хармса). Зимой 2004 года в петербургском Русском музее (при участии кельнского музея Людвиг) проходила выставка "Русский ДАДА, ОБЭРИУ-

Вох, литконструктивизм, ленинградский литературный андерграунд". Особо упомянем серию литографированных, в футуристической традиции, книжечек с текстами Хармса, которые на протяжении многих лет выпускает ограниченными тиражами петербургский художник М. Карасик, – масштабная брюссельская выставка "Russian Book Art 1904-2005", проходящая в рамках фестиваля "Европалия". "воздавая должное памяти Хармса, представила 20 самодельных книг, которые уже находятся в крупных публичных библиотеках Европы и Америки"<sup>107</sup>. В начале же 2006 г., к столетию Хармса, издательство "Запасный Выход" выпустило большую книгу-альбом Хармса ("Д.И. Хармс – СТО"), иллюстрированную А. Бильжо; презентация альбома в Центре имени Вс. Мейерхольда в январе 2006 г. превратилась в праздник в честь того же столетия.

И в России, и на Западе драматические произведения и Введенского, и Хармса ставились на сцене множество раз. Еще в середине шестидесятых годов, во время гастролей в Ленинграде Королевского шекспировского театра, я рассказывал о драматургии обэриутов знаменитому Полу Скофилду, который ею как будто очень заинтересовался, но тогда еще не существовало ни изданий, ни тем более переводов, и за нашим разговором ничего не последовало. Первая, спустя сорок лет после знаменитого обэриутского спектакля на сцене Дома печати, маленькая обэриутская постановка осуществлена была в конце, кажется, 60-х годов силами студентов ленинградского Театрального института, инсценировавших несколько изданных к тому времени хармсовских стихотворений, среди них – "Архитектор" и "Окно"; ее пришли посмотреть Я.С. Друскин, ради этого нарушивший свое затворничество, и вдова Заболоцкого.

Начиная с 1982 г. серию спектаклей, основанных на пьесах и текстах Хармса, потом и Введенского, поставил на московском театре "Эрмитаж" М. Левитин, однако мне эти спектакли казались одномерными и сужающими значение обэриутских текстов до развлекательно-комических. В следующем сезоне спектакль по рассказам Хармса был поставлен в Московском театре миниатюр. В 1990 году тот же театр "Эрмитаж" провел в Москве фестиваль "ОБЭРИУ в Эрмитаже", на котором, кроме того, были показаны спектакли новой студии "Человек" при МХАТ ("Елизавета Бам на елке у Ивановых") и двух немецких театров – Зан-Полло из Западного Берлина ("Глицериновый отец, или Мы не селедки") и восточногерманского театра "Под крышей", впервые после 1928 года показавшего "Елизавету Бам". В том же году мы увидели феноменальную "Елизавету Бам" Хаима Левана, представленную, вместе с инсценированными фрагментами текстов Введенского, на "Обэриутских днях в Амстердаме"<sup>108</sup>. Интересно, что в Голландии традиция продолжает поддерживаться, как это видно из га-

зетного отчета о Екатеринбургском фестивале современного искусства Нидерландов, кульминацию которого составили выступления группы Dalgo с проектом "Новая анатомия" на основе текстов Хармса<sup>109</sup>. Всяческого внимания заслуживали цюрихская постановка "Елки у Ивановых" (1993), и особенно недавний опыт сценического воплощения этой пьесы в Реймсе (пьеса ставилась и другими театрами во Франции и в Петербурге). В 1997 г. спектакль по текстам Обэриутов под названием "Люди вышли из дому..." шел в парижском театре "Одеон" (см. также ниже), а в ноябре 2005 г. в парижском же "Просцениуме" шла пьеса с сомнительным названием "Даниил Хармс. Юмор того, кого уничтожил Сталин". Наконец, весной 2004 года театр на Таганке отметил свой 40-летний юбилей новой постановкой Любимова с названием, восходящим к дарственной надписи на книге Малевича Хармсу – «Идите и остановите прогресс. Обэриуты» – «поэтической мозаикой из произведений Хармса, Введенского, Заболоцкого и Олейникова, а также Алексея Крученых».

Помимо документальных фильмов о Хармсе, по мотивам его произведений снято несколько игровых фильмов: "Случай Хармса" сербского режиссера Слободана Песича (1988) и недавно – "Третье февраля, или Золотые сердца" Натальи Митрошиной (первый, весьма замечательный, был показан в присутствии режиссера, отвечавшего на вопросы зрителей, на конференции в Белграде, посвященной столетию Хармса; второй фильм, судя по тому, что приходилось о нем читать, от духа Хармса, кажется, весьма далек). А фильм Дмитрия Фролова "Клоунада", снятый еще в 1989 году, вышел спустя 15 лет – в 2005-м.

Еще один короткометражный французский фильм создан по рассказу Хармса "Мальтонниус Ольбрэн", и такое же название носит, как ни странно, некое произведение в жанре поп- или рок-музыки, на которое я случайно натолкнулся в Интернете.

Тексты Хармса, о чем несостоявшемся сотрудничестве с Шостаковичем в начале 30-х годов писала Т. Левая<sup>110</sup>, использовали в своих сочинениях композиторы Сергей Слонимский, Борис Тищенко и Виктор Суслин. Но когда я предложил Слонимскому положить на музыку "Потец" Введенского, он мне ответил: "Зачем писать музыку на эту вещь – это уже музыка..." Серия литературно-музыкальных вечеров, посвященных Хармсу, прошла осенью 2003 года в Германии (в частности, во Франкфурте во время Книжной ярмарки), а в России, с легкой руки Галича, песни на стихи Хармса распевают бесчисленные барды. А весной 2005 года в Москве, на сцене Маленького Мирового Театра (название заимствовано у Карла Орфа) были показаны три одноактные камерные оперы современных российских композиторов на тексты стихотворений Хармса ("Искушение"), Введенского ("Мир" и "Факт, теория и Бог") а также трагедии Игоря Герентье-

ва "Гордано Бруно". Эти сочинения, по замыслу постановщиков, объединяет единый состав инструментов в оркестре, общее сценографическое решение, а также единая драматургическая концепция<sup>111</sup>.

Что касается переводов Введенского и Хармса на европейские языки, то со времени первых польских и чешских переводов, восходящих к концу шестидесятых годов, потом прискорбных опытов Дж. Гибiana, в этой области достигнуты большие успехи (Хармс сегодня переведен на множество языков, включая ирландский и баскский). Это, прежде всего, изданные двумя томами еще в 80-е годы превосходные немецкие переводы П. Урбана, охватывающие едва ли не весь корпус прозы Хармса. Многие тексты, переведенные по предоставленным нами рукописям, появились в немецком переводе прежде, чем были изданы по-русски! Еще больший по полноте том сербских переводов Хармса только что вышел в Белграде – презентация его состоялась на той же конференции в честь столетия Хармса. Упомянем также английские переводы Хармса Дж. Корнуэла, итальянские – Р. Джьяквинты, французские – покойной Валентины Маркадэ и Ж.-Ф. Жакара. Целый ряд обэриутских текстов, дополненных выдержками из произведений Друскина и Липавского, был переведен на французский язык М. Зониной и издан с нашим предисловием в книге, приуроченной к упоминавшейся обэриутской постановке на театре "Одеон" в Париже<sup>112</sup>. Подобная, но более обширная антология вышла недавно на чешском языке<sup>113</sup>. Усилиями преданного поэту скульптора Бориса Лежена был выпущен почти полный французский Введенский с русским текстом en regard<sup>114</sup>. "Елку у Ивановых" Введенского, уже выходящую во Франции в переводе Р. Гейро, а также "Куприянова и Наташу" и "Некоторое количество разговоров" недавно перевел на французский блистательный переводчик Андрэ Маркович<sup>115</sup>. Поэзию Введенского переводили, конечно, меньше, чем прозу – и его, и в особенности Хармса; несколько стихотворений перевел на английский язык автор этих строк совместно с Д. Вайсбортом. Уже упоминавшиеся Е. Осташевский, М. Янкелевич, авторы многочисленных английских переводов, печатавшихся в американских журналах, только что выпустили антологию обэриутов в США, куда не смогли дотянуться харьковско-московские геростраты<sup>116</sup>.

Упомяну, наконец, что именем Хармса названа одна из новооткрытых малых планет Солнечной системы, что, вероятно, доставило бы удовольствие писателю – один из его ранних рисунков, с готической немецкой надписью, изображает астронома, который "наблюдает не в телескоп, но через колесо, и ничего не видит", а под ним нарисовано "северное сияние и морское дно". Хармс был действительно прекрасным рисовальщиком – вот еще один неизученный аспект его творчества...



Заканчивая эти заметки, я прошу прощения у тех, кто внес свой вклад в изучение ОБЭРИУ и обэриутов и кого я не успел помянуть добрым словом, – как говорит один коллега, "всего не упустишь", особенно в пределах небольшого очерка, посвященного предмету весьма обширному и при этом остро дискуссионному. Так или иначе, несмотря на известный оптимизм, эти "воспоминания об обэриутоведении", поневоле неполные, приходится завершать на грустной ноте. Жаль, что начавшееся с бескорыстного изучения и издания наследия писателей, которые после войны только считанным близким людям еще могли вспоминаться, словами позднего Заболоцкого,

В широких шляпах, длинных пиджаках,  
С тетрадами своих стихотворений.

– оно превратилось, в большой своей части, в арену для амбиций и халтуры, скандалов и склок, легкой наживы и беззастенчивой коммерции. Поневоле вспоминается «очень хармсовский» отрывок: "Наступила ночь в битву Сергея Радунского с Николаем Согнифаллом. Достаточно было перебито людей и шерстяных лисиц. Войско Сергея Радунского скакало с пиками заостренных карандашей. А Миколай Согнифалл пускал шерстяных лисиц перегрызать локти воинов Сергея Радунского. Первая битва произошла в лесу на комодe с подсвечником". Кому-то не терпелось сделать "литературное открытие", кто-то хотел любой ценой оказаться первым в России публикатором текстов, давным-давно изданных на Западе, кто-то решил препятствовать вообще любым переизданиям, внушая наследникам, что издатели поэта, чье творчество интересно от силы трем сотням читателей, за их счет становятся миллионерами; кто-то публикует интимные стихи и записи Хармса, отнюдь не предназначавшиеся для печати (так что главной темой популярного хармсоведения стали сексуальные комплексы поэта) – можно себе представить, как был бы оскорблен автор, увидев их включенными в свои книги; кто-то, не будучи ни в малейшей степени подготовленным для такой сверхсложной работы, берется выпускать Собрания сочинений, потом их тиражирует вне всякой меры, кто-то строит замысловатые гипотезы, основанные на сомнительных посылках... И в суете забывается, что предмет этих недостойных манипуляций – наследие писателей, десятилетиями творивших без малейшей надежды на опубликование своих вещей, земной славы не искавших и потому и погибших, что они поэты.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Семенов Б. Далекое – рядом // Нева. 1979. № 9. С. 180-185; *idem*. Время моих друзей. Воспоминания. Л., 1982. С. 278-289. Знаменитое беллетризованное описание вечера "Три левых часа" – в романе К. Вагинова "Козлиная песнь". Об официальных откликах на вечер и на другие публичные выступления обэриутов см. ПСП (см. прим. 7), т. 1, с. 28, и ниже, прим. 45. См. также воспоминания Н.И. Харджиева, Алисы Порет, Б. Семенова, А.И. Пантелеева, Вс.Н. Петрова, К.Н. Минца и др.

О первых послевоенных упоминаниях обэриутов в прессе писала недавно Р. Джэяквинта. О маргинальности // Столетие Даниила Хармса (см. прим. 105). Парадоксально, что хронологически первое из них (*Штейнман З.Я.* Стихи и встречи // Звезда, 1959. № 7. С. 185), принадлежит «ортодоксальному критику 1930-х гг.», который «был основным оппонентом обэриутов на публичных дискуссиях в Союзе поэтов и в Доме печати». См. о нем: *Устинов Андрей*. 1929 год в биографии Мандельштама // НЛО. 2002. № 58. Из характерных для эпохи совпадений отметим, что Штейнман был вычищен в 1929 г. из Союза поэтов вместе с Введенским и Хармсом (и Мандельштамом!), начиная со следующего года подвергался репрессиям, а его книгу, вышедшую в 1963 г. в Ленинграде, иллюстрировал Б. Семенов, к обэриутам относившийся с несравненно большей симпатией.

- <sup>2</sup> ОР ГРМ. Ф. 205. Ед. хр. 5. Л. 5, об.: "23 января 1928. В это воскресенье не поехал кататься из-за плаката для ОБЭРИУ.. Вот это событие. Впервые моя форма, моя собственная форма, которая была дана не по обязанности, а с любовью – вошла в жизнь и оказалась на высоте. Очень приятно. Приятно, что сделали вещь просто, без мук и выдумывания. Опустили руку в карман, вытащили монетку и заплатили". Л. 8: "Завтра вечер Обэриу. Жду с нетерпением. Пойду с удовольствием. – Уйду?" Л. 9: "Сегодня специально по морозу бегал смотреть, как выглядит наш плакат. Оказывается, эти черти еще не выпалили его поставить. Отзыв Терентьева: "Культурно и нагло. То, что надо". В точку. Но это со стороны зрителя. А делался так же просто и радостно, как и все". Приношу благодарность коллеге Антонине Марочкиной, подслившей со мной этими материалами.

- <sup>3</sup> *Чуковская Лидия*. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938-1941. М.: "Согласие", 1997. С. 108.

- <sup>4</sup> Не считая музыковедческих работ о Бахе и перевода книги Швейцера о Бахе же, обширные фрагменты сочинений Друскина о Введенском и Хармсе впервые были напечатаны в комментариях к нашему изданию Введенского: *Введенский Александр*. Полное собрание сочинений. Под ред. М. Мейлаха. В двух томах. Анн Арбор: Ардис, 1980–1984 (новое, переработанное издание – Полное собрание произведений в двух томах. М.: "Гилея", 1993). Ряд философско-теологических произведений Друскина вошел в его книгу: Вблизи вестников. Сост., ред., предисл. Г.А. Орлова. Washington: H.A. Frager & Co, 1988. С конца восьмидесятих годов его сочинения печатались в русских и зарубежных периодических изданиях, два из них составили второй выпуск альманаха "Зазеркалье" (*Друскин Яков*. Видение невидения. СПб., 1995). Серия его произведений опубликована

- ликована в двухтомнике: "...Сборище друзей, оставленных судьбою". Л. Липавский, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. "Чинари" в текстах, документах и исследованиях. Отв. ред. В.Н. Сажин. М.: "Ладомир". 1998. 2000. См. неполную библиографию Друскина в конце обоих томов Дневников (см. прим. 5). К сожалению, Собрание сочинений и два тома "Избранного", подготовленные его сестрой Л.С. Друскиной (в библиографии, приложенной к Дневникам, 1999 г., последнее значится как вышедшее в УМСА-Press), пока не нашли издателя: ею не только упущен реальный шанс издать большой авторский том Друскина во Франции, но она сумела обидеть французского издателя-энтузиаста, уже выпустившего том Введенского с французским переводом en regard.
- <sup>5</sup> *Друскин Яков*. Дневники. [1928-1962]. СПб.: "Академический проект", 1999; его "Дневники 1963-1979" вышли в том же издательстве в 2001 г. Там же можно найти материалы к его биографии, библиографию изданных произведений и, наконец, замечательный очерк М.С. Друскина о брате – "Каким я его знаю".
- <sup>6</sup> *Мейлах М.* Яков Друскин: "Вестники и их разговоры" // *Логос*. 1993. № 4. С. 89-94.
- <sup>7</sup> *Введенский Александр*. Полное собрание произведений (см. прим. 4: далее – *ПСП*). Т. 2. С. 174-176.
- <sup>8</sup> *Заболоцкий Н.А.* Огонь, мерцающий в сосуде... Составление, жизнеописание, примечания Никиты Заболоцкого. М.: "Педагогика-пресс", 1995. С. 110.
- <sup>9</sup> Об Александре Туфанове, авторе книги "К зауми" (1924), вдохновлявшемся идеями Матюшина ("Зорвед", "расширенное смотрение") и возглавлявшем в середине 20-х годов "Заумный орден DSO". мы писали в 1980 г. в предисловии к первому тому *ПСП* (с. xvi-xvii). См. также: *Сигов С. [Т. Никольская]*. Орден заумников // *Russian Literature*. XXII-I. 1987. С. 85-95; *Жаккар Ж.-Ф.* Александр Туфанов: от эолоарфизма к зауми // *Туфанов А.* Ушкуйники. Сост. Ж.-Ф. Жаккар и Т. Никольская. Berkeley Slavic Specialities, 1991. С. 9-40. См. там же статью А. Туфанова "Заумный орден" (с. 176-180). Новое издание: *Туфанов Александр*. Ушкуйники. Подг. издания М. Евзлина, рисунки и послесловие С. Сигея. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante. 2001. См. рецензию: *Крусанов А.* Вверх марашками // *Новая Русская книга*. 2001. № 3-4. С. 94-95.
- <sup>10</sup> "...Сборище друзей, оставленных судьбою". Т. 1. М., 1998. С. 36.
- <sup>11</sup> *Друскин Я.* О чинарях // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd 15. 1985. S. 394.
- <sup>12</sup> *Друскина Лидия*. Об авторе // *Друскин Яков*. Видение невидения (см. прим. 4). С. 173.
- <sup>13</sup> *Сажин В.* Чинари – литературное объединение 1920-1930-х годов: источники для изучения // *ТМ-88*. С. 23-24; *Жаккар Ж.-Ф.* Чинари // *Russian Literature*. XXXII. 1992. P. 77-94; *idem*. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. Гл. 4; *Мейлах М.Б.* К чинарско-обэриутской контроверзе // Александр Введенский и русский авангард. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб., 2004. С. 94-100.
- <sup>14</sup> *Stone-Nakhimovsky A.* A Laughter in the Void // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd 5. 1982. S. 10.

- <sup>15</sup> Некоторые уточняющие обстоятельства, касающиеся обособления Введенского и Хармса внутри туфановского Ордена, приводятся в рукописном издании (см. о нем подробнее ниже): *Сажин В. А.* Введенский и Д. Хармс в их переписке // Библиограф. Вып. 15. Русский институт в Париже. 2004. С. 17 и прим. 106.
- <sup>16</sup> РГАЛИ. Ф.1334. Оп.1. Ед. хр. 1121. См.: *Кобринский А.* "А вообще живу очень плохо..." : к биографии Александра Введенского харьковского периода // *Russian Studies*. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1995. Vol. I. № 3. С. 247. О визите Введенского к Крученыху см. интервью Харджиева, данное И. Голубкиной-Врубель (январь 1991 года): *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде. В 2-х томах. Т. 1. М., 1997. С. 380. См. также: *Кобринский А.* Об одной странной полемике: Введенский и Крученых // Поэт Александр Введенский (см. прим. 104). С. 222-229.
- <sup>17</sup> *Бахтерев И.В.* Когда мы были молодыми: Невыдуманный рассказ // Воспоминания о Н. Заболоцком. Изд. 2-е доп. М., 1984. С. 87.
- <sup>18</sup> *Заболоцкий Н.А.* Огонь, мерцающий в сосуде (см. прим. 8). С. 85. Когда Никита Заболоцкий почему-то утверждает, что группу «Обериу» теперь, «вопреки принятому произношению», называют Обэриу» – встает вопрос: принятому кем? Между тем произношение с твердым *б*, нормальное для аббревиатуры ОБЭРИУ, во втором предупредительном слоге слова *обэриуты*, с последующим мягким *-р- (-ри)*, из-за явления регрессивной ассимиляции становится затруднительным. Тот же автор приводит, со слов А. Сергеева, позднейшее, далеко ушедшее от начального, объяснение своего отца, согласно которому ОБЕРИУ означает «Объединение единственно реалистического искусства». См.: Никита Заболоцкий. Жизнь Н. А. Заболоцкого. Москва: "Согласие", 1998. С. 120.
- <sup>19</sup> *Хармс Даниил.* Дней катыбр. Избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения. Составление, вступительная статья и примечания М. Мейлаха. М. – Кайенна: Гиляе, 1999. С. 200.
- <sup>20</sup> *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда (см. прим. 13). С. 116 et passim.
- <sup>21</sup> См. также: *Липавская Т.А.* Встречи с Николаем Алексеевичем и его друзьями // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984.
- <sup>22</sup> *Александров А., Мейлах М.* Творчество Даниила Хармса. Творчество А. Введенского // Материалы XXII научной студенческой конференции. Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тартуский гос. университет. Тарту, 1967. С. 101–115.
- <sup>23</sup> *Strada V.* «Oberiu» : l'ultimo movimento d'avanguardia russo. // *Miscellanea per le nozze di Enrico Castelnuovo e Delia Frigessi*. Torino, 1962. Pp. 67-69; *Джэяквинта Р.* О маргинальности // Столетие Даниила Хармса (см. прим. 1 и 105).
- <sup>24</sup> *Александров А.* Обэриу. Предварительные заметки // *Československá rusistica*. 1968. № 5. P. 296-302; *idem*. Ignavia // *Světová literatura*. 1968. № 6. С. 156-174. *Флакер А.* О рассказах Даниила Хармса. // *Československá rusistica*. 1969. № 2.
- <sup>25</sup> *Milner-Gulland R.R.* Left Art in Leningrad: The OBERIU Declaration // *Oxford Slavonic Papers*. New Series, III. 1970. Pp. 65-75; *Messina R.* Gli Oberiuty // *Rassegna sovietica*. 4. 1971. Pp. 176-180 (там же перевод "Декларации ОБЭРИУ").
- <sup>26</sup> *Gibian G.* Russia's Lost Literature of Absurd. A literary discovery. Ithaca – New York: Cornell University Press. 1971.

- <sup>27</sup> Публ. *М. Арндта*: Грани. № 81. 1971. С. 45-83 и 84-108.
- <sup>28</sup> *Gibian G.* (ed.). *Man with the Black coat: Russia's Literature of the Absurd*. Northwestern University Press.
- <sup>29</sup> *I'vedenskij Aleksandr*. *Izbrannoe*. Hrsgb. u. eingeleitet v. W. Kasack. München: Otto Sagner. 1974 (Arbeiten u. Texte zur Slawistik. 5).
- <sup>30</sup> *I'vedenskij Aleksandr*. *Minin i Pozharskij*. Hrsg. F. Ph. Ingold. Vorwort von Bertram Müller. München: Otto Sagner. 1978 (Arbeiten u. Texte zur Slawistik. 15).
- <sup>31</sup> *Хармс Даниил*. Избранное. Ed. and intro. by G. Gibian. Würzburg: jal-Verlag, 1974.
- <sup>32</sup> *Хармс Даниил*. Собрание произведений. Под ред. М. Мейлаха и В. Эрля. Кн. 1-4. Brest: K-Press. 1978-1988.
- <sup>33</sup> См. *ПСП*, т. 1. С. 38; Поэты группы ОБЭРИУ. Под общей редакцией М.Б. Мейлаха. СПб., 1994. С. 18.
- <sup>34</sup> *Бахтерев И.* Горькие строки // "...Сборище друзей, оставленных судьбою". Изд. 2-е (см. прим. 4). С. 583. О том же свидетельствовала сестра Хармса Е.И. Ювачева-Грицына. См.: *Строганова Е.Н.* Иван Ювачев. "Мне кажется, я люблю ее и любил искренно...". Эпистолярный дневник Ивана Ювачева. Вступительная статья Е.Н. Строгановой // *Новый мир*. 2001. № 6. С. 128.
- <sup>35</sup> Дело № 4246-31 г. (см. ниже, прим. 60). С. 520, 572.
- <sup>36</sup> "...Сборище друзей, оставленных судьбою" (см. прим. 4). С. 549-641.
- <sup>37</sup> Собрание стихотворений. Л.: Л/о В.С.П.. 1926; Костер. Л.: Л/о В.С.П., 1927.
- <sup>38</sup> См.: *Александров А.А.* Материалы Д.И. Хармса в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980. С. 64-79. Стихотворения Хармса туфановско-чинарского периода впервые напечатаны: *Жаккар Ж.-Ф., Устинов А.Б.* Заумник Даниил Хармс: Начало пути // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1991, Bd 27. P. 159-228.
- <sup>39</sup> *Кобринский А., Мейлах М.* Введенский и Блок. Материалы к предыстории поэтики ОБЭРИУ // Блок и русский символизм. Проблемы текста и жанра. Тарту, 1990. С. 72-81.
- <sup>40</sup> См.: Блюмбаум А.Б., Морев Г.А. «Ванна Архимеда»: к истории несостоявшегося издания. // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1991. Bd 28. S. 263-269.
- <sup>41</sup> См. *ПСП*, т.1. с. 29-30; т. 2, с. 100-101, 151, 215, 232; стихотворение «Ванна Архимеда» – «Дней катыбр» (см. прим. 19), № 29 и комм.; восп. Бахтерева – сб. *Ванна Архимеда* (см. прим. 73), с. 441-444; Харджиев. интервью (см. прим. 16). с. 363).
- <sup>42</sup> «Птицы» опубликованы А.Г. Герасимовой и И.С. Мальским: *De Visu*. 1992. № 0. С. 24-34; *ПСП*, № 98; «Ответ девы» (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп.1. Ед. хр. 1080. Л.70) – *Кобринский А.* "А вообще живу очень плохо..." (см. прим. 16). С. 247-248.
- <sup>43</sup> *Александров А.А.* Материалы о Данииле Хармсе и стихи его в фонде В.Н. Петрова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. Л., 1993. С. 208-213.
- <sup>44</sup> *Строганова Е.Н.* Из ранних лет Даниила Хармса. Архивные материалы // Новое литературное обозрение. № 6. 1994. С. 67-80; *Ювачев Иван*. "Мне кажется, я люблю ее и любил искренно...". Эпистолярный дневник Ивана Ювачева (см. прим. 34); Супруги Ювачевы в их переписке (фрагменты семейной летописи). Публикация Е. Строгановой (рукопись любезно предоставлена автором).

- <sup>45</sup> См.: *Нильвич Л.* Реакционное жонглерство. Об одной вылазке литературных хулиганов // Смена. 9 апреля 1930; *Дмитренко А.Л.* Последнее выступление обэриутов. Неизвестный газетный отчет // De Visu. № 11 (12). 1993. С. 23-24 (републикация статьи П. Фисунова "Обереуты" (sic!) // Студенческая правда. 1 мая 1930).
- <sup>46</sup> См.: *Вишиневецкая М.* Из беседы с С.М. Гершовым // ПСП, т. 2. Приложение X, 2.
- <sup>47</sup> *Александров А.А.* Материалы о Данииле Хармсе и стихи его в фонде В.Н. Петрова (см. прим. 43); "Конец героя" – с. 201-204; воспоминания В.Н. Петрова – с. 189-201. Предшествующая публикация: *Петров В.Н.* Даниил Хармс // Панорама искусств. Вып. 13. М.: Сов. художник. 1990.
- <sup>48</sup> *Порет А.* Воспоминания о Д.И. Хармсе // Панорама искусств. Вып. 3. 1980. С. 343-359.
- <sup>49</sup> *Мейлах М.* О "Елизавете Бам" Даниила Хармса" (предыстория, история постановки, пьеса, текст) // Stanford Slavic Studies. Vol. 1. 1988 P. 163-246 (имя В. Эрля в публикации отсутствует по недоразумению, за которое издатели принесли ему печатные извинения); *его же.* Заметки о театре обэриутов // Театр. 1991. № 11. С. 173-179.
- <sup>50</sup> "Елизавета Бам". Публикация: Lars Kleberg. Slaviska Institutionen Stockholms Universitet. Meddelanden. № 8. 1972.
- <sup>51</sup> *Каплан Анатолий.* Из воспоминаний // *Сурис Б.* Неизвестное об известном // Творчество. 1990. № 12. С. 8-11.
- <sup>52</sup> *Мейлах М.* "Утехи младших школяров". Семнадцать писем Н.И.Харджиева" // ТС611. С. 533-546. См. также: *Мейлах М.* "Человек, очень сродный поэзии" // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. Составление и общая редакция М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 43-56.
- <sup>53</sup> *Харджиев Николай.* Из последних записей. Предисловие, подготовка текста и примечания М. Мейлаха // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri / A cura di G. Pagani-Cesa e Olga Obukhova. Eurasistica. 66. Padova: CLEUP. 2002. P. 49-62. См. также: *Гардзонио С.* Харджиев и поэтика Обэриу // Поэт Александр Введенский (см. прим. 104). С. 371-396.
- <sup>54</sup> *Бахтерев И.В.* Когда мы были молодыми // Воспоминания о Заболоцком (см. прим. 21). С. 57-100.
- <sup>55</sup> *Бахтерев И.В.* В магазине старьевщика // Родник. 1987. № 12. С. 52. Его рассказ включен также в статью В. Назарова и С. Чубукина "Последний из ОБЭРИУ" – там же, с. 39, 54. Там же опубликовано несколько его стихотворений (с. 53). См. *его же:* Встречи с Виктором Борисовичем Шкловским // *Н.А. Заболоцкий.* Огонь, мерцающий в сосуде (см. прим. 8); сб. :Ванна Архимеда (см. прим. 73); Горькие строки // "...Сборище друзей, оставленных судьбою". Изд. 2-е (см. прим. 4). С. 583. Избранные стихотворения Бахтерева, им самим подготовленные к печати, вошли в сборник: Поэты группы ОБЭРИУ. СПб.: Библиотека поэта, 1994. Усилиями С. Сигея пять книг стихотворений Бахтерева были недавно изданы в Испании (Madrid: Ediciones del Hebreo Errante), среди них "Ночные приключения. Сказка-прогулка" и "Обманутые надежды. Историческая повесть стихами и прозой".

- <sup>56</sup> Мейлах М.Б. Гибель Александра Введенского // ТС610. С. 567-581.
- <sup>57</sup> Сажин В. А. Введенский и Д. Хармс в их переписке (см. прим. 15). С. 22-25. илл. 4-9, прим. 140-145.
- <sup>58</sup> "Лакишская переписка" была впервые опубликована: *Torczyner H.* The Lachish letters (Lachish I. Tell ed Duweir). London: Oxford University Press, 1938. См.: *Letaire A.* Inscriptions bibliques. Vol. I. Les ostraca. Littératures anciennes du Proche-Orient. Paris, 1977, особ. с. 105-109, 121-124. 139, там же библиография. См. также: *Yadin Y.* The Lachish letters – originals or copies? // *Recent Archaeology in the Land of Israel* / Ed. by H. Shrank and B. Mazar. Washington, D.C., 1984. Pp. 179-186. Ср.: *Dussard R.* Le prophète Jérémie et les lettres de Lakish // *Syria*. 1938. Т. XIX. Pp. 256-271.
- <sup>59</sup> См.: Мейлах М. Девять посмертных анекдотов Даниила Хармса // Театр. 1991. № 11. С. 76-79.
- <sup>60</sup> См. публикацию Н. Кавина в сб. "...Сборище друзей, оставленных судьбою" (см. прим. 4). С. 592-607. Первая публикация в этой области: *Устинов А.* Дело Детского сектора Госиздата 1932 г.: Предварительная справка // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 125-136; за ней последовала публикация: *Мальский И.* Разгром ОБЭРИУ: материалы следственного дела // Октябрь. 1992. № 11. С. 166-191.
- <sup>61</sup> *Хармс Даниил.* Полет в небеса. Вступ. статья, составление, подготовка текста и примечания А.А. Александрова. Л., 1988. С. 17; *Александров А.* Место смерти Даниила Хармса – ? // Литературная газета. 1990. № 8. 21 февраля. С. 5.
- <sup>62</sup> *Золотоносов М.* Сонные стада смыслов // Вечерний Петербург. 1998. № 37 (20988).
- <sup>63</sup> Дело № 4246-31 г. Публикация Н. Кавина // "...Сборище друзей, оставленных судьбою". Изд. 2-е (см. прим. 4). С. 519-573.
- <sup>64</sup> См. письма Терентьева А. Крученыху и И. Зданевичу в кн: *Терентьев Игорь.* Собрание сочинений / Под ред. М. Марцадури и Т. Никольской. Вологпа: S. Francesco. 1988. P. 400-404; *Демосфенова Г.* Из материалов фонологического отдела ГИНХУКА // Терентьевский сборник. М.: Гиля, 1996. С. 113, 115.
- <sup>65</sup> *Терентьев И.* Письмо к Илье Зданевичу от 5 декабря 1924 г. // *L'avanguardia a Tiflis. Venezia*, 1982. С. 277. Влияние Терентьева на обэриутов и, в частности, на Введенского прослеживается в серии статей С. Сигова (Сигей). См. его: Заумь, абсурд, драма // Литературное обозрение. 1994. № 9-10. С. 55-56; Истоки поэзии ОБЭРИУ // *Russian literature*. Vol. 20. 1986. № 1. P. 87-95. См. также: *Никольская Т. И.* Терентьев и А. Введенский // Поэт Александр Введенский (см. прим. 104). С. 230-237.
- <sup>66</sup> См.: Мейлах М.Б. Шкаф и колпак: Фрагмент обэриутской поэтики // ТТЧ. С. 181-193; *Матюшин М.* Русские кубофутуристы // *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде (см. прим. 16). Т. 1. С. 153.
- <sup>67</sup> *Малевиц К.* О поэзии // *Изобразительное искусство*. № 1. 1919. Перепечатано в: Казимир Малевиц. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т.1. С. 145.
- <sup>68</sup> *Елагин Иван.* Память // *Его же.* Тяжелые звезды. Тенсфлай, 1986; сб. «Ново-Басманная, 19». М., 1990 (публ. Е.В. Витковского). С. 721.

- <sup>69</sup> Следственное дело Игоря Терентьева (1931). Публикация С.В. Кудрявцева // *Минувшее*. 18. М. – СПб., 1995. С. 540-608.
- <sup>70</sup> Там же. С. 537, прим. 5 (От редакции сб-ка "Минувшее").
- <sup>71</sup> *Иванов-Разумник*. Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки. М.: НЛО, 2000 (см. по именному указателю).
- <sup>72</sup> *Жаккар Ж.-Ф.* Полет без полста // *Русская мысль*. 1989. № 3781. 23 июня. (Литературное приложение № 8. С. XI); *Кобринский А., Мейлах М.* Неудачный спектакль // *Литературное обозрение*. 1990. № 9. С. 81-85; *они же.* Даниил Хармс. К проблеме обэриутского текста // *Вопросы литературы*. 1990. № 6. С. 251-158 (специально о тексте пьесы "Елизаветы Бам" в этом издании).
- <sup>73</sup> *Ванна Архимеда*. Л.: Худож. лит., 1991.
- <sup>74</sup> *Введенский Александр.* "Элегия". Публикация В. Глоцера // *Новый мир*. 1987. № 5. С. 213-214.
- <sup>75</sup> См.: *Мейлах М.* К публикации "Элегии" Введенского в "Новом мире" // *Русская мысль*. № 3781. 23 июня 1989.
- <sup>76</sup> *Колесов О.* [=А. Герасимова]. Поэты группы ОБЭРИУ // *Новое литературное обозрение*. 1995. № 15. С. 393-397.
- <sup>77</sup> Эта сумма названа в статье главного редактора "Ладомира" Ю. Михайлова: *Книжное обозрение*. 26 марта 2001 г. № 13 (1815). Там же – изложение истории вопроса.
- <sup>78</sup> "...Сборище друзей, оставленных судьбою" (см. прим. 4). Т. 1. С. 323.
- <sup>79</sup> Ср.: *Мейлах М.Б.* Геростраты XXI века // *Московские новости*. 8 июля 2005 г. № 26.
- <sup>80</sup> *Шницман С.* Несколько веселых и грустных историй о Данииле Хармсе и его друзьях. Л., 1991.
- <sup>81</sup> "В.Н. Сажину страницы "Тыняновского сборника" предлагались для иной темы», – заметила М. Чудакова, публикуя (в последний раз) его заметки в разделе "Филологические мемуары" (ТС610. С. 648).
- <sup>82</sup> *Хармс Д.* Полное собрание сочинений. Вступит. статья. составление. подгот. текста и примеч. В.Н. Сажина. Т. 1-6. СПб.: Академический проект. 1997-2002.
- <sup>83</sup> *Глоцер В.И.* Не то, не так, не там...: К выходу в свет двух томов Полного собрания сочинений Д. Хармса // *Литературная газета*. 1997. № 38. 17 сентября.
- <sup>84</sup> *Мейлах М.Б.* Трансцендентный беф-буп для имманентных брудесс // *Критическая масса*. 2004. № 1. С. 135-141.
- <sup>85</sup> *Кобринский А.* "Без грамматической ошибки..."? Орфографический сдвиг в текстах Даниила Хармса // *Поэтика "ОБЭРИУ"* в контексте русского литературного авангарда. М.: МКЛ № 1310, 2000. Т. 2. С. 162.
- <sup>86</sup> *Крусанов А.* Хроника жизни и творчества Даниила Хармса // *Хармс Даниил*. Случай и вещи. СПб.: Vita Nova, 2004 (письма Нат. И. Колюбакиной И.П. Ювачеву 18 октября, 1 ноября 1910 г., 5-15 июля 1912 г., 28 мая 1914 г.).
- <sup>87</sup> *Шницер М.* Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // *Вопросы литературы*. 1994. № 3. С. 328-332; *Кобринский А.* "Без грамматической ошибки..."? С. 161-188; *его же.* Несколько соображений по поводу особенностей обэриутской пунктуации // ТС611. Представляется, что любые соображения по поводу тех или иных фрагментов, не обеспеченные тоталь-



- ной проработкой рукописей, при которой с неизбежностью выявляется несистемный *par excellence* характер пунктуации в стихах Введенского 30-х годов, рискуют быть необубедительными.
- <sup>88</sup> Мейлах М.Б. Обэриуты и заумь // Заумный футуризм и дадаизм в европейской культуре. Тренто. 1991. С. 360-375.
- <sup>89</sup> Jaccard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. – Bern u.a.: Peter Lang. 1991 (Slavica Helvetica, 39). Русский перевод: см. прим. 13.
- <sup>90</sup> Кобринский А. Поэтика "ОБЭРИУ" в контексте русского литературного авангарда (см. прим. 85).
- <sup>91</sup> Grob Thomas. Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne. Bern – Berlin u.a.: Peter Lang, 1994 (Slavica Helvetica. Bd 45).
- <sup>92</sup> Ямпольский М. Беспамятство как исток: Читая Хармса. М., 1998.
- <sup>93</sup> Рабочий вариант книги Н.В. Гладких "Проза Даниила Хармса: Вопросы эстетики и поэтики" доступен в интернетной версии (<http://gladkeeh.boom.ru/Kharms.htm>). Там же – автореферат его диссертации "Эстетика и поэтика прозы Д.И. Хармса", защищенной в Томске в 2000 г.
- <sup>94</sup> Токарев Д. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение. 2002. См. содержательную рецензию: Гладких Н.В. "Курс на худшее": Писатель и исследователь // "Странная" поэзия и "странная" проза: Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого (Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3). М.: Пятая страна, 2003. С. 350-361.
- <sup>95</sup> Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials / Ed. by Neil Cornwell. London: Macmillan – SSEES, 1991.
- <sup>96</sup> См. прим. 52.
- <sup>97</sup> Диссертация издана: Slavica Helsingiensia. 22. Helsinki. 2003 (доступен также ее электронный вариант).
- <sup>98</sup> Типичный пример – описание И.М. Синельниковым поэтического вечера в Доме учителя (Юсуповском дворце) в 1928 г.: "Вдруг в зал входят Хармс и Введенский. На них вместо шляп что-то вроде красных абажуров. На щеках – черные фестоны. Они проходят к столу, за которым сидят участники вечера, и ложатся на ковер. Лежат и слушают, иногда даже аплодируют" (цит. по: *Заболоцкий Н.А.* Огонь, мерцающий в сосуде... (см. прим. 8). С. 101). Ср. там же: "В Союзе поэтов их всерьез не принимали. Этому способствовали не только заумность стихов, но и их довольно странное поведение", в котором видели подражание поведению футуристов. См. прим. 1.
- <sup>99</sup> Топоров В.Н. Об одном письме к Анне Ахматовой // Ахматовский сборник. Париж. 1989. С. 16-17.
- <sup>100</sup> Снова отошлем к работам С. Сигова (Сигея), см. выше, а также прим. 9 и 65. Мы, со своей стороны, затрагивали эти вопросы в статьях: Мейлах М.Б. ОБЭРИУ : диалог постфутуризма с традицией // Русский авангард в контексте европейской культуры. М., 1991. С. 140-145; *idem*. Обэриуты и живопись (заметки к теме) // ТМ-92. Более обширная наша работа "Малевич и обэриуты" издана в

- сборнике, вышедшем ограниченным тиражом: Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Радикс. 1994. С. 324-358.
- <sup>101</sup> В отношении, главным образом, последнего многое уже сделано в этом направлении в указанных выше трудах, особенно в исследованиях Жаккара и Кобринского.
- <sup>102</sup> *Jaccard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe* (см. прим. 13 и 89). С. 505-584.
- <sup>103</sup> См.: Литературное обозрение. 1994. № 9-10.
- <sup>104</sup> Поэт Александр Введенский. Конференция "Александр Введенский в контексте мирового авангарда. <К 100-летию со дня рождения поэта>". М.: Гилея, 2006. Столетие Введенского отмечалось, кроме того, в петербургском пресс-центре ИТАР-ТАСС при участии международного "Чаплин-клуба" и Александра Олейникова, сына поэта.
- <sup>105</sup> Столетие Даниила Хармса в Санкт-Петербурге. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Д. Хармса. СПб.: ИПЦ СПГУТД. 2004. Материалы белградской конференции печатаются.
- <sup>106</sup> Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995; Хармсиздат представляет. Авангардное поведение. СПб., 1998.
- <sup>107</sup> Русская мысль. 27 октября 2005. С. 1.
- <sup>108</sup> См.: De Groene Vijeneter. 1990. № 14; *Мейлах М.Б.* Обэриуты в Амстердаме // Вопросы литературы. 1990. Август. С. 36-38.
- <sup>109</sup> См.: *Борисова М.* Хармс по-голландски // Известия. 25 апреля 2004.
- <sup>110</sup> *Левая Т.* Хармс и Шостакович: несостоявшееся сотрудничество // Хармсиздат представляет. Сборник материалов (см. прим. 106). С. 94-96.
- <sup>111</sup> См. подробности на интернетном сайте <http://kleintheater.ru/postanovki/kvo.php>.
- <sup>112</sup> Тексты, положенные в основу спектакля, изданы: *Des hommes sont sortis de chez eux. Anthologie des textes de l'OBERIOU. Choix et traductions de M. Zonina et J. Ch. Bailly. Préface de M. Meylac.* Paris: Théâtre de l'Odéon – Christian Bourgeois, 1997.
- <sup>113</sup> *Ten, ktorý vyšel z domu... Anthologie literární a filosofské tvorby činarů (Druskin, Charms, Lipavskij, Olejnikov a Vveděnskij).* Praha: Volvox Globator, 2004.
- <sup>114</sup> *Vvédenski, Aleksandr Ivanovich. Oeuvres complètes.* Paris: Editions de la Différenc, 2002.
- <sup>115</sup> *Vvédensky Alexandre. Un sapin chez les Ivanov et autres pièces.* Traduit du russe par André Markovicz. Préface Michael Meylac. Bcsançon: Editions Les Solitaires Intempestifs. 2005.
- <sup>116</sup> OBERIU: An Anthology of Russian Absurdism. Ed. Eugene Ostashevsky; trans. Eugene Ostashevsky and Matvei Yankelevich. Evanston. IL: Northwestern University Press, 2006.



---

---

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

---

# IV

К истории советского общества

---



ЛЕОНИД ГЕЛЛЕР

## СМУТНЫЙ МИФ, ЗАБЫТЫЙ ФАКТОР В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА: АНАРХИЯ

Россия родила нескольких столпов мирового анархизма – Бакунина, Кропоткина, Толстого, не говоря о плеяде менее известных, но иногда не менее активных деятелей, – а Украине мир обязан Нестором Махно, одной из самых легендарных фигур народного бунтарства.

В наши дни многие ошущают тут парадокс. "Как-то трудно объяснить и принять" увлечение анархизмом на Руси, "в стране, где изначально было преклонение перед сильной властью"<sup>1</sup>. Это цитата из недавнего журнального интервью. Когда-то думали иначе. Горький в момент революции, в "Несвоевременных мыслях" ужасался: "Мы, Русь, анархисты по натуре, мы, жестокое зверье, в наших жилах все еще течет темная и злая рабья кровь..."<sup>2</sup>.

В XIX веке нигилизм объяснялся "патологическим состоянием русской души". А уже в 1810 году Жозеф де Местр предупреждал: поверхностное просвещение может произвести в России обратный эффект – не усвоив субстанции науки, но проникшись ее гордыней, русские превратятся в разрушителей всех авторитетов и традиций, в нигилистов. Де Местр пользовался словом *ничевоки* (*rienistes*) за полстолетия до начала дискуссий о нигилизме и образованщине, и за 100 лет до рождения в среде русского авангарда группы ничевоков.

Еще одно мнение – Василия Розанова в книге о революции 1905 года "Когда начальство ушло...", где сказано об отношении к закону, который всегда был на Руси только приказанием; когда приказание потеряло силу, закон исчез и страна провалилась в анархию. И слабость приказания раскрывала литература:

Так анархия только проявила себя в октябре 1905 года, а на самом деле мы весь XIX век, приблизительно начиная с Отечественной войны 1812 года уже живем и жили в анархии. Анархист был Грибоедов, анархисты Лермонтов и даже кроткий Пушкин <...>; чудовищный анархист был Гоголь, каких еще земля не рожала <...><sup>3</sup>

Конечно, Розанов трактует понятие анархизма расширительно. Но он с силой указывает на его значение и на связь с литературой и с бытом. Такова моя вторая исходная точка; дальше я постараюсь уточнить перспективу.

Не буду давать определений анархизму – в нем много течений, есть даже левые и правые анархисты (пример последних: Фердинанд Селин); всех их роднит отвращение к любой форме власти, кроме власти моральных принципов. Мой же прагматический критерий в распознавании анархистов прост: их собственная декларация, самоопределение или участие в заведомо анархистских структурах.

Русистика запаздывает; недавно составленная Владимиром Ермаковым<sup>4</sup> обширная "Отечественная историография анархизма" практически не насчитывает названий, затрагивающих культурные его аспекты. На Западе же, начиная с конца 60-х гг., анархизм снова вошел в моду. С конца 1980-х выходят и работы, посвященные отдельным лицам и проблемам, – например, увлечению анархизмом в среде французского символизма или авангарда времен фовизма и кубизма, – и такие обзорные книги, как "История либертарной литературы во Франции". Порой появляются публикации широкого спектра наподобие антологии чешского анархизма, где отведено место его контактам с художественной и литературной средой<sup>5</sup>. Насколько мне известно, однако, обобщающих работ об анархизме в *культуре* нашего времени пока нет и на Западе.

Таким образом, вне поля зрения исследователей остались взаимосвязи между политическими, научными, литературными моделями, для которых анархизм может оказаться кодовой матрицей.

Занятия анархизмом я веду вполне анархическим образом давно. И чем больше собирается материала (благодарю тех, кто мне помогает в этих розысках, в первую очередь Григория Файмана и Марию Свиченскую), будь то материал из архивов или заново прочитанные известные источники, тем значительнее видится место анархизма в процессе формирования нашего и уже прошедшего XX века.

Один из многих примеров: то евгеническое царство полной санитарной безопасности, к которому неотвратимо приближается "западный мир", было в конце XIX века распространенной мечтой и в левых, и в правых кругах (совершенно неправомерно в публичном мнении только последние связались с идеями о биологическом улучшении человеческой расы). Но именно анархисты с 1890-х и вплоть до 1930-х гг. с особой силой защищали идеи "неомальтузианства" и евгеники, боролись за свободу абортот, за медицинское управление рождаемостью, за организацию условий для биологической селекции; и они же поддерживали зарождающиеся тогда движения натуразма и вегетаринства<sup>6</sup>.

Вспомним о политике аборт в советское время, об обществе "Долой стыд!" и первомайских демонстрациях нудистов в начале 20-х гг., об исследованиях и экспериментах, направленных на "улучшение породы", на создание биологически нового человека (их литературные свидетельства – "Голова профессора Доуэля" и "Человек-амфибия" А.Беляева или булгаковское "Собачье сердце"). Все эти мероприятия никак не были специфичны для советского миропонимания; во многом они пытались осуществить мечты того времени, очень четкое выражение которым дали теоретики "неомальтузианского" анархизма. Не исключено, что ненависть советских идеологов к Мальтусу и его последователям мотивируется, между прочим, и (даже неосознанным) противостоянием анархистским идеям.

Прежде чем перейти к периоду, о котором пойдет здесь речь, покажу, как ветвится тема анархизма, насколько она шире тех рамок, в которые ее обычно заключают.

Известные мне работы о "мистическом анархизме"<sup>7</sup> трактуют это течение как малозначительный и короткий эпизод в личных отношениях между символистами, кружковой спор, импульс которому дали псевдофилософские измышления Григория Чулкова и который интересен лишь участием в нем Вячеслава Иванова и Андрея Белого. Но более широкая перспектива тогдашних дискуссий показывает эпизод в другом свете. Вот известный журнал свободной мысли "Перевал". Его издавали в 1906-1907 гг. на волне революционной эйфории руководитель издательства "Гриф" Сергей Соколов и Владимир Линденбаум. Девиз журнала: "Радикализм философский, эстетический, социальный". Этот радикализм раскрывается в большинстве теоретических текстов, помещенных в журнале, как анархизм.

О журнале упоминают, но, по-моему, серьезно не изучают (наподобие того, как изучают "Весы" или "Золотое руно"). Вместе с тем прекрасно известно, что в нем участвовали очень многие видные фигуры того времени. начиная с Белого, Блока, Бальмонта, а кончая Ремизовым, Сергеевым-Ценским, Сологубом, Ходасевичем. Тут же и Чулков, основатель "мистического анархизма". В журнале с чулковскими идеями состязаются другие варианты символистского анархизма – либертарный социал-гуманизм Минского, "иннормативизм" Эрберга, кармический революционизм Волошина.

Интересно, что здесь регулярно пишут и "настоящие" анархисты: Сергей Шумаков делает обзоры научных публикаций об анархизме, Николай Русов ведет политическую полемику (в частности, с Белым), регулярно печатается Алексей Боровой, который скоро получит всеобщее признание как ведущий теоретик русского анархизма.



Профиль журнала вполне отвечает формуле Минского: "В нашу эпоху умственным центром, вокруг которого вращаются все другие идеи и мнения, является спор между социализмом и анархизмом"<sup>8</sup>.

Спор этот идет не только в "Перевале" или символистских изданиях; он выходит далеко за рамки разговора о "чулковщине". В нем участвуют многие из наиболее видных мыслителей того времени – Бердяев, Булгаков, Шестов, Мережковский. В редактируемых Николаем Лосским "Вопросах жизни" говорится прямо:

Наш журнал, преследующий общекультурные и религиозно-философские цели, предпочитает сохранить независимое, внепартийное положение, хотя, конечно, всецело присоединяется к общему освободительному и социалистическому движению во имя анархического идеала в его религиозном понимании<sup>9</sup>.

Спор об анархизме длится долго. В нем постоянно всплывает идея, которая, как мне кажется, кое-что объясняет и в послеоктябрьской атмосфере. Среди спорящих сторон оппозиция по отношению к существующему строю доминирует полностью. Идеальным же строем спорящие представляют себе – в разных идейных комбинациях – именно анархизм, тогда как социал-демократия, более эффективная в практической деятельности, должна обеспечить переход к будущему счастью в анархии.

Наиболее краткое выражение мысли, о которой идет речь, мы найдем не в "Перевале", а у эго-футуриста Ивана Игнатъева, который называет свое мировоззрение "эговым анархизмом" и заявляет в 1905 году:

Сейчас мировой прогресс беременен социализмом, и задача всех не препятствовать благополучному разрешению процесса. Ибо следующим братом новорожденного будет анархизм<sup>10</sup>.

Большевистская революция так и будет многими принята – как предлюдия к приходу анархии.

Но вернемся к "Перевалу": он интересен и тем, что печатает литературу, которая на фоне дискуссии об анархизме прочитывается по-новому.

Так, "Любви" Сологуба оказываются не столько декадентской эротикой, сколько анархистским (фурьеристским) призывом к нарушению буржуазных норм сексуальности, что подтверждается его высказываниями в других контекстах и что прекрасно чувствовали современники<sup>11</sup>. Многообразие анархистской проблематики в "Перевале" позволяет убедиться в ее наличии и богатстве на протяжении всей эпохи. Мы можем таким образом провести линию назад, к 1890-м годам и к "мистическому анархизму" Станислава Прибышевского – от которого явно отталкивался Чулков, – и вперед, в 1910-е годы, к некоторым тезисам богостроительства.

В "Перевале" публикуются и будущие участники группы "Заветов", и будущие "скифы" – наряду с Белым и Блоком Ремизов, Эрберг, Лундберг. "Скифы подлинные, революционеры и вольники подлинные" против любого строя, – определит в 1918 году Замятин<sup>12</sup>. Скифский анархизм и анархистские тенденции тсеров отмечались неоднократно: они заново освещены – наряду с близостью к анархизму Богданова и некоторых богостроителей – в очень интересной недавней книге Адама Поморского, который рассматривает русский "космизм" в связи с творчеством Андрея Платонова<sup>13</sup>.

Наконец, когда говорят об эфемерности "мистического анархизма", забывают о родственных ему опытах объединения религиозности с культуром индивида, которые продолжались в России вплоть до конца 1920-х годов: термин "мистический анархизм" бытовал тогда в кругу анархистов. Знаменитый Аполлон Карелин, духовный сын Кропоткина, организовал орден анархо-тамплиеров, лекции об обновленном учении "мистического анархизма", включающем элементы эзотерической традиции, читал А. Солонович, один из тогдашних руководителей музея Кропоткина<sup>14</sup>.

И нельзя ли сказать, что в наши дни, претерпев ряд превращений, нечто вроде такого анархизма, черпающего из мистических источников, возрождается в прозе Юрия Мамлеева и, может быть, Виктора Пелевина?

В скобках замечу, что такого рода попытки продолжаются и на Западе; для примера назову английского поэта, художественного критика и анархиста-мистика Герберта Рида, который одним из первых, еще в начале 1940-х гг., сопоставил сталинское искусство с гитлеровским, опередив лет на сорок анализы современных историков искусства. Его высказывания о смысле религии и необходимости ее обновления<sup>15</sup> заставляют вспомнить русские дискуссии начала века.

Напомню событийную канву. Анархисты активны во время революции 1905 года; поддерживают большевиков в 1917 году; в начале 1918-го они составляют для них серьезную конкуренцию. По некоторым свидетельствам, их газеты "Анархия" и "Голос труда" соперничают с "Правдой" по успеху в рабочей среде; в апреле 1918 года ЧК проводит свою первую большую операцию – разоружение анархистов. Во время гражданской войны, спасая революцию, те снова поддерживают большевиков; выступают против них в Кронштадте и на Украине; с 1921 года подвергаются новым репрессиям; смерть в этом году Кропоткина позволяет анархистам, которых выпускают из тюрем для участия в похоронах, устроить последнюю демонстрацию всероссийского масштаба. Образуется общество по увековечению памяти Кропоткина, его музей, работает несколько издательств и кружков. Но в 1924-25 гг. идет волна новых арестов; в 1929-м

делается попытка созвать съезд, но уже "некого созывать". Закрытие музея Кропоткина в 1932 году завершает историю анархизма в Советской России.

Как получилось, что анархизм потерпел такое поражение? Ясный ответ можно найти хотя бы в приложенном к этой статье тексте одного из братьев Гординых, организаторов Дома Анархии и Черной Гвардии, редакторов газет "Буревестник" и "Анархия". Дело, конечно, в программном отказе анархистов от участия в политике, в политической жизни, в политических институтах. Большевики, не меньшие утописты, стали, наоборот, применять все средства политической борьбы и сумели поставить свою *утопию у власти*.

Именно поэтому по сравнению с большевиками анархисты – несмотря на свою радикальность – кажутся гуманистами: не случайно газета "Анархия" в 1918 году несколько месяцев подряд выходит под шапкой "Долой расстрелы безоружных, кто бы они ни были".

И если Горькому большевистское насилие казалось уходом Ленина под знамя анархизма, то другое отталкивание от большевиков сближало именно с анархистами. Примером тут может послужить Борис Эйхенбаум. Он, в ряду многих, воспринял убийство в Марининской больнице кадетских лидеров Шингарева и Кокошкина как зловещее указание на природу большевизма; и свои "Мысли о революции", призыв отказаться от борьбы за власть, которая "превращает мистерию революцию в дикую мелодраму", он печатает в анархистском "Голосе труда", где редактором был Волин – его брат Всеволод.

Пример Эйхенбаума разрушает один из мифов, который еще не умер в наш дни<sup>16</sup>; принятие революции отнюдь не означало поначалу равнения на большевиков.

Поддерживая этот миф, в своих воспоминаниях, готовившихся в 1939 году, Александр Родченко заявлял: "Мы, левые художники, пришли работать с большевиками первые"<sup>17</sup>.

В действительности виднейшие представители русского футуристского и пролеткультовского авангарда – сам Родченко, Ольга Розанова, Надежда Удальцова, Алексей Гастев, Алексей Ган – в начале 1918 года сотрудничали в газете "Анархия", вплоть до ее закрытия и до разгрома анархистов.

Малевич заявлял в этой газете (куда он дал не менее дюжины статей):

Мы раскрываем новые страницы искусства в новых зорях анархии  
<...> Знамя анархии – знамя нашего "я" и дух наш, как ветер свободный,  
заколышет наше творческое в просторах душ<sup>18</sup>.

В "Анархию" много писал Родченко, подписываясь то своей фамилией, то псевдонимом "Анти"<sup>19</sup> (два его текста мы прилагаем к этой статье). Он ведет с Ганом, впоследствии автором знаменитого манифеста о конст-

руктивизме, отдел "Творчество" в "Анархии" и воюет против футуристов-государственников, комфутов, организованных вокруг Маяковского и "Газеты футуристов". Еще в 1922 году, в своей книге о художественном авангарде, прекрасно осведомленный Илья Эрэнбург мог ставить Родченко в одном ряду с Диего Риверой – как анархиста, в отличие от коммуниста Маяковского<sup>20</sup>.

Иначе говоря, путь Родченко к большевизму совсем не так прям, как об этом говорится в его записках и в монографиях о нем. Он проходит через фазу анархиста, которая отражается и в его творчестве, особенно же ясно – в серии его работ 1918 года "Черное на черном"<sup>21</sup>.

Стоит отметить, что не только Родченко перекочевал в ЛЕФ из лагеря анархизма; первое место тут принадлежит по праву критику Иуде Гроссману-Рошину, в прошлом стороннику анархистского террора, в будущем радикальному напостовцу. Законно, пожалуй, задать вопрос о качестве левовского коммунизма, особенно если учесть открыто анархистские симпатии таких попутчиков ЛЕФа, как Ган или Дзига Вертов<sup>22</sup>.

С анархистами-будущниками перекликались соперники футуристов имажинисты; в 1919 году их группа активно сотрудничала с анархистским еженедельником "Жизнь и творчество русской молодежи"<sup>23</sup>. Шершеневич присоединился даже к редколлегии журнала; стихи, в том числе Есенина, и теоретические статьи имажинистов (к ним принадлежали тогда Сергей Третьяков и Николай Эрдман) в нескольких номерах прошли под шапкой "Анархо-искусство".

Вряд ли встреча имажинизма и анархизма была случайной; и вряд ли надо доказывать, что явно анархистские позиции занимали ультрареволуционные группы начала 1920-х годов, начиная с экспрессионистов и кончая уже небезызвестными нам ничевоками.

Несомненно близки к анархизму многие авторы фантастических проектов улучшения человека и мира, которые пользовались популярностью в 1920-е гг.: участники группы "биокосмистов-иммортиалистов", Федор Платов с его новой логикой, Эммануил Энчмен с его новой наукой биологией, против которой должен был выступить сам Бухарин (таким успехом она пользовалась в среде молодых большевиков).

Не мог не сблизиться с анархистскими идеями утопист и новатор Платонов. Как я показал в работе, посвященной его ранним вещам, он пользуется набором понятий и приемов, которые во многом совпадают с программой классического анархизма<sup>24</sup>.

Влияние анархизма распространяется не только на области пластических искусств и литературы. Мне приходилось, по другому поводу, высказывать предположение о связи модернистского танца с идеями раскрепощения тела, близкими к анархистским утопиям<sup>25</sup>. Это очевидно в случае

Айседоры Дункан и, прежде всего, ее брата Реймонда, основателя знаменитой в свое время балетной "Академии" в Париже и активного проводника анархистских идей. Его мысли об органических ритмах вселенной были известны и в России<sup>26</sup>. Следовало бы наметить еще более широкий охват. Нет сомнения, что исследованию в этой перспективе и в разных ракурсах подлежит музыка. Вспомним, что друг Кандинского, знаменитый впоследствии композитор Фома Гартманн связал освобождение музыки с идеей анархии<sup>27</sup>. Для советского времени прекрасной иллюстрацией нашей темы могла бы послужить судьба "Персимфанса", симфонического оркестра без дирижера<sup>28</sup>, а о плодотворности его могла бы свидетельствовать история его влияния в западных странах – вплоть до таких актуальных сегодня экспериментов, как музыкальный театр Райнера Геббельса.

Интересно было бы под тем же углом взглянуть на эволюцию архитектуры и градостроения, начиная с городов-садов и проектов дезурбанизации конца XIX века.

Необходимо подробно завести разговор о культуре русского анархизма. Отмечу, что в одной из недавних статей И. Смирнова можно найти очень редкую в русистике попытку наметить некую общую перспективу – в этом случае психологическую – для интерпретации анархизма<sup>29</sup>.

Мой подход – гораздо более прагматичен и историчен.

Надо думать, что существует анархистская эстетика, тогда как можно говорить об эсеровском или большевистском творчестве, но не эстетике: в последних господствует тематика, в лучшем случае на подмогу ей идет стилистика, есть счесть эсерами новокрестьянских поэтов и писателей – Клюева, Ширяевца, Клычкова и др., и большевиками "перевальцев" – таких, как Артем Веселый.

Выскажу общую гипотезу о том, что теоретический и практический радикализм в искусстве и литературе 1920-х гг. – лозунг смерти искусства, пролеткультовский нигилизм, футуро-имажинистские программы разрушения языковой нормы в поэзии, производственничество, литература факта, и т.д. – более или менее непосредственно произрастали из анархистской почвы.

Могут сказать, что все эти лозунги относятся к авангардному, новаторскому творчеству вообще, не имея никаких особых признаков анархизма; тем не менее, исторические примеры говорят в пользу нашей гипотезы: очень и очень многие фигуры авангарда проявляли, более или менее открыто, свои симпатии к анархизму. И это закономерно – они были ему родственны по пафосу разрушения и нового созидания.

Однако не буду заканчивать статьи о метаморфозах анархизма этими достаточно очевидными наблюдениями – вернемся в двадцатые годы. Я назвал далеко не все связи модернистской эпохи и советской культуры с

анархизмом. Если присмотреться, они обнаруживаются в разных неожиданных сферах и формах.

Так, в конце 1980-х гг. оказалось, что сталинскую эпоху пережила память о толстовских коммунах и о тренировке тела и духа для немедленного перехода в царство свободы, чтобы жить без сна, питаться воздухом, делать упражнения, разработанные Гордиными для анархистского "Социотехникума"; сохранилась память об универсальном языке АО – том самом, который изобрел Вольф Гордин<sup>30</sup>.

Это память сознательная; ее восстанавливают бывшие анархисты. Неизмеримо шире границы памяти бессознательной, которую разделяют все те, кого воспитала советская система.

Из общепринятых представлений о советском образовании выпала прямая связь между радикальными реформами, проведенными советской властью сразу после революции, и традицией "свободных школ", выросшей из теории и практики педагогов-анархистов, таких, как Поль Робен и Себастьян Фор, – об их роли можно узнать даже из "Педагогической энциклопедии". На эту традицию повлиял Кропоткин, но и Лев Толстой (которого, разумеется, считают своим все анархисты, и не только "мистические"). К ней примыкал Владимир Поссе, издатель Горького, инициатор многих предприятий по народному просвещению, теоретик кооперативного движения (бывшего одной из "анархистских систем организации социальной жизни", как утверждали сами анархисты), редактор многих журналов. Один из них, "Жизнь для всех", в первое послереволюционное время принял явную анархистскую окраску.

В более радикальном направлении, чем Толстой, до полного отказа от авторитета взрослых, традицию "свободной школы" развил в России Константин Вентцель, часто печатавшийся в "Жизни для всех", автор трактата "Этика и педагогика творческой личности" (1911-1912). Именно ему принадлежит авторство "Декларации прав ребенка", которую в 1918 г. принял Пролеткульт; в ней ребенок имел право отказаться не только от любой школы, но и от своей семьи<sup>31</sup>. За свободу ребенка боролись прежде всего анархисты; это одно из главных требований программы созданных Гордиными Союза Пяти Угнетенных и Социотехникума универсалистов (согласно этой программе, новый мир не родится, пока не будет освобожден ребенок, вместе с женщиной, нациями, личностью и трудящимися)<sup>32</sup>. В смягченном виде отзвуки идей освобождения ребенка можно найти в "Азбуке коммунизма" Бухарина и Преображенского. Но прежде всего, как отмечает сам Вентцель, уже отстраненный на задний план: "Влияние тех идей, сторонником которых я являюсь и которые нашли себе выражение в этой книге, сказалось на первых же шагах деятельности Советского правительства по народному образованию"<sup>33</sup>.

Действительно, трудовая школа первой советской поры, с ее призывами к самоуправлению и разрушению авторитетов, больше взяла от Кропоткина, Гординых, Вентцеля, чем от теории марксизма (на Кропоткина поначалу часто ссылались и Крупская). Сегодня Вентцель почти забыт. А когда о нем вспоминают, забывают или избегают говорить о его анархизме. Ничего не сказал об этом Юрий Дружников, посвятив ему теплую главу в своей книге о "русских мифах" и проследив его странную и долгую жизнь<sup>34</sup>. Но если выкинуть анархизм из его личной истории, она будет плохо понятна – так же, как и история советской школы. Ибо можно предположить, что сталинский отход от революционной школы был в меньшей степени возвращением к прошлому, чем попытка окончательно изгнать из нее дух анархизма. Но прочнее и глубже, чем воспоминание о космическом языке АО, память об анархической школьной утопии осела в советском коллективном сознании.

Есть другие судьбы, истории писателей, ученых, художников, которые слились с историей советской культуры, но и оставили в ней еле различимый, но все же несомненный след Иного – анархистского идеала.

Для их подробного описания потребовалась бы книга. Назову еще лишь два имени.

Иван Сергеевич Книжник-Ветров – ученик Кропоткина, его соратник по парижской эмиграции, один из ранних теоретиков русского анархизма<sup>35</sup>, потом "мистический анархист" (в чулковских "Факелах", как кажется, ему принадлежит одна из статей<sup>36</sup>). Он переводил Бергсона, работал в Пролеткульте, с 1919-го по 1923 год состоял в редакции пролеткультовского журнала "Грядущее", в 1920-м был комиссаром Главнауки по гуманитарным научным учреждениям, писал книги о русских революционерках – участницах Парижской коммуны, стал стопом и организатором советского книговедения и библиотечного дела<sup>37</sup>. Книгу об удивительной карьере Книжника-Ветрова написал Михаил Агурский – она достойна внимания<sup>38</sup>.

Николай Константинович Лебедев – географ, писатель, педагог; в 1921 году издавал журнал "Свободное трудовое воспитание", еще до революции начал переводить Элизе Реклю, автор многочисленных книг для детей и юношества по географии, геологии и истории Парижской коммуны. Можно думать, что в основном благодаря ему в советской культуре укрепилась легенда Миклухо-Маклая, – Лебедев несколько раз писал о нем. Ученик Реклю и Кропоткина, он не порывал с анархизмом; его вес в этой среде был таким, что он вошел в президиум общества по увековечению памяти Кропоткина и в дирекцию музея Кропоткина, для которого составил несколько путеводителей еще в 1928 году. Он много печатался до середины 30-х гг. Когда в годы оттепели в серии "Замечательные географы

и путешественники" вышла его биография Элизе Реклю, на обложке не был указан автор<sup>39</sup>.

Мы видим – уже после официальной смерти анархизма в России анархисты не просто участвовали в советской культуре; они включились в работу главных ее секторов – образования, организации знания, построения новых представлений о мире. Таков был их первоначальный план (об этом много писал Волин) – отказаться от борьбы за власть, работать над воспитанием нового общества. Удался ли план? Можно ли всерьез думать, что сталинская культура впитала в себя анархистские идеи?

Мне кажется, что да, – их разрушительную, волонтаристскую часть. И, может быть, готовность к чуду, входящую, по выражению Михаила Геллера, в "триаду Великого инквизитора", – это было одно из условий функционирования советской идеологии (другим, прямо противоположным, неизвестным анархизму условием была вера в "авторитет")<sup>40</sup>.

Сам анархизм живет в советскую эпоху и выживает – в виде останков. В то время, когда на уровне поэтическом его парадигма еще кое-как действует, влияет на культуру, – ограничивается и затем совсем закрывается пространство, в котором могла бы для него создаться самостоятельная цель производства, распространения, рецепции (идей, произведений, институтов). Победенному анархизму было даровано теневое бытие; он продолжал существовать как набор мифологизированных представлений, составляя, казалось бы, отрицательную систему координат для советской культуры; но вместе с тем, как мы видели, последняя использовала для своего самоутверждения и эти представления, и их носителей.

Так жертва вампира принимается в круг избранных и сама становится вампиром, но второго сорта, обескровленная, обезжизненная, находясь в полном подчинении у своего палача-властелина.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

*Газета "Анархия". 16 марта 1918 года*

### **Революция как творчество**

Революция стихийна. Она "не делается", а рождается. Революция есть естественное произвольное явление общественной жизни. <...>

Революция есть социальное творчество.

Не исследованы пути творчества и неисповедимы пути революции.

Она развивается по своим, ею творимым законам <...>

Каждое творчество содержит в себе элементы нового, неожиданного, сюрпризного.



Творчество есть "новая ассоциация". Революция, чем более она революционна, чем более она творческая, тем больше элементов неожиданности она привносит <...>

Кто является творцом революции?

– Сам народ. Он творит ее непосредственно.

Так творит народ все его вековые великие ценности.

Так он творит свои права, обычаи. Так он творит свою музыку, свою живопись. Так он творит свой язык.

Весь народ, самые низы, в нем участвуют, творят его бессознательно. И это – самый высший вид творчества. Никакие конгрессы ученых филологов не создадут ни одного живого, богатого, многогранного, широкого, как море, и глубокого, как совесть, языка.

Его в силах творить один народ.

То же самое и в обществе, в социальном строительстве. Революцию творит, может творить и должен творить сам народ непосредственно, сам прямо в ней участвуя, не посредством делегатов и лидеров, несчастных и счастливых политиканов, мудрых и глупых политиков. Народ творил революцию и будет ее творить, а не съезды политиков, партийных руководителей.

Сознавая эту истину, мы не можем не пренебрежительно относиться ко всяким съездам различных партий или советов. <...>

Революционный народ дело революции делает, а съезды только говорят.

Революционный народ свое слово скажет, а съезд только говорит.

Бр. Гордин

*Газета "Анархия". 23 марта 1918 года*

### **Товарищам анархистам**

Вот она пришла. истинная революция, истинная свободная свобода от вас, анархисты!

Вот почему идем мы к вам, измученные, полузадушенные и духовно, и материально художники-будущники, художники Великого Бунта, художники возмущения мещанским порядком прошлого, художники, сбросившие с себя в искусстве уже давно старые цепи рабства "прошлого". <...>

И в эти святые, великие дни, дни восходящей анархии, дни все приближающегося триумфального шествия Великого Бунтарства, – в эти дни вздрогнули новой верой, новой силой бунтарские сердца художников-будущников.

И мы идем к вам, дорогие товарищи анархисты, инстинктивно узнавая в вас своих раньше неведомых друзей!

<...>

Настоящее принадлежит художникам-анархистам в искусстве...

А. Родченко

*Газета "Анархия", 30 марта 1918 года*  
**Газете футуристов**

"Летучая федерация футуристов, декреты, ассоциации социального искусства, коллегия федерации футуристов" – и всего-то трое: Маяковский, Бурлюк и Каменский, и хвалит Бурлюк Маяковского, а Маяковский хвалит Бурлюка.

А есть еще более чем футуристы – Хлебников, Крученых, Розанова, Малевич, Татлин, Моргунов, Удальцова, Попова и др.

Газета футуристов – это газета трех футуристов-диктаторов.

Нелепы федерации, ассоциации, коллегии троих.

Большевики футуризма!

Государственники футуризма!

Троцкие футуризма!

Так издайте же второй номер, где подпишите мир с эстетизмом буржуазии.

Издайте декрет о расстрелах более крайних новаторов, анархобунтарей, – чем вы.

А. Родченко

*ПРИМЕЧАНИЯ*

- <sup>1</sup> Анархисты. Интервью Т. Максимовой с Валерием Кривеньким и Владимиром Ермаковым // Родина. 1993. № 5-6. С. 70.
- <sup>2</sup> Горький М. Несвоевременные мысли. Париж, 1971. С. 198 (впервые: Новая жизнь. 1 мая. 1918).
- <sup>3</sup> Розанов В. Когда начальство ушло... СПб., 1910. С. 133.
- <sup>4</sup> Ермаков В.Д. Российский анархизм и анархисты (вторая пол. XIX – конец XX вв.). СПб.: Нестор, 1996.
- <sup>5</sup> Tomek Václav, éd. Český anarchismus. 1890-1925. Praha, 1996. 743 p.
- <sup>6</sup> Выделим среди западной анархистской периодики журналы "Néo-Malthusien" (и брошюры, выпускавшиеся его издателями и "L'Endehors").
- <sup>7</sup> Напр.: West J. Russian Symbolism. A Study of Viacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetics. London, 1970. Pp. 132-134; Rosenthal B.G. The Transmutation

- of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905 // *Slavic Review*. 1977. Vol. 36. № 4; *Theatre as Church: The Vision of the Mystical Anarchists // Russian History / Histoire russe*. 1977. Vol. 4. № 2; *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М.: НЛО. 1995.
- <sup>8</sup> *Минский Н.* Социализм и анархизм // *Перевал*. 1907. № 7. С. 39.
- <sup>9</sup> От редакции // *Вопросы жизни*. 1905. № 10-12. С. 395.
- <sup>10</sup> Цит. по: *Манифесты и программы русских футуристов / Сост. В. Марков*. Мюнхен: W. Fink, 1967. С. 30, 59.
- <sup>11</sup> См., напр.: *Городецкий Сергей*. На светлом пути. Поэзия Федора Сологуба с точки зрения мистического анархизма // *Факелы*. Кн. 2. 1908. Об анархизме Сологуба см. также: *Геллер Л.* Фантазии и утопии Федора Сологуба: заметки по поводу "Творимой легенды" // *Русская литература*. 2000. № 2.
- <sup>12</sup> *Замятин Е.* Я боюсь. М.: Наследие, 1999. С. 34 (статья "Скифы ли?").
- <sup>13</sup> *Pomorski Adam.* Duchowy proletariusz. Przyczynik do dziejow lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX-XX wieku (na marginesie antyutopii Andrieja Platonowa). Warszawa: OPEN, 1996.
- <sup>14</sup> См.: *Никитин А.Л.* Мистики. розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России. Исследования и материалы. М.: Интерграф Сервис, 1998; Он же, ред. Орден российских тамплиеров. В 3-х тт. М.: Минувшее. 2003; *Соловьев О.* Масонство: Словарь-справочник. М.: Аграф, 2001.
- <sup>15</sup> См.: *Read Herbert.* The Philosophy of Anarchism. London: Freedom Press. 1941. Pp. 24-26.
- <sup>16</sup> См., напр.: *Clark K.* Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. Harvard Univ. Press, 1995.
- <sup>17</sup> *Родченко А.М.* Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Сов. художник, 1982. С. 57.
- <sup>18</sup> *Малевич К.* Собрание сочинений. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 66.
- <sup>19</sup> Псевдоним раскрывается в воспоминаниях его жены: *Степанова Варвара*. Человек не может жить без чуда. М.: Сфера, 1994; там же обрисован эпизод сотрудничества с "Анархией", где роль организатора стремился играть Алексей Ган, работавший в то время над концепцией "Пролетарского театра".
- <sup>20</sup> *Эренбург Илья.* А все-таки она вертится. М.-Берлин: К-во Геликон. 1922. С. 46.
- <sup>21</sup> См. об этом в моей статье "Зрение утопии, зримость анархии" (готовится к печати).
- <sup>22</sup> Об этом см. работу: *Познер Валери.* Алексей Ган (в печати).
- <sup>23</sup> См. об этом в моей ст.: Существует ли поэтика безвластия? Об анархической слагаемой русского модернизма // *Locher J.P., hrsg.* Schweizerische Beiträge zum XII. Internationalen Slavistenkongress in Krakau. Peter Lang, 1998.
- <sup>24</sup> *Геллер Л.* Свистун, Вития и Протоген. или Песня для всех угнетенных. Анархия в мире Андрея Платонова // *Hodel R., Locher J.P., hrsg.* Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov. Peter Lang, 1998.
- <sup>25</sup> См.: *Геллер Л.* Voyage au pays de l'Anarchie. Un itinéraire: l'utopie // *Cahiers du monde russe*. XXXVII (3). 1996; Он же. Фантазии и утопии Федора Сологуба (см. примеч. 11).

- <sup>26</sup> См., напр.: Кузьмин Евгений. О ритме // Искусство в Южной России (Киев). 1913.
- <sup>27</sup> См. франц. изд.: *Hartmann Th. von De l'Anarchie dans la Musique // Kandinsky W., Marc F. L'Almanac du Blaue Reiter*. Paris, 1981. Pp. 148-154.
- <sup>28</sup> Первый симфонический ансамбль Моссовета, 1923-1932.
- <sup>29</sup> *Смирнов И.* Мирская ересь (психологические замечания о философии анархизма) // *Fieguth R.*, hrsg. *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*. Wiener Slavistischer Almanach. 1996. SBd 41.
- <sup>30</sup> *Мазурин Б.* Рассказ и раздумья об истории одной толстовской коммуны "Жизнь и труд" // *Новый мир*. 1988. № 9.
- <sup>31</sup> *Вентцель К.* Освобождение ребенка. Декларация прав ребенка. Смоленск, 1918.
- <sup>32</sup> Первый Центральный Социотехникум. Членская книжка. М.: Изд. 1-го Центрального Социотехникума, 1919. С. 12-13.
- <sup>33</sup> *Вентцель К.* Дом свободного ребенка (Как создать свободную школу). М.: Земля и фабрика, 1923. С. 5.
- <sup>34</sup> *Дружников Ю.* Две жизни Константина Вентцеля // *Дружников Ю.* Русские мифы. New York: Liberty Publ. House, 1995.
- <sup>35</sup> См.: *Ветров И.* Анархизм, его теория и практика. СПб., 1906; *Книжник И.* Очерк социальной экономии с точки зрения анархического коммунизма. Париж, 1908, и др.
- <sup>36</sup> *Ветров Александр (?)*. Прошлое и настоящее анархизма // *Факелы*. Кн. 2. СПб., 1908.
- <sup>37</sup> См.: *Зегжеда Н.А.* Список научных печатных работ Ивана Сергеевича Книжника-Ветрова. Л., 1960.
- <sup>38</sup> *Agursky M.* A millenarian pilgrim's progress through the Russian revolution: Ivan Knizhnik-Vetrov: Jew, religious anarchist, Catholic, Bolshevik, historian. Hebrew University of Jerusalem, 1989.
- <sup>39</sup> Элизе Реклю. М.: Географгиз, 1956.
- <sup>40</sup> *Геллер М.* Машина и винтики. История формирования советского человека. Лондон: OPI, 1985.

*КЕВИН УИНДЛ*

## **ЖУРНАЛИСТ И РЕВОЛЮЦИОНЕР НА ТРЕХ КОНТИНЕНТАХ: А.М. ЗУЗЕНКО**

О большевике и деятеле Коминтерна (Третьего Интернационала) Александре Михайловиче Зузенко известно довольно много. По профессии моряк, по убеждениям в ранних годах анархист, он прослужил несколько лет штурманом на кораблях торгового флота, затем капитаном дальнего плавания, одновременно снискав славу великолепного рассказчика, а также боксера (Зузенко был высокого роста и мощного телосложения). Но в те десять с небольшим лет, которые он провел вне моря – большую часть этого времени в Австралии, – он чаще всего говорил о себе как журналисте. Именно в этой области он нашел широкие возможности проявить свой революционный энтузиазм и агитировать за распространение социалистической революции в ту пору, когда надежды на успех ее, сразу после Первой мировой войны, достигли наивысшей точки.

Этот яркий пропагандист революции представлен – под различными именами – в трех произведениях Константина Паустовского, написанных между 1924 и 1965 гг., и в двух произведениях Юрия Клименченко, капитана дальнего плавания и беллетриста, который плавал вместе с Зузенко в 30-х годах. Оба автора ощущали ауру этого колоритного человека с его путешествиями, приключениями и революционным пылом. По словам Паустовского, он был главным организатором "коммунистического восстания в Брисбене", "менял профили шкиперам" и сворачивал челюсти надсмотрщикам на плантациях сахарного тростника в Квинсленде, играл в шахматы со смертью и сплевывал "на лакированные туфли президента Хьюза". У Клименченко же он "не человек, а роман <...> человек из другого мира"<sup>1</sup>.

Зузенко родился в Риге в 1884 году и обучался здесь морскому делу, но учеба была прервана событиями 1905 года, в которых он сыграл самую активную роль. Если верить тому, что говорит он сам, Зузенко вступил в Боевую организацию партии Социалистов-революционеров, организовал забастовку в Рижском мореходном училище и был вовлечен в террористическую деятельность, вследствие чего оказался в тюрьме, сначала в Риге, а

затем в Николаеве. Позднее он плывал – об этом периоде сохранилось мало надежных сведений: в 1911 году Зузенко участвовал в создании "Союза русских моряков за границей" со штаб-квартирой в Антверпене<sup>2</sup>. Вскоре прибыл в Австралию, много ездил по стране и принял участие в работе недавно созданного австралийского отделения американской организации "Индустриальные рабочие мира" (Industrial Workers of the World, IWW), которая представляла собой наиболее радикальное крыло левой политической мысли и деятельности непосредственно до и во время Первой мировой войны. Экстремизм IWW и отрицание им всех форм власти хорошо сочетались с той анархической формой социализма, к которой Зузенко инстинктивно тяготел. Он принял активное участие в организации забастовочного движения среди рабочих сахарных плантаций в Северном Квинсленде, в объединении русских иммигрантов против работодателей и властей, публиковался в радикальных русскоязычных газетах и руководил антиправительственными демонстрациями и беспорядками в Брисбене, упоминаемыми Паустовским и подробно описанными австралийским историком Реймондом Эвансом<sup>3</sup>. Немедленным следствием этих действий стали арест и депортация из Австралии. На этом, однако, не закончилось его широкое участие в движение австралийских левых. Вскоре он вновь отправится в Австралию в качестве деятеля Коминтерна<sup>4</sup>, снова будет изгнан и снова побывает в тюрьмах Британской Империи.

Как уже сказано, Зузенко мог с определенной долей справедливости называть себя журналистом. На следствии в лондонской тюрьме Брикстон, где он содержался в течение трех месяцев во время депортации из Мельбурна в Петроград в 1922-1923 гг., он отрицал свою причастность к деятельности Коминтерна (несмотря на очевидные факты) и свое настоящее имя. Он, впрочем, настаивал, что он социалист – не упоминая о принадлежности к определенному уклону, – и сделал все возможное, чтобы представить себя в первую очередь как журналиста, а не агитатора<sup>5</sup>. Британские следователи, Г.М. Миллер и Гай Лидделл, довольно хорошо осведомленные о его делах, вряд ли представляли себе русские газеты, которые, как он упоминал, публиковали его материалы: "Знание и единение", "Голос" (вероятно, имелся в виду "Голос труда"), "Новое русское слово". Если бы они смогли прочесть эти статьи, то нашли бы полное подтверждение своим догадкам об истинных намерениях и целях автора.

Мы рассматриваем журналистскую деятельность Зузенко на основе документов, русско- и англоязычных газет, сохранившихся в Квинсленде, Канберре, в США и России, в период с середины Первой мировой войны, когда он жил в Австралии, до середины двадцатых годов, когда он стал капитаном советского грузового судна. Изучить все его газетные публикации не представляется возможным. Тираж одних изданий, которые он вы-

пускал или куда давал материалы, был крайне ограничен, другие существовали лишь несколько дней или недель, как, например, нелегальная газета "Девятый вал"<sup>6</sup>, и далеко не все они сохранились. А те, что имеются в наличии, редко представлены полными комплектами. Нет сомнения, однако, что выявленные письма, статьи, передовицы и заметки дают представление об эволюции автора от анархиста или "анархо-синдикалиста" до преданного большевика. (Разочарование в коммунистических идеалах, постигшее его к концу жизни, не нашло – и не могло найти – отражения в советской печати 30-х годов.)

Ниже перечислены газеты, в которых печатался Зузенко (в скобках указаны годы его сотрудничества или редакторства):

"Рабочая жизнь" (Брисбен, 1916-1917); основана и издавалась Федором Андреевичем Сергеевым (известным под своей партийной кличкой "Артем"), после того как предшествовавшие этому изданию "Известия Союза русских эмигрантов" были закрыты.

"Знание и единение" (Брисбен, 1918).

"Knowledge and Unity" (Брисбен, 1919); англоязычный преемник газеты "Знание и единение", после того как русскоязычная версия была закрыта.

"Девятый вал" (Брисбен, 1918-1919).

"Известия Тираспольского ревкома" (Тирасполь, 1920).

"Коммунистический интернационал" (Москва, 1920).

"Новое русское слово" (Нью-Йорк, 1921-1922).

"The Worker" (Нью-Йорк, 1922).

"Гудок" (Москва, 1923).

"На вахте" (Москва, 1924).<sup>7</sup>

Ранние публикации Зузенко появлялись в русскоязычной прессе Квинсленда обычно под псевдонимами А. Матуличенко, А. Мамин или С. Мамин и явно несли на себе отпечаток анархизма, который он тогда исповедовал, а также отражали принадлежность к IWW. Эта организация находилась в конце 1916 года под жестким давлением правительства, преследовавшего "нелояльных", а тем более замешанных в подрывной деятельности. Необходимо подчеркнуть, что явные анархистские наклонности Зузенко вызвали разногласия с Артемом, основателем и издателем не только "Рабочей жизни", но и более ранних русских газет "Эхо Австралии" (Брисбен, 1912) и "Известия Союза русских эмигрантов" (1913-1916). Артем, убежденный большевик и соратник Ленина с 1903 года, явно не приветствовал пропаганду взглядов анархистов и IWW, и его передовицы зачастую направлены прямо против них<sup>8</sup>. В сохранившихся выпусках ранних газет, а также в докладных записках Зузенко в Коминтерн нет свидетельств близости взглядов Артема и Чибисова (Зузенко), о которой идет речь в романе Клименченко "Жизнь и приключения Лонг Алека", где Зузенко

становится правой рукой в делах Артема почти сразу же, как только они встречаются в Брисбене, и помогает ему в издании его газеты. Материалы Зуенко, тем не менее, действительно принимались и публиковались в "Рабочей жизни".

В октябре 1916 года в большой статье, подписанной "Матуличенко", он указывает на гибель Второго Интернационала и ищет возможности создания Третьего. Для того чтобы выжить и утвердиться, он должен, по мнению автора, принципиально отличаться от своих предшественников:

"Интернационал будет непобедим. если лишится "вождей" с их директивами. авторитетностью, если научит рабочих революционной активности, если напишет на своих знаменах "освобождение рабочих должно быть делом самих рабочих". "у рабочего нет отечества. нет иных врагов, кроме капитала. власти. религии". <...> Лучше день орлиного полета, чем года пресмыкания по грязи поведственности. Второй интернационал погиб. Да здравствует Третий интернационал!"<sup>9</sup>

Риторический стиль характерен для Зуенко, а лозунги и патетика ясно указывают на него как наследника Бакунина и русской анархической традиции.

Некоторые другие публикации Зуенко 1916 и 1917 годов кратки и сосредоточены на чисто практических злободневных вопросах. Так, в ноябре 1916 г. он принимает участие в судьбе двенадцати членов IWW, заключенных в тюрьму в Сиднее, и обращается к читателям за финансовой помощью, чтобы выиграть дело<sup>10</sup>. В августе и сентябре 1917 г. он призывает к образованию федерации групп русских рабочих в Австралии, подчеркивая, что "только в единении сила"<sup>11</sup>. А месяц спустя после Октябрьской революции, в письме из района Инхам-Галифакс (Северный Квинсленд), где он рубил сахарный тростник, он пишет о призыве 42 русских удалить генерального консула д'Абаза, представителя царского, а затем и Временного правительства: "Всякий дармоед – не что иное, как только дармоед, разница может быть в их величине. Нам нужны не власть, а слуги народные. Паразиты остаются паразитами". Имя Зуенко – второе в этом списке 42-х<sup>12</sup>.

Переехав южнее в Брисбен в 1918 году, несколько месяцев спустя после возвращения Артема в Россию, Зуенко принял и более активное участие в радикальных политических акциях, чем быстро привлек внимание полиции и сил безопасности. В сентябре 1918 г. он возглавил новую русскую газету "Знание и единение", издателем которой был Михаил Розенберг; на его дочери Циве (Цецилии) Зуенко женился в 1919 году. Все подобные издания – уже в течение долгого времени воспринимавшиеся как органы "нелояльных" групп – вызывали пристальное внимание военной цензуры. Это объяснялось как общей политической ситуацией того времени, так и резким тоном публикаций в русскоязычной прессе, воодушевлен-



ной событиями в России. Капитан Джон Стейбл (лингвист из Квинслендского университета, в то время военный цензор) с возрастающим беспокойством следил за революционными настроениями в письмах русских иммигрантов и их газетах. Вскоре правительство Австралии приняло решение запретить Зузенко и Петру Симонову, неакредитованному большевистскому консулу, публичное выражение и распространение пропаганды<sup>13</sup> и стало склоняться к тому, чтобы удалить русских агитаторов с австралийских берегов.

"Знание и единение", как и предшествующее издание, было запрещено, но это не предотвратило его замену на англоязычную версию – "Knowledge and Unity", и поскольку Зузенко не разрешалось самому заниматься издательской деятельностью, он прибегнул к простой увертке: номинальным издателем выступила Цива Розенберг, его двадцатилетняя невеста. Передовица в первом англоязычном номере, озаглавленная "К нашим австралийским товарищам" и подписанная "Цива Розенберг, издательница", задавала тон обвинения апатичных рабочих, призывая их к активным действиям:

"Необходимо действовать! Необходимо действовать быстро! <...> Товарищей сажают в тюрьму — а у вас дальше обсуждений дело не идет. Активных представителей рабочего класса депортируют, а вы без малейшего интереса переходите ко спортивным новостям. Петр Симонов (Генеральный консул в Австралии Российской Советской Федеративной Социалистической Республики) арестован, и эта информация оставляет вас спокойными.

ЭТО НЕСПРАВЕДЛИВО, австралийские товарищи! Вы пренебрегаете своими обязанностями активных членов рабочего класса <...>

ЦЕЛЬ – ПОЛНОЕ УНИЧТОЖЕНИЕ КАПИТАЛИСТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ <...>"<sup>14</sup>

Основное авторство здесь, как и позднее, принадлежит самому Зузенко, хотя вероятно, что Цива, которая получила школьное образование в Австралии, шлифовала его часто шероховатый английский. Зузенко гордился той громкой риторикой, которая была обычна для "Knowledge and Unity", не раз называя газету "умственным динамитом", и прекрасно понимал, что нуждается в редакторской помощи местного уроженца, чтобы адекватно выполнять свою пропагандистскую задачу.

Кульминацией этого периода явилось так называемое Краснознаменное восстание (Red Flag Riots), которое произошло в воскресенье 23 марта 1919 года (см. примеч. 3). Вскоре, в апреле, последовали арест и депортация главного зачинщика – Зузенко, а месяц спустя – депортации Цивы<sup>15</sup>. После перерыва, уже без них, в июле было возобновлено издание "Knowledge and Unity" – газета затем стала официальным органом комму-

нистической партии в Брисбене. Следующие семь месяцев Зузенко провел на борту пароходов и в различных тюрьмах Британской Империи, прежде чем в октябре вместе с женой прибыл в Одессу, где им посчастливилось ускользнуть от деникинцев и затаиться в подполье. Цива родила дочь Ксению<sup>16</sup>.

Месяцы, проведенные в Одессе, когда город находился в руках белых, несомненно, были одними из самых тяжелых в жизни Зузенко. В случае поимки он не мог ждать пощады; пришлось столкнуться с тяготами простого выживания и пропитания жены и ребенка зимой во враждебном городе. Год спустя в американской газете он описал свою радость при виде вступления красных войск в Одессу в начале февраля 1920 г. Однако он все еще не был полностью согласен с новыми правителями России. Уже через два дня он заявил о своем вхождении в редакцию газеты "Одесский набат", которая вскоре, после первого же номера, была закрыта большевистскими властями. Затем он попытался возродить другую газету, "Буревестник", также закрытую после первого номера, и даже предполагал издавать ее нелегально. Сами анархистские группы, поддерживавшие эту газету, не вызвали его сочувствия, и он вскоре отошел от них – не отказываясь, однако, от идей анархизма. «Как советский анархист, как "сочувствующий"», он стал в начале 1920 года издавать "Известия Тираспольского ревкома" (в течение семи недель). В конце марта Зузенко послали в Москву в качестве делегата III всероссийского съезда профсоюзов. Здесь, слушая речи Ленина и Троцкого, он пришел к убеждению, что большевизм – это путь в будущее, анархистская же критика большевизма – это "жалкий, глупый, бессвязный детский лепет", что "только организованные в однородную стальную массу, спаянную сознанием классовых интересов, мы представим действительную силу, способную противостоять ударам мировой реакции", и что "протесты против насилия, против диктатуры – это протесты против революции, возмущение против власти пролетариата"<sup>17</sup>.

Статьи, в которых Зузенко описывает эволюцию своих политических взглядов, появились немного позже, когда он находился в США. Эта незапланированная задержка по пути в Австралию началась в январе 1921 г. и продолжалась около полутора лет. А планирование миссии в Австралию началось почти сразу же, как он прибыл в советскую столицу весной 1920 г. Решив отойти от анархистских взглядов и вступив в РКП(б), он тут же стал убеждать Карла Радека, Григория Зиновьева и других руководителей Коминтерна, что необходимо как можно скорее послать его назад в Австралию, чтобы попытаться сплотить разрозненные социалистические группировки в единую эффективную коммунистическую партию и создать австралийский плацдарм для революции во всей Британской Империи. От этого периода остается одна статья на страницах газеты "Коммунистиче-

ский интернационал", подписанная буквой "P", но, по-видимому, написанная либо самим Зузенко, либо кем-то, имевшим доступ к его докладам в исполком. Большая часть статьи "Союз российских рабочих в Австралии", опубликованной в июне 1920 г., дословно совпадает с докладом, представленным в ИККИ 30 апреля, в котором Зузенко описывает ситуацию и последние события в Австралии и подчеркивает необходимость всесторонней поддержки со стороны РКП<sup>18</sup>.

Путешествие в Сидней займет большую часть следующих двух лет. Оно проходило через Норвегию, Великобританию, Канаду, США и Новую Зеландию. По прибытии в Австралию Зузенко был арестован и в августе 1922 г. приговорен ко второй депортации.

Во время своего пребывания в США он продолжал агитировать за дело социалистической революции, разъясняя структуру и функционирование советского государства непонятливым представителям русских общин в США и Канаде. Делал он это в своей обычной резкой манере, подчеркивая полную политическую безграмотность иммигрантов, полное непонимание ими реальной ситуации в России: "Я поражен грандиозной картиной происходящего в головах ваших сумбура. Извинения <...> не может быть никакого"<sup>19</sup>.

Под тем же псевдонимом (Матуличенко) в той же газете он рассказывает о ключевых моментах своего недавнего прошлого, таких, как обращение в большевизм. Он пишет, что когда он стоял на пристани в ожидании отплытия из сиднейского порта и кричал собравшейся толпе "Да здравствует социальная революция! Да здравствует анархия!", он "был искренним, убежденным анархистом"<sup>20</sup>. Теперь он осознает, что революцию в России спасла только "железная дисциплина", а не анархистское "свободное соединение свободных в своих поступках граждан"<sup>21</sup>.

В статье под другим псевдонимом он нападает на тех русско-американских анархистов, которые встали в оппозицию правительству Ленина. Его главная мишень – Эмма Гольдман, анархистка родом из России, жившая в США в течение многих лет, но депортированная на родину вместе с Александром Беркманом и некоторыми другими в 1919 году. Вначале благосклонно восприняв большевистскую революцию, она за два года стала противником политики Ленина и покинула Россию в декабре 1921-го. Публичные заявления Гольдман обладали разрушительным антибольшевистским потенциалом, и Зузенко был озабочен тем, чтобы нейтрализовать их эффект в американской прессе. Он сделал это в резкой статье, опубликованной в июле 1922 года в газете "The Worker". Под заголовком "Russian Worker Delivers a Smashing Reply to Emma Goldman's Lying and Misleading Articles" излагалась точка зрения "Александра Наргина". В этой длинной обличительной статье он называет Гольдман "истеричкой и бессовестной

лгуней <...> врагом рабочих <...> представителем буржуазной мысли <...> не более чем мертвой душой <...> националисткой с узким кругозором <...> достойным преемником Иуды Искариота". Более того, автор отрицал даже, что она революционерка, и добавлял: "она польская еврейка, не того типа, как интернационалист Троцкий, но того типа, как еврей-старьевщики, которых можно встретить во всех больших американских городах. Ей присуща та же психология. Она такая же, как и те, другие евреи, которые пытались убить Ленина, как Фаня Каплан, как все те евреи, которые считают Троцкого своим смертельным врагом". Опубликовав это, он с удивлением и негодованием отнесся к обвинениям в антисемитизме, указывая в докладе в исполком Коминтерна, что сам женат на "семитке" и имеет "дочь полусемитку"<sup>22</sup>.

Прибыв наконец в Сидней 15 июля 1922 года и будучи принятым как местная знаменитость в левых кругах, Зузенко сразу принимается за активную пропагандистскую работу, почти ежедневно проводя беседы с группами рабочих и русских иммигрантов в Сиднее и Мельбурне, разъясняя структуру Российской коммунистической партии и воюя против того, что он воспринимал как антисоветские предубеждения<sup>23</sup>. Для выполнения его задач времени оказалось мало – арест последовал, прежде чем он успел провести в стране месяц. Однако он успел посетить важную встречу воюющих коммунистических фракций (15-16 июля) и приписал себе успех в деле их объединения. Среди обстоятельств, которые не затрагивались на допросах в Лондоне, поскольку следователи не имели доступа к документам коминтерновского планирования 1920 года, был тот факт, что первоначальный проект бюджета его миссии включал солидные суммы для помощи нуждающимся в финансовой поддержке коммунистическим газетам Австралии (к примеру, 1000 фунтов для "The Barrier Daily News" в Брокен Хилл, "красном Петрограде Австралии")<sup>24</sup>, но этот бюджет был урезан, к тому же Зузенко потратил изрядное количество денег на свое долгое путешествие. По-видимому, избранные газеты получили либо совсем мало, либо не получили ничего.

После лондонских допросов он был выслан из Англии в январе 1923 года, и связь с австралийскими коммунистами, по всей видимости, оборвалась. Зузенко продолжал писать подробные отчеты о своих путешествиях, впечатлениях, политической и экономической ситуации и состоянии компартии, но новых поездок ему не предлагали, хотя он продолжал считать, что при должном усердии в Австралии можно было бы достичь многого. До конца неясно, где и как он провел весну и лето 1923 года, но есть основания предполагать, что описание Паустовским карьеры капитана Кравченко в "Блестающих облаках" не является в полной мере вымышленным. Здесь говорится, что некоторое время перед приездом в Москву он провел

"начальником порта Мариуполь", пока его не сняли с этой должности "за недостаток дипломатического такта"<sup>25</sup>. Как бы то ни было, осенью 1923 года Зузенко оказался в Москве, где вновь стал работать журналистом. Сотрудничая в газете "На вахте" (орган Всероссийского союза работников водного транспорта), он смог наконец отказаться от своих конспиративных псевдонимов и подписываться собственной фамилией, хотя, вероятно, помещал материалы и анонимно. В это время он знакомится с Паустовским и другими молодыми писателями, работавшими журналистами в новых профсоюзных газетах. Мы уже знаем, что Паустовский с ним подружился и, как многие, был очарован его неистощимыми рассказами о дальних странах. Это понятно в свете более поздней самохарактеристики Паустовского: "В юности я пережил увлечение экзотикой. Желание необыкновенного преследовало меня много лет" ("Несколько отрывочных мыслей")<sup>26</sup>. Дочь Зузенко Ксения, описывая отца почти семьдесят лет спустя и ссылаясь при этом на мемуары Паустовского, говорит, что, когда у писателя не было под рукой материала, Зузенко становился для него источником<sup>27</sup>.

Воспоминания Паустовского представляют собой ценный источник биографической информации о таких его современниках, как Булгаков, Багрицкий, Ильф и Петров, Грин, Бабель, хотя Анджей Дравич весьма сомневался в достоверности этих мемуаров<sup>28</sup>. Круг, в котором вращались в то время Паустовский и Зузенко, включал также Катаева, Новикова-Прибоя, Олешу, Гехта, Шкловского – все они работали в редакциях газет "Гудок" и "На вахте" во Дворце союзов. В конце 1923-го – начале 1924 года Паустовский провел много времени в компании Зузенко, который помог ему снять пустующую дачу в Пушкино неподалеку от своей.

Сорок лет спустя, в той части своей автобиографии, которая озаглавлена "Книга скитаний", Паустовский описывал Зузенко как сотрудника "На вахте"<sup>29</sup>, который "приносил в редакцию свои воспоминания о плаваниях". Это описание, однако, неточно характеризует опубликованные им в 1924 году материалы, которые на самом деле в гораздо большей мере были посвящены не собственному прошлому, а текущим событиям. Статьи и очерки Зузенко отражают его специфические знания разных стран – в первую очередь Австралии, Германии и США – и условий жизни рабочих. Например, статья «В тюрьмах "его величества короля": русские моряки на чужбине»<sup>30</sup> была посвящена ситуации, складывавшейся в отношении русских моряков непосредственно после Октябрьской революции: согласно Зузенко, по прибытии в британские (и не только) порты их обычно помещали в тюрьму и освобождали, лишь когда их корабли были готовы к отплытию. Он сообщает, что во время своих путешествий в 1919 году многих из них встречал в тюрьмах Австралии (Сидней, Хобарт), Цейлона (Коломбо), Египта, Турции.

Собственный опыт предоставляет ему примеры для аргументации, когда он пускается в спор с теми, кто считает коммунизм недостижимым идеалом. В статье «"Несбыточность" коммунизма»<sup>31</sup> он вспоминает о безбилетном путешествии из Ливерпуля в Канаду на пароходе "The Queen of Ireland" в январе 1921 года, когда он "играл роль кочегара ночью <...> и роль пассажира днем"<sup>32</sup>, и описывает одну категорию рабочих, которую, по его мнению, никакая социальная революция не в состоянии исправить: это ливерпульские моряки – "паскудные людишки", способные украсть с веревки твою выстиранную рубашку и рыться в содержимом твоего сундука, пока ты несешь вахту. "Навряд ли пропагандой исправишь ливерпульца. Воровство у них в крови". Его рассуждения, однако, далее следуют учению Ленина: "не словами изгоняется зло из жизни, а изменением экономических условий", и в случае радикальных перемен даже ливерпульские моряки могут встать на правильный путь.

В некоторых публикациях повторяются темы из его докладов в ИККИ, конечно, секретных. Так, он описывает создание в Антверпене "Союза российских моряков за границей", а также его отделение в Нью-Йорке, открытое несколькими годами позже, восхищается работой первых организаторов союза, которым приписывали создание коммунистической газеты. Но тут выражено и сожаление о том, что в 1921 году, когда автор был хорошо с ними знаком, организация и газета попали под влияние фракции, которую он, бывший анархист, ненавидит всем сердцем: это "анархисты махновского типа – грязный черносотенный сброд, именовавший себя анархо-националистами"<sup>33</sup>. Непрерывающаяся война с этой фракцией нашла отражение – причем с теми же эпитетами – в нескольких его докладах о ситуации в США.

Он клеймит американских "предателей рабочего класса", в то время как в другой заметке, по контрасту, восхищается доблестью честных моряков, сражающихся за истинные интересы своих товарищей, как, например, его старый ирландско-австралийский друг Том Уолш, который вместе с женой Аделой Панкхерст так много сделал для него в Австралии<sup>34</sup>. Зуенко не подозревал, что супруги уже начали менять свои революционные позиции на противоположные.

Другие его материалы в "На вахте" носят чисто апологетический, назидательный или пропагандистский характер. Таковы, к примеру, две заметки на (довольно плохом) английском, одна о забастовке немецких моряков, другая – о шестой годовщине национализации русского торгового флота<sup>35</sup>.

В "Блестающих облаках" Паустовский рассказывает историю норвежского судна "Верхавен", севшего на мель у арктического побережья в середине июля 1924 года. Хотя время и некоторые детали изменены, эпизод

полностью основан на реальном событии, отраженном несколько месяцев спустя после случившегося на страницах газеты "На вахте"<sup>36</sup>. Судно было с большим трудом освобождено советскими буксирами и ледоколами, и поскольку команда ранее покинула корабль, он перешел в собственность СССР. В романе капитан Кравченко принимает команду над судном. В мемуарах "Книга скитаний" сказано, что Зузенко приветствовал бы такой поворот событий, но никто ему этого не предложил. Из двух версий последняя ближе к фактам. Документально засвидетельствовано, что в сентябре 1924 года Зузенко был капитаном другого грузового судна, "Владимир Русанов", который 24 сентября находился в порту Лит (Leith), а позже в Лондоне<sup>37</sup>. В декабре, с гордостью подписываясь теперь "капитан дальнего плавания", он публикует в "На вахте" большую статью "Как живет за граница...", где описываются убогие задворки Гамбурга, ужасающая нищета шотландских пролетариев и теплый прием, оказанный команде "Владимира Русанова" рабочими Эдинбурга<sup>38</sup>.

Здесь уместно упомянуть один случай, описанный Юрием Клименченко. Он пишет, что британские власти, сначала запретив Зузенко сходить на берег, потом пересмотрели запрет и объявили указ короля о его амнистии, на что он отреагировал так: "П-передайте мою благодарность его величеству. Я сойду на берег, когда в Англии установится советская власть"<sup>39</sup>. Из документов британского Министерства иностранных дел, однако, следует, что запрещение было наложено во время его первого визита в должности капитана в 1924 году и не пересматривалось, но Зузенко его игнорировал, а запрет стал предметом официального советского протеста в Форин оффис в 1925 году. Более того, очевидно, что запрещение все еще имело силу и тогда, когда Зузенко посещал британские порты в 1932, 1937 и 1938 гг.<sup>40</sup>

Статья Зузенко "Как живет за граница..." свидетельствует, что он все же сходил на берег в стране, как он ее называл, "маргарина и яичного порошка". Он описывает поездку на трамвае за два пенни из Лита в Эдинбург, трущобы, кишашие безработными. Не все, впрочем, так уж плохо: "В Эдинбурге, в Лите сильная коммунистическая организация, крепкий комсомол, бодрые, полные энтузиазма отряды пионеров. Влияние компартии на рабочее движение все усиливается". Здесь, как и в Германии, революция не за горами, и представители шотландских рабочих говорят команде "Русанова": "Недалек тот час, когда вас встретят здесь приветствием представители братской Советской Англии".

Широкое хождение получил рассказ о том, что британцы передали Зузенко советским властям в обмен на несколько британских солдат и офицеров, захваченных в России (его дочь Ксения называет цифру – "тридцать офицеров")<sup>41</sup>. Источником послужили, скорее всего, рассказы самого ге-

роя, однако нет ничего, что указывало бы на факт обмена ни в докладах, которые он писал для ИККИ, ни в его статьях для прессы. Британские документы, копии которых содержатся в Национальном архиве Австралии, свидетельствуют лишь о его депортации из Англии в январе 1923 г.

Другой важный момент, по которому имеются расхождения между документами и семейными воспоминаниями, касается Максима Литвинова. Вдова Зузенко и потомки были убеждены, что он находился в британской тюрьме вместе с Литвиновым, первым большевистским послом (не признанным британским правительством)<sup>42</sup>. Опять-таки это может быть легендой, которую распространил сам Зузенко, и она легко опровергается простым сопоставлением дат. Литвинов содержался в тюрьме в Англии в течение нескольких недель осенью 1918 года, затем, в сентябре, его обменяли на Роберта Брюса Локкарта, британского агента, арестованного в Москве<sup>43</sup>. Весь 1918 год Зузенко провел в Квинсленде, большей частью в Брисбене, подстрекая к забастовкам, агитируя и издавая "Знание и единение". Он недолго содержался под стражей в Англии в октябре-декабре 1920 года на своем пути из Мурманска в Австралию, но к этому времени Литвинов уже был в России.

Доверяя в общем свидетельствам 92-летней Цивы и Ксении, необходимо брать в расчет и причуды памяти, и хронологическую дистанцию. Что касается передачи ими рассказов самого Зузенко – возможно, достаточно точной, – то он не всегда придерживался фактов, отдавая предпочтение интересному повествованию. Имеется много неточностей в датах, в названиях газет, и есть по крайней мере один эпизод из жизни Артема в Квинсленде, героем которого Зузенко сделал себя<sup>44</sup>.

Об одном любопытном обстоятельстве Цецилия и Ксения не упоминают в своих интервью. Эдит Хабер привлекла внимание к статье Зузенко "Жил ли Христос", опубликованной на Рождество 1923 года в "Гудке"<sup>45</sup>. Поскольку она напечатана в том же самом номере, на той же самой странице, что и рассказ Булгакова "Налет", нет сомнения, что писатель знал ее. После указания на то, что авторитетные историки Филон, Юстус из Тивериады и Иосиф Флавий не упоминают о Христе, Зузенко заключает:

"Легенда о Христе – пересказ старых языческих легенд. Сомнения быть не может <...> Легенда о Христе не что иное, как пересказ легенды о Будде. Миф об Иисусе, о Будде, египетском боге Осирисе, вавилонском боге Мардуке, греческих богах Адонисе, Таммузе, Атисе, Дионисе и множестве других является только мифом о боге-солнце, которому поклонялись все земледельческие народы"<sup>46</sup>.

Читатели "Мастера и Маргариты" вспомнят: эти самые аргументы и некоторые из этих имен появляются, когда Берлиоз берется доказать Без-



домному, что Христос – чисто мифическая фигура, не имеющая отношения к исторической реальности<sup>47</sup>.

Когда в середине 20-х Зузенко вернулся к своей первоначальной профессии, он, похоже, перестал писать в газеты. Большевицкая революция, за которую он ратовал, восторжествовала у него на родине, и хотя он мог еще мечтать сделать что-нибудь в этом духе в Австралии, вряд ли можно было надеяться на новое назначение туда. К тому же если Коминтерн ранее принял его доводы о неизбежности восстания в Австралии, которое станет детонатором для революции во всей Британской Империи, к 1925 году это уже не стояло на повестке дня. Похоже, что теперь он удовлетворен своей основной деятельностью по доставке грузов по маршруту Ленинград – Гамбург – Лондон, больше не находясь на содержании Коминтерна, но, возможно, иногда выполняя его задания. Мы знаем из мемуаров Клименченко, что, находясь в Лондоне, Зузенко принимал в своей каюте старых друзей – Вилли Галлахера, единственного представителя коммунистов в британском парламенте, и Гарри Поллитта, лидера компартии Великобритании. Оставаясь приверженным своим убеждениям ("Не сомневайтесь, р-работники везде придут к власти. Я э-это твердо знаю"<sup>48</sup>), он, видимо, прекратил провозглашать их в прессе, и, если занимался какой-либо политической деятельностью, свидетельства этому найти трудно.

Отход от политики не спас, однако, от участи, которая постигла в конце 30-х годов многих преданных революции представителей его поколения. Конец пришел в 1938 году, когда Зузенко служил капитаном теплохода "Смольный". Он был арестован 10 апреля этого года, обвинен в шпионаже, приговорен к смерти 25 августа и расстрелян в тот же день<sup>49</sup>. Дело, вероятно, фабриковали в течение нескольких месяцев: судовой врач Виктор Ромуальдович Домбровский был арестован 15 сентября 1937 года и казнен ровно месяц спустя<sup>50</sup>.

О взглядах Зузенко в конце жизни судить трудно. Вдова спустя 52 года после смерти мужа говорит о его глубоком разочаровании, о правлении, как она их называет, "сталинских фашистов". По ее словам, за несколько дней до ареста, под впечатлением внезапных ночных исчезновений невинных людей, он сказал: "Я не удивлюсь, если мы утром проснемся и у нас будут развеваются фашистские флаги. Это же фашизм, что у нас происходит". Сам он, однако, придерживался наивного убеждения, что ему, как простому "морскому извозчику", опасность не грозит. Он был схвачен по дороге на работу, и вплоть до официальной реабилитации в октябре 1956 года семья не получала никаких официальных разъяснений о его судьбе<sup>51</sup>.

Несмотря на реабилитацию, ни Паустовский, ни Клименченко в произведениях, написанных в 60-х и 70-х годах, не упоминают эту последнюю главу жизни Зузенко. Возможно, Паустовский потерял связь со своим ста-

рым приятелем и ничего не знал о его конце. Клименченко же вряд ли мог оставаться в неведении, так как все еще служил старпомом на "Смольном" после ареста Зуенко. Однако в то время, когда он публиковал свои мемуары и роман о Зуенко, к упоминанию о "репрессированном" могли отнестись снисходительно только при условии, что не акцентировалась сама тема репрессий.

Образ Зуенко у Паустовского и Клименченко имеет, как представляется, немало общего с реальностью, но подход и акценты у них различны. Клименченко изображает истинного большевика – соратника ленинца Артема. Паустовский же показывает человека, не озабоченного идеологическими тонкостями (и, может быть, даже не знакомого с Артемом), но, без сомнения, инстинктивного революционера, которого глубоко потрясла смерть Ленина. Оба портрета не полны и отражают лишь отдельные периоды жизни Зуенко.

При этом они еще менее полны, чем могли бы быть, поскольку почти никак не учитывают того, что он писал в качестве журналиста. Распространение того, что он в свой брисбенский период называл "умственным динамитом", было, безусловно, очень важной частью его жизни. Как источник, его журналистика дополняет документы Коминтерна, архивы австралийского правительства, мемуары писателей и не вполне надежные воспоминания его семьи. В своих статьях в прессе Австралии, США и Советской России он нетерпеливо предвкушал будущий новый политический порядок, недалекий, как казалось революционерам этого толка. – утопические мечты, отвергнутые и в заокеанских странах, и в итоге, три поколения спустя, в самой России.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Паустовский К. Капитан-коммунар // В его кн.: Родина: рассказы, очерки и публицистика. М., 1973. С. 16-17. У.М. Хьюз был, конечно, премьер-министром, а не президентом Австралии. Автор устранил ошибку в романе "Блестающие облака" (Паустовский Константин. Собр. соч. М., 1957. Т. I. С. 352). Источником версии о личном знакомстве с Хьюзом являются, возможно, маловероятные истории, рассказанные самим Зуенко. Зуенко также изображен Паустовским в книге "Повесть о жизни" (М., 1965) и у Юрия Клименченко в романе "Жизнь и приключения Лонг Алека" (Л., 1975). Цитата взята из книги мемуаров: Клименченко Ю. Корабль идет дальше. Л., 1973. С. 78-79.

<sup>2</sup> Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 495. Оп. 94. Д. 18, с. 1; Зуенко А.М. Союз российских моряков за границей // На вахте. № 42. 21 февраля 1924.

- <sup>3</sup> *Evans Raymond*. The Red Flag Riots: A study of intolerance. Brisbane. 1988: "Agitation. Ceaseless Agitation" // John McNair and Thomas Poole (eds.). Russia and the Fifth Continent. Brisbane. 1990. Pp. 126-171.
- <sup>4</sup> История этой миссии подробно описана в статье автора "Round the World for the Revolution: A Bolshevik agent's mission to Australia 1920-22 and his interrogation by Scotland Yard" (*Revolutionary Russia*. 2004. Vol. 17. № 2. Pp. 90-118); статья базируется на докладе Зузенко, представленном в ИККИ по его возвращении, и на протоколе его допроса в Лондоне. Я признателен издателям "Revolutionary Russia" за разрешение использовать в иной форме материалы из того же источника в настоящей статье.
- <sup>5</sup> Копии протоколов двух его допросов находятся в Национальном архиве Австралии (НАА): Series A1/15. Item 1924/30649, Soozenko – Undesirable.
- <sup>6</sup> Ежедневник "Девятый вал" вышел в Брисбене 23 декабря 1918 г. Было выпущено не больше четырех номеров, которые, видимо, не сохранились. Издатель и редактор – Зузенко (письмо от Г.Е. Джонса, директора следственного отдела, к секретарю департамента генерального прокурора от 16 августа 1922. Национальная библиотека Австралии: Бумаги У.М. Хьюза, MS 1538/21; University of Queensland. Fryer Library. Poole-Fried Collection 336. Box 3. Folder 4 (Censor's reports)).
- <sup>7</sup> Комплекты газет "Известия союза русских эмигрантов" и "Рабочая жизнь" (неполный) имеются в Российской общественно-политической библиотеке в Москве; отдельные выдержки из газеты "Знание и единение" и цитаты оттуда в английском переводе – в Национальном архиве Австралии (мельбурнский отдел): "Knowledge and Unity" – в Национальной библиотеке Австралии в Канберре; "Новое русское слово" и "The Worker" – в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне; "Гудок" и "На вахте" – в Российской государственной библиотеке (в Химках).
- <sup>8</sup> См., в частности: Сальто-мортале австралийского синдикализма // Рабочая жизнь. 22 января 1917.
- <sup>9</sup> *Матуличенко*. Задачи Третьего Интернационала // Рабочая жизнь. 18 октября 1916.
- <sup>10</sup> *Матуличенко А.* Письмо в редакцию // Рабочая жизнь. 29 ноября 1916.
- <sup>11</sup> *Матуличенко А.* Федерация групп русских рабочих в Австралии // Рабочая жизнь. 5 сентября 1917.
- <sup>12</sup> *Матуличенко А.* Резолюция // Рабочая жизнь. 5 декабря 1917.
- <sup>13</sup> *Evans R.* The Red Flag Riots. Pp. 79-80.
- <sup>14</sup> Knowledge and Unity. 31 декабря 1918.
- <sup>15</sup> State Archives of New South Wales: Passenger Departures. x 583. "Мадам Зузенко" значится в перечне плывущих в Египет на пароходе "Улимароа" 14 мая 1919 г.
- <sup>16</sup> Описание путешествия в романе Клименченко "Жизнь и приключения Лонг Алека" отражает основные реальные обстоятельства, хотя изложение событий, приведших к депортации Чибисова, не соответствует тому, что действительно происходило в Брисбене; изменены и другие, менее значительные реалии.
- <sup>17</sup> *Матуличенко А.* Как я, анархист, стал ленинцем // Новое русское слово. 16 февраля 1921. Я признателен коллеге, профессору Дэвиду Ловеллу, который обна-

- ружил эту статью и указал ее мне, а также предоставил копии статей из газеты "The Worker".
- <sup>18</sup> Р. Союз российских рабочих в Австралии // Коммунистический интернационал. № 11. 14 июня 1920; РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 94. Д. 2. 30.IV.20. Третьему коммунистическому интернационалу. Доклад о деятельности Союза российских рабочих в Австралии и идейной работе Лиги коммунистов в Квинсленде.
- <sup>19</sup> Матуличенко А. Преступное дон-кихотство // Новое русское слово. 26 февраля 1921.
- <sup>20</sup> Как я, анархист, стал ленинцем // Новое русское слово. 16 февраля 1921.
- <sup>21</sup> Как я, анархист, стал ленинцем // Новое русское слово. 17 февраля 1921.
- <sup>22</sup> РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 94. Д. 18. 28.II.23. Исполнительному комитету 3-его коммунистического интернационала.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> Там же. Д. 2.
- <sup>25</sup> Паустовский Константин. Собр. соч. М., 1957. Т. 1. С. 199.
- <sup>26</sup> Там же. С. 7.
- <sup>27</sup> Видеозапись интервью Эрика Фрида с Цецилией и Ксенией Зузенко, 1990 г. Выражаю признательность Э. Фриду за любезное предоставление копий этих записей. Кроме вышеупомянутых произведений Паустовского, следует назвать и другие: вероятно, что основой некоторых ранних рассказов – "Концерт в Варде", "Соус керри" и "Австралиец со станции Пилево" – служил материал, услышанный от Зузенко. "Соус керри" появился в том же номере "На вахте" (№ 24. 31 января 1924), что и статья Зузенко "Народный трибун" (о смерти Ленина и торжественном прощании с ним).
- <sup>28</sup> Drawicz Andrzej. Mistrz i diabeł: rzecz o Bułhakowie. Warszawa, 2002. S. 21.
- <sup>29</sup> Паустовский К. Повесть о жизни. М., 1965. С. 539.
- <sup>30</sup> На вахте. № 46. 26 марта 1924.
- <sup>31</sup> На вахте. № 18. 22 января 1924.
- <sup>32</sup> РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 94. Д. 18. 28.II.23. Исполнительному комитету 3-его коммунистического интернационала.
- <sup>33</sup> Зузенко А.М. Союз российских моряков за границей // На вахте. № 42. 21 февраля 1924; № 43. 22 февраля 1924.
- <sup>34</sup> Зузенко. Интернационал работников рек и морей // На вахте. № 22. 27 января 1924; Старый Том // Там же. № 12. 15 января 1924.
- <sup>35</sup> Zuzenko A. The Strike of German Seamen // На вахте. № 30. 7 февраля 1924; Zuzenko A. The Sixth Anniversary of the Nationalisation of Russian Mercantile Navy [sic] // Там же. № 31. 8 февраля 1924.
- <sup>36</sup> О спасении аварийного парохода Веерхавен // На вахте. № 25 (324). 31 января 1925.
- <sup>37</sup> Public Record Office. London; FO 371/11019.
- <sup>38</sup> Капитан дальнего плавания А.М. Зузенко. Как живет за граница: Путевые наброски (от нашего корреспондента) // На вахте. № 279. 6 декабря 1924.
- <sup>39</sup> Клименченко Ю. Корабль идет дальше. Л., 1973. С. 79.
- <sup>40</sup> PRO Foreign Office 371/11019: Index to the Correspondence of the Foreign Office, 1932, 1937, 1938.

- <sup>41</sup> Клименченко Ю. Корабль идет дальше. С. 78; Жизнь и приключения Лонг Алека. Л., 1975. С. 474; Видеоинтервью Э. Фрида (см. примеч. 27).
- <sup>42</sup> Видеоинтервью Э. Фрида.
- <sup>43</sup> См.: Carr E.H. Вступление к: *Litvinov Maxim. Notes for a Journal*. London, 1955. P. 14; *Lockhart, Bruce R.H., Memoirs of a British Agent*. London. 1932. P. 330 ff.
- <sup>44</sup> Видеоинтервью Э. Фрида. Этот легендарный эпизод повторяется во многих биографиях Артема. Речь идет о соревновании землекопов на железнодорожной линии в Квинсленде: кто сможет быстрее заполнить вагон. Выигрывает Артем.
- <sup>45</sup> *Haber Edythe. The Mythic Bulgakov: The Master and Margarita and Arthur Drews's The Christ Myth // Slavic and East European Journal*. 1999. Vol. 43. № 2. P. 348.
- <sup>46</sup> Зузенко А. Жил ли Христос // Гудок. № 1084. 25 декабря 1923.
- <sup>47</sup> Булгаков Михаил. Романы. М., 1973. С. 425-426. В "Книге скитаний" Паустовский вспоминает, как он представлял Булгакова Зузенко в начале 1924 года ("Повесть о жизни", с. 557). Другими они не стали.
- <sup>48</sup> Клименченко Ю. Корабль идет дальше. С. 78-81.
- <sup>49</sup> <http://www.memo.ru/memory/communarka>
- <sup>50</sup> Список граждан, расстрелянных в октябре 1937 года в Ленинграде и впоследствии реабилитированных: [http://visz.nlr.ru:8101/search/lists/t2/228\\_2.html](http://visz.nlr.ru:8101/search/lists/t2/228_2.html).
- <sup>51</sup> Видеоинтервью Э. Фрида.

Australian National University, Canberra.  
Перевод с английского Я. Астафьева

*Л. П. Крысин*

## **ОБ ОТЦЕ (ОТРЫВКИ ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ)**

...Когда я делаю какую-нибудь физическую работу: строгаю, пилю, тешу топором бревна, – я почти ощущаю присутствие отца. Ведь это от него я научился кое-каким правильным действиям с деревом, с плотничьим и столярным инструментом. Во мне звучит его голос – и вполне определенные слова, и не облеченные в словесную плоть характерные интонации, и просто мелодия голоса. Сами собой всплывают любимые его при словья, восклицания, вырвавшиеся у него во время работы:

– Ах ты, досада какая!

– Да куда ж это она запропастилась! (например, об отвертке, которой положено быть здесь и которая минуту назад здесь и лежала, но вот...)

– Да ну тебя совсем! (обращаясь не к человеку, а к вещи: гвоздь гнется, не желая загоняться в доску, рубанок задирает стружку)

– А-яй, да разве так можно?! (строгать "против шерсти", наткаться зубом пилы на не вынутый из доски гвоздь, пилить на весу, без надежной опоры)

Самыми сильными выражениями у него были обороты со словом "пёс":

– Пёс с ним! Пёс тебя возьми совсем!

В его лексиконе – лексиконе рабочего, всю жизнь проведшего среди заводского пролетариата, – не было даже слова "чёрт" (и он осуждал нас, особенно мою сестру Лиду, если мы, уже взрослые, чертыхались), не говоря уж о матерщине. Этому, правда, противоречит свидетельство – но единственное! – моего одноклассника, Славки Ганшина, старший брат которого работал в одном цехе с моим отцом. По словам этого брата, также немало удивлявшегося, что отец совсем не употребляет сильных выражений, один раз он все-таки выругался: это было году в сорок восьмом, во время подписки на заём, когда от рабочих требовали подписываться на двойную и тройную месячную зарплату.

\* \* \*

Отцу я обязан пробуждением во мне интереса к слову, к филологии. При том, что он родился в крестьянской семье, а всю жизнь работал токарем, в нем постоянно жил стихийный исследователь языка. Особенно любил он то, что лингвисты называют ложной, или народной, этимологией.

– Лё, – обращался он ко мне, – на каком-то языке "ки" значит "ноги".

– Как это?

– А вот смотри: *портсигар* – порт чего? – сигар, *портмоне* – порт чего? – монет. И *портки*: порт чего? – ки. Значит, ноги = ки, – шутил он.

Необыкновенно внимателен был он к внешнему облику слова: как оно пишется, как произносится. Уроженец Воронежской губернии. Петр Иванович Крысин детство свое провел в крестьянской и. стало быть, диалектной среде. Но я уже не застал в его речи почти никаких диалектных черт, за исключением "г" фрикативного (да и то непоследовательного) и нескольких диалектных слов, в основном эмоционально окрашенных, которые у него с мамой были общими: *вычёмéшивать* (делать что-нибудь с ненужной тщательностью), *забельшйтъ* и *запсóтить* (положить или сунуть вещь куда-то, где ее трудно отыскать), дверь *рыпйт* (издает своеобразный, в основном низкий скрип), *гондобйтъ* (делать что-либо кое-как или неумело), *молчком* (молча)...

Впрочем, он вполне сознавал их нелитературность. За собственной речью и речью окружающих следил с придирчивым вниманием и педантизмом. Его возмущали *благá*, *средствá* и *хозяевá* в речах нашего большого и не очень большого начальства, он издевался над повсеместно проведенными *выборáми*, над *капиталиЗьмом* и *социалиЗьмом*. Иногда и нормативное, освященное словарями и справочниками не признавал. Считал, например, что произношение *похоронáми* – нерусское, новое, а надо говорить *похорóнами*. Свою точку зрения нередко имел и по поводу написания слова *эксплуатация*: *эксплУатация* и *эксплОатация* (такие варианты некоторое время назад допускались нормой) – есть смысловое различие: написанное через "у", это слово перекликается с плутовством, с плутами и поэтому может употребляться только применительно к человеку, а если пишется через "о", то скорее всего имеется в виду технический его смысл.

Окончив лишь три класса церковно-приходской школы (дальше учиться родители не пустили: надо работать, помогать старшим. – а он рвался), отец был необычайно грамотен на письме. Устная его речь была вполне литературной (за теми исключениями, о которых я уже сказал). Письменная же была стилистически несколько "канцеляризована": видимо, в строгости официально-деловых оборотов выделась ему суть литератур-

ной нормы. Поэтому неудивительно, что он мастерски владел разными жанрами делового речетворчества: ясно и коротко писал заявления, деловые письма, необыкновенно экономен и точен был и в составлении телеграфных текстов.

Все эти "лингвистические" черты, я думаю, выделяли отца из рабочей среды, да и сами по себе у него, самоучкой "превзошедшего" курс современной средней школы, были достойны если не удивления, то уж во всяком случае внимания и интереса. Они были частью общей его тяги к знаниям, культуре, книге. Здесь, конечно, сказывалась не удовлетворенная в детстве и юности страсть к ученью, но было и сознательное стремление "стать с веком наравне".

Это стремление, по рассказам отца, было и в семье моего деда, Ивана Семеновича. Дед и старшие братья отца любили говорить о политике, о технике, технических новинках. У них была довольно большая библиотека, где стояла, например, многотомная энциклопедия Гранат, книги по сельскому хозяйству, мельничному делу, художественная литература. Всё это погибло во время гражданской войны, и не просто погибло, а было сознательно уничтожено: книги изъяли, свезли их в какую-то баню и там сожгли. (Чудом уцелевшие два или три тома Гранат, я помню, были у нас дома до войны.)

Об этом и о многом другом из времен революции и гражданской войны отец рассказывал мне, но это, скорее, обстановка, в которой жила семья деда и наша начинавшаяся семья. Я же пишу эти заметки об отце, о его жизни и характере.

Так вот, о его духовных и культурных склонностях.

При том что отец не получил систематического образования, он неплохо разбирался в современной политике, был в курсе развития науки и особенно техники, любил музыку, художественную литературу. И был во всем этом весьма избирателен, даже пристрастен (иногда несправедливо).

Читал, например, не сюжетно увлекательные, а серьезные, преимущественно поучительные – в самом широком смысле этого слова – книги: жизнеописания великих и просто интересных людей, воспоминания ученых, политических деятелей, писателей, художников. Любил справочники, словари, энциклопедии. Часто, особенно в последние годы, ездил на выставки, преимущественно технические – в Сокольниках, на ВДНХ. Телепередачи смотрел далеко не всякие, а также познавательные. Не терпел пустой развлекательности, комедийности во имя смеха. Выключал радио или телевизор, если пела Алла Пугачева. Подолгу мог слушать Бориса Штокколова, а раньше – Михайлова. Среди певцов нравились ему главным образом басы, но Пирогова не жаловал: – Натужно поет. Порицал тех, у кого "каша во рту", то есть певцов с плохой певческой дикцией.



Из музыкальных инструментов больше всего любил скрипку. И здесь тоже проступало неутоленное желание: в юности мечтал научиться играть на скрипке.

В поэзии склонности его были вполне определены и, так сказать, немудрящи: ему нравились звучные, певучие, прозрачные по смыслу стихи (и хорошо бы при этом сюжетные!) – Некрасова, Никитина, Кольцова, Плещеева, А.К. Толстого. До глубокой старости помнил стихи, выученные в детстве: Майкова – о Петре ("Лесом частым и дремучим..."), "Крестьянских детей" Некрасова. Во множестве знал стихотворные загадки, скороговорки. Не принимал никакого экспериментаторства, формальных поисков в стихотворчестве (поэтому ему был чужд, например, Маяковский, хотя стихи его он знал). Думаю, что в целом назначение "большой поэзии" он не понимал, ограничиваясь в своих требованиях к стихотворному произведению тем, чтобы оно было складно, приятно для слуха и ясно по смыслу (не такие уж маленькие требования).

Лет в 50-55 в нем, для меня неожиданно, проснулась страсть к сочинению стихов, и он писал их, посвящая этому немало времени. Были это в основном стихи юбилейные, к празднику, ко дню рождения кого-нибудь из близких, но вскоре стали появляться и политически направленные, сатирические (лирических не было). По-моему, обычное виршеплетство, к тому же с точки зрения техники – ритма, рифмы, организации строки – стихи стояли ниже всякой критики, а сам он этого, естественно, не видел и не понимал. Но когда он показывал или читал мне эти стихи, я воздерживался от критических замечаний: не хотел ранить его самолюбие, да и считал, что увлечение скоро пройдет. Некоторые из своих сочинений он даже посылал в газеты и журналы, но либо не получал ответа, либо присылали ему вежливые отказы и советы учиться технике стихосложения.

\* \* \*

Отец прожил трудную жизнь. И счастливую, хотя, может быть, он и не согласился бы со мной в этой оценке: ведь жизнь его была совсем не рядовой по материальной нужде, по непосильной работе. С семи лет – помощником взрослых, а с двенадцати – на равных с ними. На пенсию ушел от станка в 74 года. Вот и считай, сколько он работал? Да всю жизнь. А умер – в доме стены, шкаф да кровать. (Отдельный разговор – об отношении к вещам: оба с мамой были не только не тряпичники – антитряпичники! Признавали только то, что необходимо для жизни. Но и этого, необходимого, ох как не хватало!) Взрослого, двадцатидвухлетнего сына потерял (а еще раньше – отца и родных братьев, загубленных ни за что), схоронил

жену и жил после этого еще восемь лет. Еще не старым – в сорок, в пятьдесят лет – много болел, да так, что иной раз и не надеялись на хороший исход: туберкулез, язва, рак губы, в 80 лет – операция на печени.

И все-таки он был счастливым, хотя, скорее всего, не осознавал этого да, наверное, и не ставил такой цели – быть счастливым. Рядом всю жизнь была добрая и простодушная, преданная, работающая и безответная жена; дети "вышли в люди" и отнюдь не были дураками или неумехами; сознание, что всего в жизни добился сам, без посторонней помощи и вопреки обстоятельствам, не ловчил, не подличал, не уходил от трудного; репутация – на заводе – профессионала, знающего свое дело, не боящегося никакой работы, не любящего лезть к начальству, просто среди людей (знакомых, друзей, друзей детей) – доброжелательного, честного, веселого (а на людях он всегда был весел, говорлив, особенно к старости). Все эти качества надо было пронести через нужду, ссылку, две войны, голод, неустроенность быта...

\* \* \*

Отец был четырнадцатым ребенком в многодетной крестьянской семье. Бабушка моя родила шестнадцать детей, при этом разница между первенцем и последним ребенком составляла четверть века.

Многие дети не выживали. Отец был третьим Петром – первые два умерли в грудном возрасте (мне непонятно упорство, с которым родители называли именем умершего нового, только что родившегося сына). Он тоже сильно болел в детстве и был на грани смерти, так что все в семье смирились с тем, что он умрет, а мать сшила ему "смертную одежду".

Но он выжил.

Работать начал рано. Сперва помогал старшим в семье (пастьба лошадей, сев, покос, уборка урожая), а с 10 лет – на маслобойне. И у него, и у его братьев была тяга к технике, хотя были они крестьянскими детьми. Поэтому довольно рано – в двадцати-двадцатидвухлетнем возрасте – отец уже знал не одно ремесло: и слесаря, и токаря, и моториста, и мельника.

Семья моего деда во многом была патриархальной. Ее члены, и становясь взрослыми, обзаводясь женами и детьми, оставались жить в одном доме с родителями. Когда отец женился на маме (1921 год), и они поселились в доме деда, общий этот клан Крысиных, живших под одной крышей, насчитывал сорок шесть человек.

Все, естественно, работали, и большие и малые. В двадцатые годы братья, и в их числе отец, построили маслобойню и на паях владели ею. Вот с этой маслобойни и начались их беды, закончившиеся гибелью

старших и лишениями, которые пришлось претерпеть оставшимся в живых.

С маслобойни, само собой разумеется, брали налог, который из года в год и даже из месяца в месяц возрастал, пока, наконец, не сделался непомерно большим. Платить его стало не под силу. Но в этом-то и заключалась политика власти: теснить кулаков (а всякий имущий считался кулаком), давить их налогами и поборами, а когда им станет совсем невмоготу – брать их самих, судить, ссылать, сажать в тюрьмы и лагеря, словом – уничтожать.

Отца взяли в районном отделении финансовых органов, куда он пришел выяснить вопрос о налоге (только что уплатил, но прислали новую повестку), 17 декабря 1929 года и поместили в тюрьму г. Урюпинска. Ему как раз и инкриминировали неуплату налога с маслобойни, и доказывать что-либо было бесполезно. В начале января 1930 года он был приговорен к двум годам ссылки, причем место отбывания ссылки ему объявлено не было. Поговаривали, что сошлют в Архангельскую область, а в те годы эти места казались краем земли.

Ждали этапа.

В начале января мама вместе с моим старшим братом Юрой, которому в ту пору исполнилось семь лет, ездила в Урюпинск на свидание с отцом. Зная о предстоящей встрече, отец постарался, чтобы в этот день его назначили в наряд на работы в городе. Это удалось. Затем он договорился со старшим группы, отправлявшейся в город, и его отпустили на несколько часов (без конвоя! вот были времена...).

Свидание происходило на частной квартире и было тягостным. Больше молчали, мама плакала, ничего не было известно: куда пошлют, что будет с нею и с тремя маленькими детьми, чем жить и чего ждать дальше.

Вскоре отца вместе с другими заключенными урюпинской тюрьмы этапировали к месту ссылки. Их посадили в поезд, состоявший из "телячьих" вагонов, т.е. из теплушек. В вагоне, вмещавшем, как явствовало из надписи на его дверях, 40 человек и 8 лошадей, было значительно больше сорока заключенных. В основном все политические, большей частью – раскулаченные (в то время еще не было указа о выселении кулаков вместе с семьями в необитаемые районы страны). Были и двое-трое уголовников, но они вели себя тихо – слишком неравными были силы.

Поезд тронулся ночью, никто не знал, куда их везут. Доехали до Рузаевки, оттуда на Саратов. В Саратове к поезду прицепили еще несколько теплушек с заключенными, и состав вернулся в Рузаевку, а оттуда пошел за Волгу.

Дорогой заключенные сами должны были обеспечивать себя кипятком. Отряжался дежурный с двумя ведрами, который на остановках при-

носил кипяток. Двух ведер на всех было мало. Отец решил применить хитрость: выстрогать две палки с поперечными выемками на концах, так, чтобы на одну палку вешать ведро и большой чайник. Но хорошо сказать: выстрогать. А где эзку взять нож? Но – вот удивительное время! – нашелся у одного из соседей по вагону нож. Тайком от конвоя удалось выстрогать две палки. и на очередной остановке (крупной – потому что кипяток можно было достать только на больших станциях) отец, которому как раз выпало дежурить, отправился за кипятком. Несет обратно, конвойный обращает внимание на необычный способ доставки горячей воды и спрашивает:

– Где палки взял?

– Выстрогал.

– Чем?

– Ножом.

– А кто нож дал?

Что было отвечать? Не выдавать же товарища. Отец сообразил: этот конвоир новый, только что заступил.

– А это, – говорит, – мне старший вчерашнего конвоя дал нож, разрешил выстрогать палки.

Конечно, это объяснение следовало бы проверить, но конвоир удовлетворился им.

Примерно через неделю пути поезд остановился на станции Чусовская (Средний Урал), и заключенных начали выводить и выстраивать. Несколько человек начальственного вида ходило перед строем и выкликало плотников, каменщиков, столяров, слесарей... Отец назвался слесарем и был назначен на работу в мастерские по ремонту вагонеток и прочего инвентаря, предназначенного для перевозки дров, которые служили сырьем в процессе углежжения: металлургический завод, существовавший (и сейчас существующий) в г. Чусовом, работал в то время на древесном угле.

Жил отец, вместе с другими эсками, в бараке. В мае 1930 года неожиданно приехала мама с тремя детьми. Отец был на участке – то есть работал в лесу, – когда приехавший из поселка человек сообщил ему:

– А к тебе гости приехали.

Отец отпрашивая у конвоя (и такое было возможно) и поехал к семье. Возникла проблема: где жить семье? Вместе с отцом, естественно, нельзя, а из местных никто не хотел пускать на квартиру семью, в которой трое малолетних детей. Долгие поиски привели отца в дом некоей Натальи Ермолаевны, бывшей кунчихи, которая жила без мужа. Она разрешила маме с ребятами поселиться в маленькой комнатухе на втором этаже ее дома.

Вторая проблема – питание: где доставать еду? Отец-то был хоть и на казенном, эковском, но постоянном "довольствии", а что есть маме и ребятам? Мама сразу же пошла работать в больницу – на кухню судомойкой. Смогла есть там сама, кое-что перепадало и детям: тайком кормила то одного, то другого на кухне, когда никого не было. Отцу иногда удавалось приносить каши из "своей" столовой. Так и жили.

Но вот в августе 1930 года приехали старшие братья отца – Михаил и Яков (а позднее и третий – Иван), отбывшие срок ссылки в Сыктывкаре. Отец попросил у Натальи Ермолаевны разрешения оборудовать под жильё торговую лавку, которая была тут же, при доме, и уже много лет пустовала. Хозяйка разрешила, и братья поселились там. Работать они стали в лес-промхозе.

Но жить у Ермолаевны стало тесно. Начали искать новую "квартиру". У одного из жителей поселка пустовал коровник. Коровы давно не было, а коровник – весь в засохшей жиже и прочем. Хозяева отговаривали папу и маму: ведь там же грязь ужасная. Но коровник был рубленый, тёплый, а руки их не боялись работы. Вывезли всю грязь, вымыли, выскоблили пол и стены. Потом замазали пазы между бревнами и побелили. Получилось прекрасное жильё. В нем и поселились.

Окончив срок ссылки в январе 1932 года, отец, по приглашению и даже просьбе заводского начальства, остался работать там же, где уже работали его братья. Но скоро понял, что это была опасная ошибка.

На одном из производственных собраний выступил некий ретивый комсомолец и стал говорить об окопавшихся на заводе недобитых кулаках и назвал при этом фамилию Крысиных. К этому времени к братьям приехали семьи, и старшие дети дяди Миши и дяди Яши работали на заводе. Крысиных стало слишком много, и они стали слишком заметны.

Отец решил уйти работать в другое место. Некоторое время был мотористом на моторной лодке, на которой начальство объезжало лесозаготовительные участки, потом механиком в соседнем поселке Лямино.

В июне 1932 года отцу дали отпуск (видимо, по тогдашнему трудовому законодательству отпуск работнику полагался не менее чем через полгода с момента начала работы, а не через 11 месяцев, как позднее), и он поехал в Москву. Мама с детьми осталась в Чусовом. Перед отъездом он уговаривал братьев тоже разъехаться: врозь жить будет безопасней. Странно, что они, старшие, не вняли резонным уговорам младшего. И хотя вскоре уехали из Чусового в Новосибирскую область, продолжали жить и работать вместе.

Приехав в Москву, отец временно поселился у еще одного своего брата, Василия Ивановича, который вместе с женой и одиннадцатилетним

сыном жил в Удельной, по Казанской железной дороге<sup>\*</sup>. Сразу же начались поиски работы. Рабочие требовались везде, но загвоздка была в жилье: сразу предоставить комнату нигде не обещали (о квартире в ту пору и говорить было смешно, хотя наша семья состояла из пяти человек – меня на свете еще не было, – да еще бабушка Катя, мамина мать, жила с ними).

Наконец, на подмосковной станции Плюшево во Всесоюзном институте механизации и электрификации сельского хозяйства отцу обещали дать комнату через месяц-полтора. Он начал работать токарем на заводе при этом институте.

Время шло, приближалась осень. Чуть ли не каждый день ходил отец в завком, напоминая об обещании. В сентябре ему сказали, что он может вызывать семью.

Семья присхала. Прямо с вокзала отец вместе со старшим, теперь уже десятилетним сыном явился в завком. Представитель завкома привел их в дом, где в одной из комнат трехкомнатной квартиры жил рабочий-строитель с сыном. Хозяина дома не было. Завкомовец отпер дверь и велел отцу занимать комнату, сказав, что строителю предоставляют другое, лучшее жилье. Отец оставил Юру в комнате, а сам поехал за остальными. Все вместе приехали уже к вечеру и застали такую картину: Юра сидит, забившись в угол, а по комнате бегают разъяренный хозяин и материт и завком, и непрошенных "гостей". Надвигалась ночь, деваться было некуда, и, несмотря на скандал, на дико орущего и грозящего "всех порубить" рабочего, наша семья заночевала в этой девятиметровой комнатенке, приткнувшись к вещам, сваленным в углу. На другой день жильца этой комнаты все-таки уломали пересхать в другое место, и наши остались одни в своем новом жилище.

С этого времени начинается новый, "подмосковный" период жизни нашей семьи. жизни, с виду более спокойной и сравнительно благоустроенной (с в о я комната, а потом и вторая в этой же квартире, правда, рядом с невероятно склочными и зловередными соседями), но ужасающе бедной – один работник на шесть ртов, жареная картошка была единственным и при этом редким лакомством, – и, главное, наполненной постоянным страхом. Дело в том, что трех папиных братьев, тех, что из Чусового уехали в Новосибирскую область, и их семидесятитрехлетнего отца в 1933

---

<sup>\*</sup> Он, как и другие братья, тоже отсидел свои три года – в Бутырской тюрьме. Благодаря своим умелым рукам – он владел ремеслом механика, слесаря, токаря и другими, – дядя Вася провел эти годы сносно: работал слесарем по ремонту тюремного оборудования – водопровода, отопления и прочего. Позже рассказывал мне, что в одной из камер, куда его вызвали для починки батареи, он видел Фанни Каплан (1929 г.). Сам он, конечно, не знал ее в лицо – о ней сказал ему знакомый надзиратель. Но это уже другая история.

году арестовали в г. Татарске и обвинили в "создании вредительской анти-советской группы" (а вся их вина была в том, что они вместе работали на одном заводе) и убили в тюрьме. Деда, правда, не убили совсем, а отбили ему всё внутри, так что через несколько недель после того, как его "освободили" и полуживого отдали бабушке, он скончался.

Всё это могло стать известным здесь, в Подмоскowie, и отца, несомненно, взяли бы снова. И в этот раз, конечно, не обошлось бы так легко, как в первый. Вот этот страх и давил нашу семью чуть ли не до шестидесятых годов, заставляя недоговаривать в анкетах, умалчивать при расспросах, таиться от самых близких людей...

А.И. Солженицын в "Архипелаге ГУЛАГ" сетует, что материалов, свидетельствующих о гонениях, которым подвергалась в 20-30-е гг. интеллигенция, у него много, а вот сведений о преследовании крестьян и рабочих никто не несет.

Вот история людей мастеровых, никогда ни сознательно, ни бессознательно не конфликтовавших с властью, смысл и цель жизни которых были – в добросовестной работе. Зачем их нужно было уничтожать? Чем они-то угрожали власти? С ними расправились как с кулаками, хотя всю жизнь они добывали себе хлеб своим трудом. Да, в 20-е годы они имели маслобойню и в семь потов работали на ней. Но ведь сама власть после введения нэпа поощряла так называемых интенсификеров, обзаводившихся собственным хозяйством: в этом виделось подспорье городу, обеспечение его рабочих сельскохозяйственными продуктами. Однако политика партии изменила направление: в 1929 году вместе с курсом на коллективизацию началась борьба с кулачеством, причем под эту категорию попало практически всё работающее, честное, умелое сельское население.

Так была рассеяна и погибла семья моего деда. Бабушка, мать отца, потом жила с нами – до войны, а с начала войны и до своей смерти в 1944 году – с дядей Васей.

А власть не дремала: еще и в 1949 году, когда мы жили в Мытищах, к нам, в нашу барачную комнату с порубленным полом и промерзшими, покрытыми инеем стенами, приезжал следователь ГБ и выведывал у мамы (все были на работе, а я в школе), не имеем ли мы отношения к тем Крысиным, которые жили на станции Поворино Воронежской области. Это были, вероятно, какие-то родственники отца, но мама твердила, что она ничего не знает.

Почему-то этим единственным визитом к нам своего сотрудника органы и ограничились. Но кто знает, может, и сейчас еще хранятся в архивах Лубянки дела моих дядьёв, моего отца? Ничего невероятного в этом нет.

\* \* \*

Во время войны наша семья жила в эвакуации в маленьком городке Сим на Урале. Отец работал здесь на авиационном заводе (с которым и был эвакуирован и освобожден – по "бронии" – от призыва в армию). Он был "тысячником", то есть выполнял тысячу процентов плана. Это давалось, конечно, не просто; дома он появлялся редко: день и ночь у станка, там же и спал урывками по полтора-два часа в сутки. А ведь надо было еще обеспечивать семью едой – по одним карточкам жить было голодно.

Несколько раз он – и один, и вместе с пятнадцатилетним Витей (другим моим братом, погибшим под колесами электрички в июне 1948 года) ездил в Ашу, Бугульму, в Тафтиманово, Кропачево и другие городки, расположенные недалеко от Сима, и выменивал зажигалки, сделанные из отходов заводского производства, на продукты. Как раз в это время у отца было худо с животом. На тяжелой работе – обточке больших коленчатых валов, закреплять которые на станке по инструкции надо было вдвоем, а он делал это один, так как добиться от начальства исполнения инструкции было невозможно, – он получил опущение желудка. Вскоре обострилась язва. Один раз во время поездки – а ездили в товарняках, иногда на площадке вагона и даже (зимой, в стужу) на буфере – ему стало совсем плохо, и они с Витей едва добрались до дому.

Дома же настоящего – хотя бы мало-мальски благоустроенной комнаты – не было.

Жили мы на квартире – точнее сказать, на квартирах, потому что за годы эвакуации сменили несколько мест жительства. И сменили не по своей воле, а по злой прихоти либо квартирных хозяев, либо заводского начальства.

Помню такую историю.

У одной из квартирных хозяек жить стало совсем невмоготу. Недалеко, на берегу реки только что построили барак-общежитие для "ремесленников" (так называли тогда учащихся ремесленных училищ, тех самых, которые впоследствии превратились в ФЗУ, а затем в ПТУ). Одна из комнат пустовала. В обеденный перерыв, придя домой, отец перевез и нас, и наши вещи в эту комнату.

Все старшие ушли: отец и Юра – на работу, Лида и Витя – в школу, а мама – по хозяйственным делам. Мне строго наказали: запереться и никому не открывать. Дверь, отворявшаяся из комнаты в коридор, в верхней своей части была стеклянная; запиралась изнутри она просто на палку, просунутую в ручку.



Через некоторое время после ухода взрослых в коридоре послышались голоса, а затем и стук в дверь. За стеклом двери маячили незнакомые лица.

– Мальчик, открой!

Я ответил, что кроме меня дома никого нет, но мужской голос, не предвещавший, как мне казалось, ничего плохого, сказал, чтобы я открыл дверь на минутку. Мне шел седьмой год, и меня приучили слушаться старших. Хотя я помнил наказ отца – не открывать, я не смог противостоять и просьбе пришедших. Вынул палку, дверь открылась. Вошло несколько мужчин, почти тут же следом за ними пришла мама. Один из вошедших – видимо, комендант общежития – громко возмущался самоуправством и незаконным вселением и, несмотря на растерянные просьбы мамы подождать, когда вернется с работы муж, велел выносить наши вещи на улицу.

Кажется, это было в начале ноября (или в конце октября). На Урале в это время уже холодно. У меня в памяти такая картинка.

Вечерет, но еще светло. Берег реки. Наш нехитрый скарб, сваленный в кучу и накрытый какой-то тряпкой от порошашего, еще по-осеннему реденького снега. Мама сидит у вещей на стуле. Как бы со стороны вижу и себя: вероятно, мало понимая драматичность обстановки, я катаюсь возле мамы на своем трехколесном велосипеде.

То, как пришел с работы отец (тысячник! один из лучших рабочих! а семью его выкинули на улицу, на снег), как втащил и вещи, и нас обратно в ту же комнату, я уже не помню.

На другой день он пошел к начальству и добился, чтобы нам дали "законное" жилье. Оно оказалось за рекой, на горе, в старом, набитом клопами бараке: небольшая, метров 14-15, комната с плохо работавшей отопительной плитой.

Отец, не будучи печником, переложил плиту, так что она стала безотказно и экономично и обогревать комнату, и варить нам еду. Топилась она, как и все плиты, дровами. Но отец сделал приспособление, позволявшее использовать древесную стружку: ведь дрова-то надо было доставать или возить из леса (на это, вероятно, требовалось разрешение), а стружка была даровая. (Впрочем, даровая-то даровая, но, помню, когда мы с Витей или с Юрой приходили с мешками на лесопилку, на нас смотрели косо и подозрительно: зачем это им стружка? – и иногда прогоняли, просто так, без причины.)

Такое же приспособление было у нас и позже, в Мытищах, а потом и в Люберцах, когда какое-то время (года полтора-два) еще не было газа, хотя наш поселок в Люберцах назывался "Газопровод" и имел прямое отношение к газовому хозяйству.

\* \* \*

Вообще в характере отца было придумывать, изобретать, и не только на работе. где он много сделал по части изобретательства (тогда не было еще слова "рацпредложение", или, в просторечии, "рацуха"), но и дома. Наш убогий, неустроенный быт он старался по возможности организовать так, чтобы жить было удобно или хотя бы сносно. Для того, чтобы в старых, разваливающихся стенах барачных комнат (отец – до сорока девяти, а я до пятнадцати лет прожили в основном в бараках; видно, представителю пролетариев в стране победившего пролетариата ничего лучшего не полагалось) держалось тепло, он переделывал двери, утеплял окна, перекладывал, переконструировал печи: так как почти никакой мебели у нас не было, мастерил шкафы, шкафчики, тумбочки, полки, приспособлял топчаны, выброшенные кем-то кровати под спальные места для членов нашей, по нынешним временам большой (шесть человек!) семьи.

Уже уйдя на пенсию и живя – наконец-то! – вместе с мамой, Лидой и внучкой Олей в отдельной двухкомнатной квартире на Кутузовском проспекте, он летом 1975 года, в возрасте 74 лет, в одиночку, при незначительной помощи шестнадцатилетнего внука Миши, построил прихожую, используя для этого часть большой лестничной площадки.

(А каких хлопот стоило получить разрешения в ЖЭКе, в исполкоме, в АПУ, в управлении пожарной охраны, сколько сил и нервов ушло на то, чтобы отбить, отстоять уже завоеванное право строить перед лицом комиссий, которые, по наветам соседей, сыпались одна за другой на отважного "строителя"!)). Материал: трехметровые доски, брусья, оргалит, сухую штукатурку, керамзитовую засыпку для стен – отец покупал на лесных складах в Одинцове и Кубинке и на себе (!) возил домой. У сделанной им прихожей, площадью метров в шесть, вид профессионально выстроенного помещения. Инженер-строитель из того же дома приходил к отцу смотреть прихожую и советоваться, как сделать подобную и ему. На этой почве они даже подружились.

Внутри квартиры тоже многое сделано его руками, да так, что держится и действует годами, не расшатываясь, не отваливаясь, не перегорающая...

\* \* \*

Как отец воспитывал нас?

Главным образом, своим примером, жизненным поведением. Времени специально заниматься с детьми: в маленьком возрасте – читать им, играть

с ними, развлекать, в школьном – помогать в учебе, проверять дневники, то есть делать то, что делает большинство современных родителей, – просто не было. Но дело и не только в нехватке времени. Как я теперь понимаю, это было определенной педагогической установкой обоих родителей: отсутствие мелочной опеки, предоставление детям самостоятельности и, тем самым, воспитание в них ответственности за свои поступки.

Для меня большое педагогическое, если можно так выразиться, значение имели рассказы отца о его детстве, о семье, в которой он родился и рос, о братьях и дедушке – моем; но иногда рассказывал и о своем деде, моем прадеде Семене Алексеевиче, который славился, как я понял, двумя, на первый взгляд, взаимоисключающими чертами: был горяч и скор на руку и, одновременно, предан истине и справедливости – за что односельчане избирали его неоднократно мировым судьей.

Вот несколько таких рассказов, разумеется, уже в моем пересказе (не записав эти истории сразу, я не запомнил в точности манеру и слог, характерные для речи отца, а приблизительно их передавать не хочу).

... У Семена Алексеевича была мельница. Он сам с сыновьями и работал на этой мельнице.

Как-то заходит нищий, просит муки. Прадед высыпал в его торбу ковш муки (с килограмм). Нищий просит еще. Семен Алексеевич молча дает ему еще.

– Ну, всыпь еще, мельник, вон у тебя сколько муки-то! – просит тот.

Прадед выхватывает у нищего торбу:

– Ах, тебе мало! – высыпает муку и выгоняет нищего.

В доме моего деда стоял большой обеденный стол, способный вместить одновременно всех многочисленных членов этой семьи. Трапеза была обстоятельной и патриархальной. Во главу стола садился дед, справа и слева от него по старшинству сыновья (у некоторых из них были уже свои семьи). В большой миске подавали похлебку. Сначала нужно было есть жидкое, а затем, по сигналу деда, можно приступить к мясу. Кто до этого сигнала норовил зачерпнуть поглубже, чтобы выудить кусок мяса, получал от главы семейства по лбу деревянной ложкой.

Существовал странный – с точки зрения современного человека – порядок: сначала ели старшие, взрослые, а потом на то что, осталось, звали детвору. По существу, дети жили постоянно впроголодь, и это было не от жадности, а также отражало определенную "педагогическую" установку: кормить не досыта, сызмала нагружать работой, не нянчиться, не сюсюкать с ребенком – тогда и человек из него выйдет стоящий.

Мой дед и дядя, судя по рассказам отца, были люди язвительные, любили в разговоре подковырнуть собеседника, скаламбурить, вернуть острое слово.

Сразу после Октября в деревне было много митингов, много речей про будущую жизнь. Особенно выделялся своим красноречием один из крестьян, бедняк и пьяница (отец говорил: потому и бедняк, что пьяница). Он всё повторял слова из песни: "Весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем мы наш, мы новый мир построим..." и призывал уничтожать все, с его точки зрения, отжившее, в том числе и людей.

– Если весь мир разрушишь, а людей поубиваешь, с кем же новый-то мир будешь строить? – спросил раз на митинге у этого говоруна один из отцовых братьев.

Сейчас это выглядит безобидным каламбуром, а тогда такой вопрос был связан с риском если не для жизни, то для свободы.

\* \* \*

Со смертью отца оборвались все нити, связывавшие нас с прошлым, со старшими и младшим братьями отца и с его единственной сестрой, тетей Шурой, с их детьми. Осталось незаконченным родословное древо, обещавшее быть чрезвычайно могучим и ветвистым: столько детей в семье деда, и у каждого из них не по одному ребенку (так, старший брат, дядя Миша, рано овдовевший и оставшийся с пятью детьми, женился во второй раз, и во втором браке у него было семеро – то есть всего двенадцать!). Боюсь, что без отца мы правильно это древо не дорисуем.

Кончились его рассказы о жизни в семье, о работе, о нужде и голоде, о тех небольших радостях, которые выпадали на их с мамой долю; рассказы о родне, близкой и далекой, о родственных связях (мы посмеивались над его склонностью к этим рассказам и вообще над стремлением "родниться", одновременно удивляясь необычайной его памяти на даты, на имена-отчества, на то, кто кому кем приходится или приходился). Он не только помнил об этих связях – он был живым и при этом центральным их звеном: звонил и писал племянницам и племянникам, приглашал в гости (и многие из них с удовольствием пользовались этими приглашениями, бывая в Москве), поздравлял с днями рождения и с праздниками. И получал в ответ – благодарности, поздравления.

Я не могу сказать так, как часто пишут об ушедших: только теперь я понял, что он для меня значил. Нет, я и при его жизни понимал, что он дал мне многое и что он для меня значит. Конечно, это было как бы не в светлом поле сознания, об этом не думалось, это как бы само собой подразуме-

валось. Но если бы меня и десять, и двадцать лет назад спросили: что значит для тебя отец? – я бы смог ответить.

Но сейчас как-то особенно ощутимо, что он был не только частью моей жизни, но и частью моей души, и вот эта часть, этот кусок души отвалился. канул. и на месте его пустота, и даже не пустота, а какая-то ноющая рана. Умом я понимаю, что ничего противоестественного в смерти в 84 года нет, а душа не принимает его ухода. Так и после смерти мамы: первые два месяца я просто болел, хотя никакой болезни у меня не было.

\* \* \*

Отец очень любил ездить в дома отдыха. Я этого не понимал: что, кроме серости и скуки, может быть в советских домах отдыха? Но, видимо, там у него происходило полное отключение от завода, от семьи и, стало быть, наступал действительный отдых. Живя там, он не был пассивным "отдыхающим": участвовал в художественной самодеятельности – пел свои любимые "Славное море..." и "Вниз по Волге-реке...", был всегда в доминошных компаниях, нередко и свои рабочие руки прикладывал к чему-нибудь из разваливающегося домотдыховского хозяйства: чинил двери, форточки, стулья, прибивал крючки и вешалки.

Последний раз он был в доме отдыха за две недели до смерти. И выступал там, пел (и сорвал горло, что ускорило кончину: ведь у него был рак именно горла), получил грамоту: приехав домой, уже больной и слабый, хвалился нам ею.

Вот уж скоро год, как его нет. А мне иногда кажется, что он просто уехал в очередной дом отдыха, очень далекий, откуда ни позвонить, ни написать нельзя.

И всё звучит во мне его голос:

– Лё! Когда приедешь?

Кто знает, когда я приеду теперь к нему? В дом вечного отдыха путевок не продают.

*Сентябрь 1986.*

*АЛЕКСАНДР ГРИБАНОВ*

**СОВЕТСКОЕ КИНО И ПРОБЛЕМА  
РАЗГРАНИЧЕНИЯ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО»  
(ЗАМЕТКИ)**

Исследование Бенджамина Рифкина "The Evolution of 'Us' and 'Them' in Russian Film from Perestroika to Putin", опубликованное в третьем выпуске "Ab Imperio" за 2002 г. (с. 561-580), посвящено исследованию того, как менялось представление русских о самих себе за последние приблизительно пятнадцать лет. Фильмы взяты как материал исследования, а не как автономные произведения искусства. Профессор Рифкин выбрал следующие: "Маленькая Вера" (режиссер Василий Пичул, 1988), "Такси-блюз" (режиссер Павел Лунгин, 1990) и "Брат 2" (режиссер Алексей Балабанов, 2000).

Каждый из фильмов описан очень подробно, причем автор привлекает в качестве иллюстративного материала и данные из иных кинолент того же периода. В финале он приходит к следующему выводу: "Эволюция в концептах "своего" и "чужого" (Self and other) в русском кинематографе за последние примерно пятнадцать лет (то есть после перестройки) отражает те изменения в сознании русских, которые связаны с отношением русских к их собственной национальной идентификации<sup>1</sup>, а в некоторых случаях фильмы активно содействовали подобным изменениям. По видимости монолитная конструкция советского национального самосознания<sup>2</sup>, навязанная официальной идеологией во всех проявлениях общественного бытия, оказалась на самом деле довольно хрупкой и подверглась стремительному разрушению в период накануне крушения советского государства и непосредственно вслед за этим событием" (с. 579).

Конкретные наблюдения Б. Рифкина представляются надежными, но представление о "монолитности", своего рода неизменяемости в механизме социального восприятия "своего" и "чужого" следовало бы подвергнуть некоторой, хотя бы минимальной проверке. Случайно у меня накопился некоторый материал для понимания предыстории той оппозиции, с которой работает профессор Рифкин. В начале 60-х годов до меня дошли слухи о довольно напряженной борьбе внутри киностудии "Мосфильм". Различные группы актеров массовки дрались за право и возможность играть "вра-

гов". До конца 50-х это право, неофициально, конечно, было закреплено за актерами из Прибалтики, главным образом латышами и эстонцами (литовцев в этой группе я не припомню). Но в начале следующего десятилетия представители остальных национальных групп и – особенно – русские стали добиваться такого же права и для себя. Добавлю, что прибалты свою монополию потеряли. Но меня тогда не особенно интересовал исход этой схватки, а занимали по-настоящему только мотивы всех участников. Что такого соблазнительного в праве изображать гестаповцев, политических отщепенцев и вообще исторически обреченных "врагов"? Этот вопрос в разных формах я задавал многим. Ответ мне дал актер массовки, имени которого я, к сожалению, не помню. Он сказал следующее:

– Понимаешь, если я играю немца и мне надо допрашивать комиссара и по сценарию надо дать ему по морде, то я таки ему дам! А если надо снять еще дубль, дам и второй раз! От души.

Объяснение мне показалось эмоционально интересным, но далеко не исчерпывающим. Я потратил еще какое-то время на расспросы и размышления, но ответа мне найти не удалось. Я решил, что мне не хватает дополнительных фактов и надо просто ждать, пока такие факты не появятся.

По прошествии некоторого времени факты стали появляться. Один из них имел отношение к классическому советскому фильму (и источнику множества анекдотов) – "Чапаев". В этом фильме на фоне множества довольно невыразительных, "размытых" лиц внезапно возникает резкое, красивое и волевое лицо. Оно появляется в эпизоде психической атаки – офицер с сигарой в центре кадра. Эту роль сыграл один из двух режиссеров фильма, Георгий Васильев. В терминологии Б. Рифкина это отчетливый пример визуального отграничения "своего": простонародные, "сниженные", "размытые" лица *своих* контрастируют с явно *чужим* лицом классового врага.

Георгий Васильев, однако, сыграл еще один эпизод в "Чапаеве", который был вырезан из окончательной версии фильма. В параллель к сцене в чапаевской ставке, когда накануне "последнего боя" красные бойцы поют "Черный ворон...", была еще сцена в белогвардейской ставке. Пьяные расхристанные офицеры сидели вокруг центральной фигуры, Георгия Васильева, который играл на гитаре и пел вместе с хором:

У нас теперь одно желанье –  
Скорей дорваться до Москвы,  
Увидеть вновь коронованье,  
Спеть у Кремля алаверды.

Можно догадываться, почему сцену убрали (я, правда, совершенно не знаю, на каком этапе она была вырезана, самими режиссерами, или по бо-

лсе позднему цензурному указанию, или просто по приказу сверху). В частности, снова сработал тот же механизм разграничения "своего" и "чужого": пьяные белогвардейцы через мотив "веселия Руси" и мотив бесшабашности / лихости оказались сближены со своими красными противниками, а потому из конечной версии фильма их следовало убрать. В результате противовесом к сцене с "Черным вороном" стала сцена, где актер Илларион Певцов, игравший командующего белой частью, исполнял на рояле "Лунную сонату" Бетховена. Никакой лихостью и бесшабашностью герой Певцова не отличался, по возрасту он был явно далек от довольно молодых чапаевцев, что увеличивало контраст и дистанцию между двумя воюющими сторонами. Фольклорная песня чапаевцев противопоставлялась на этот раз "культурной" и "чужой" музыке Бетховена<sup>3</sup>. Хору красноармейцев, подпевавших своему "солисту" Чапаеву, противопоставлялся пожилой казак, который натирал паркет под бетховенскую сонату.

Позднее в фильме противопоставление развивается еще дальше за счет нижних чинов: красноармейцы идут в бой за "своего" Чапаева, а пожилой казак переходит на сторону красных и предает своего командира. Таким образом, классовый инстинкт подсказывает пожилому казаку, где – "свой", а где – "чужие".

Следующий факт обнаружился для меня в фильме 1968 г. под названием "Служили два товарища" (сценарий Ю. Дунского и В. Фрида, режиссер Е. Карелов). Действие его разворачивается в 1920 г., исторический фон – гражданская война, а точнее, разгром белых и эвакуация их из Крыма. Живым воплощением этого поражения становится персонаж второго плана – белый офицер Брусенцов в исполнении Владимира Высоцкого. Персонаж Высоцкого по всем существенным признакам был "своим", определить его в "чужие" просто не представлялось возможным<sup>4</sup>. И в довольно гладкой и непротиворечивой сюжетной линии, которую должен был сыграть Высоцкий, настораживал только один момент. Когда военный разгром белых уже завершен, Брусенцов остается наедине с еще более эпизодическим персонажем – белым офицером фон Краузе, которого играл Вениамин Смехов. Тут контраст по признаку "свой – чужой" развивался в полную силу: лихость, самообладание, бойцовские качества Брусенцова-Высоцкого выгодно оттенялись нелепостью и готовностью принять поражение в персонаже Смехова. О контрасте фамилий и внешностей говорить просто излишне.

Так вот, в этот момент военного поражения, когда пора просто спастись (к чему и призывает фон Краузе своего товарища по несчастью), Брусенцов берет в руки винтовку с оптическим прицелом<sup>5</sup>, в которой остается один патрон. Выбирает себе – вне какой бы то ни было мотивировки – цель среди красных бойцов. Тщательно прицеливается и убивает главного



красного героя фильма (его играет Янковский). С того момента, как Брусенцов берет в руки винтовку, до падения наземь героя Янковского (по фильму его фамилия Некрасов), проходит не меньше двух минут киновремени. Прежний нормальный ритм приключенческого фильма (eastern – как называли в Польше советскую кинопродукцию на революционно-военную тему) уже сломан в предшествующем эпизоде вялым разговором между фон Краузе и Брусенцовым, но тратить чуть ли не две минуты на прицеливание и убийство – слишком много даже по меркам советского кинематографа. Кроме того, режиссер позволил Высоцкому выразить глубокую ненависть ко всему "красному" и передать ощущение бессилия перед лицом того кошмара, который вот-вот развернется в Крыму и шире – по всей стране. Этот кошмар остался, конечно, за рамками киносюжета, но неизменно присутствовал в сознании кинематографистов и зрителей 1960-х годов.

И кошмар, и бессилие требовали возмездия. Люди 60-х годов не видели для этого ни малейшей возможности, но игровая природа кинематографа позволяла им хоть как-то сублимировать свою потаенную ненависть. Причем ясно, что ненависть и страх открыто проявить эту ненависть – действовали деформирующе на массовую психику. Отсюда глубокий привкус садизма в поведении тех актеров, которые спорили из-за минутной возможности "вмазать комиссару" или просто "красному", и у Высоцкого, который последний патрон расходует таким странным способом.

В интерпретации приведенных фактов следует иметь в виду и другие возможности. Речь должна идти о феномене гражданской войны, в рамках которого провести границу между "своими" и "чужими" становится одновременно крайне трудно и совершенно необходимо. Вчерашние противники – например, махновцы – становятся союзниками красных и довольно скоро красными же и уничтожаются. Различные группировки левого толка используются в борьбе против Колчака, а потом сами становятся мишенью уничтожения. Кронштадтские матросы представляются сначала как "краса и гордость революции", а затем оказываются контрреволюционерами и противниками советской власти.

Подробное рассмотрение, например, фольклора враждующих сторон в гражданской войне показало бы, что зачастую одна и та же песня / мелодия принималась "на вооружение" непримиримыми противниками. Песня деникинцев "Белой акации гроздь душистые..." превратилась у красных в "Смело мы в бой пойдем за власть советов..."; аналогичной трансформации подверглась песня "По долинам и по взгорьям...", которую дружно распевали по обе стороны фронта на Дальнем Востоке. Таким образом, и в плане культурных признаков провести границу оказывалось не просто.

Потеря надежных ориентиров в рамках выбора "чужой – свой" привела к тому, что люди в обоих враждующих станах оказались перед угрозой: они теряли осознание своего тождества и – особенно – тождества внутри своей социальной, национальной или политической группы. Чудовищная жестокость в ходе гражданской войны объяснялась отчасти этим экзистенциальным ужасом. Каждый акт агрессии против "чужого" должен был раз и навсегда восстановить тождество агрессора внутри его группы. И всякий раз восстановить окончательно тождество не удавалось, всякий акт агрессии оказывался недостаточен, и требовалось снова убивать и убивать<sup>6</sup>.

Что из этой исторической ловушки выхода нет и, скорее всего, быть не может, ощущали уже современники этих событий. Достаточно вспомнить видение Алексея Турбина в романе "Белая гвардия", когда покойный вахмистр Жилин объясняет спящему Турбину, что в раю уже готовы места и для большевиков, которым еще только предстоит погибнуть при штурме Перекопа. "Какого Перекопу?" – тщето напрягая свой бедный земной ум, спросил Турбин. В ответ Жилин ссылается на слова Господа: "Все вы у меня, Жилин, *одинаковые* – в поле брани убиенные" (курсив мой. – А.Г.). "Одинаковые" – то есть сняты все разграничительные знаки, которые добывали себе путем убийства и мучительства участники гражданской войны. Характерно, что эта мысль о посмертной одинаковости красных и белых пришла в голову писателю, работавшему в "Накануне" и хотя бы поэтому близкому к сменовеховству, т.е. к тому направлению эмигрантской публицистики, которое делало ставку на национальное примирение и восстановление национального тождества в Советской России.

Однако именно эти ориентиры глубоко не устраивали большевистский режим. Если ленинский нэп еще можно было представить как попытку национального примирения и "возвращение к нормальной жизни"<sup>7</sup>, то индустриализацию и массовый террор последующего времени можно рассматривать только как искусственное продолжение гражданской войны. Беззаконие и террор, конститутивные составляющие большевистского режима, могли осуществляться именно в условиях гражданской войны. Надо было только вовремя указывать на ту социальную, профессиональную или этническую группу, которая выбиралась в качестве очередной мишени. Гражданская война как особый статус национального существования оставалась оправданием террористических решений даже в поздние годы советского режима. Такой чуткий автор, как Шолохов, откликаясь на дело Синявского и Даниэля в 1966 г., не случайно обратился к аргументации гражданской войны: он напомнил коллегам-писателям, как поступали тогда с "чужими" на основе революционного правосознания.

В результате подобное латентное и не совсем латентное состояние гражданской войны окрасило все годы советской власти. Об этом необхо-

димо напоминать по многим причинам и, в частности, потому, что каждая очередная групповая мишень террора несколько изменяла представление о границах "своего" и "чужого". Подобная динамика создала свой неповторимый – во многом сюрреалистический – стереотип социального сознания и поведения. Именно это сознание и составило подоснову, подпочву той эволюции "своего" и "чужого", которая описана – на более позднем материале – в работе Бенджамина Рифкина.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Здесь имеется в виду и процесс идентификации, и результат этого процесса.
- <sup>2</sup> Автор исследования, в согласии с доминирующей традицией американской социологии, для удобства рассуждения отвлекается от национального многообразия населения России.
- <sup>3</sup> Кроме того, возникала отдаленная ассоциация с "Капитанской дочкой" из параллели ворон vs. Чапаев и ворон vs. Пугачев.
- <sup>4</sup> Вообще, сценаристы и постановщик "нашли" своего Брусенцова неподалеку – в пьесе Булгакова "Бег". Брусенцов только моложе и младше чином, нежели булгаковский генерал Чарнота. Во всем остальном они почти неотличимы.
- <sup>5</sup> В эту секунду исчезают последние признаки исторической достоверности, поскольку оптические прицелы, как представляется, появились на вооружении русской армии значительно позже.
- <sup>6</sup> Эту социально-психологическую реакцию зафиксировал Бабель в рассказе "Мой первый гусь" из "Конармии", где герой-рассказчик, которому необходимо "вписаться" в казачью среду, выпрашивает у судьбы простейшего из умений – умение убить человека.
- <sup>7</sup> Пастернак в "Докторе Живаго" назвал нэп "самым двусмысленным периодом" в советской истории. Его двусмысленность связана, в частности, с тем, что идея Ленина носила, скорее всего, ограниченный характер и должна была осуществляться только в рамках экономической жизни, но никак не распространялась на сферу политики или культуры.

М. О. ЧУДАКОВА

## О СОВЕТСКОМ ЯЗЫКЕ И СЛОВАРЕ СОВЕТИЗМОВ (ТЕЗИСЫ)

1. Речь идет о *публичном* языке советского времени, письменном (языке газет) и устном – языке заурядных (партийных, комсомольских, профсоюзных, производственных – в том числе планерок, летучек и пятиминуток и всяких других) и торжественных собраний.

Известное, не раз описанное явление широкой и даже широчайшей экспансии политической лексики в общественный быт сразу после Октября 1917 года завершилось к концу первого пореволюционного десятилетия формированием официальной публичной (письменной и устной) речи как *единственно* авторитетной. Слово "единственно" здесь особенно важно.

2. В России дооктябрьской в качестве высоко авторитетных мыслились (как в случае притяия, так и в случае отвержения индивидуумом или социальной группой):

- во-первых, слово Священного Писания (с ясно ощутимой дистанцией от современности);
- во-вторых, язык царских манифестов и рескриптов (со столь же ощутимой отдаленностью от языка всех слоев подданных), ощущавшийся к началу XX века как искусственный, но от того не менее авторитетный в принципе;
- в-третьих, язык воинских уставов (со столь же ощутимой локальностью применения);
- в-четвертых, язык судебных уложений (также – локального применения).

Не существовало и не могло существовать единой для всех авторитетной публичной речи, на которую обязаны были бы ориентироваться все говорящие и пишущие публично.

Если в дореформенной России образцовой была главным образом речь публичных *лекторов* – популярных университетских профессоров, то *ораторство* как важная часть всей общественной жизни естественным образом развивалось в пореформенные десятилетия, по мере формирования гражданского общества и укоренения реформ, в особенности – Судебной реформы. Появлялись общественные трибуны, с которых можно было

публично выступать: от земских собраний до "экономических обедов" и судов. К 1880-м годам "процвело" адвокатское сословие и "превратилось в настоящий питомник общей культуры. Самые блестящие представители поколения избрали адвокатуру своей профессией, и многие адвокаты завоевали своим красноречием всероссийскую известность"<sup>1</sup>. Публичная речь в России второй половины XIX – начала XX вв. – свободна и разнообразна.

3. В конце 1917-начале 1918 гг. все это рухнуло разом, одномоментно.

1) Исчезли практически все общественные трибуны (кроме узкопартийных и им подчиненных), исчезли суды (в прежнем, европейском смысле слова).

2) Отнята была возможность публичного высказывания даже на имеющихся трибунах у тех, кто привычно владел сложившимися навыками публичной речи: люди этого слоя в большинстве своем по "ленинской" конституции (1918, 1922 гг.) лишены были гражданских прав, а с ними – и права выступлений. Они исчезли из публичной сферы вместе с достаточно разнообразной публичной речью.

3) К концу пореволюционного десятилетия установилась единая авторитетная публичная речь эпохи. Она стала основой для всех публичных письменных и устных текстов (в отличие от частных, личных – домашняя речь, письма, дневники, где могла продолжаться разработка речевой традиции) Существенных отклонений от нее не предполагалось. Эта новая речь была *однородной*, лишенной разных стилевых пластов. Она была только *политической* или *политизированной* и заменила – или заместила – разные иные виды публичной речи – адвокатскую, философскую, религиозно-проповедническую, просветительскую, речь гуманитарных наук и другие.

4) Экспансия политического словаря в общественный быт происходила одновременно с широкой кампанией по ликвидации неграмотности или, как называли ее чаще, – безграмотности ("ликбез" – характерно, что сокращенную форму, быстро вошедшую в широкий обиход, произвели от *безграмотного*, если угодно, словосочетания: если *неграмотность* ликвидировать в порядке кампании возможно, и в немалой степени удалось, то ликвидация *безграмотности* – задача невыполнимая, да и не ставившаяся). Ленин не скрывал, что главная цель кампании состояла в том, чтобы научить людей читать *газеты*. то есть облегчить агитацию. Через газеты и популярные брошюры большое количество иностранных слов с политической семантикой попадало в круг чтения и общественной деятельности

---

<sup>1</sup> Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Перевод с англ. Р. Зерновой. London, 1992. С. 537-539.

поднимавшихся из низов общества людей. только что обучившихся грамоте. Они начинали выступать публично (что раньше было, конечно, прерогативой людей образованных – за исключением разве что крестьянских депутатов в Думе, говоривших, однако, довольно складно) и писать, употребляя полупонятые ими слова; их в свою очередь читали или слушали те, кто находились на еще более низком уровне образования. Словесная жизнь общества наполнялась этими новыми ушербными текстами, насыщенными и перенасыщенными политической лексикой.

Таким образом, лишив людей образованных возможности вносить свой вклад в функционирование и развитие родной публичной речи, других, прежде не говоривших публично, но гибко пользовавшихся в повседневном быту своей нередко богатой и яркой, насыщенной подлинной образностью речью малообразованных низов (крестьянской, в первую очередь), – заставили говорить публично, но на незнакомом и малопонятном им языке, который они усваивали чаще всего одновременно с грамотностью. невольно полагая, что это и есть правильная "грамотная" русская речь – в отличие от их "неграмотной". Эта новая речь стала вытеснять их прежнюю, им *вполне* понятную. Это было одно из самых тяжелых последствий насаждения языка советской цивилизации: люди в какой-то степени лишились своего материнского адекватного языка. Он понизился в ранге, т.к. не мог быть использован в возникшей в их жизни новой и доминирующей сфере – сфере публичной, как правило, "городской". Теперь он был применим лишь для бытовых речевых нужд<sup>2</sup>. Все заговорили постепенно на одном языке.

4. В 30-е и особенно в позднейшие годы речь шла уже не о понимании, а об усвоении состава новой публичной речи. "Современный язык – камни с надписями, из которых ничего не сделать"<sup>3</sup>, – характеристика, данная этой речи в 1950 году, выразительна и точна. Создались столь плотные – от постоянного, назойливого повторения – соединения слов, что, скажем,

---

<sup>2</sup> "Язык деревенский – красочный, яркий и образный деревенский язык – портится. Поговоришь со стариком – сердце радуется. Речь искрится, цветет – настоящая земляная речь. Послушаешь молодого – удивляешься. – "Постольку-поскольку", "в общем и целом", "константируем". "явный факт" и прочая ненужная бессмыслица.<...>" (В Зарайском уезде. "Известия". № 111. 1926)" (цит. по: Селищев А.М. Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком последних лет (1917 – 1926). М., 1928. С. 213).

<sup>3</sup> Письмо Б. Эйхенбаума В. Шкловскому от 18 марта 1950 г. (цит. по: Чудакова М., Тоддес Е. Наследие и путь Б. Эйхенбаума // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 29). Кроме буквального смысла (надписи, высеченные на камнях), имелась в виду, возможно, письменность типа шумерских глиняных табличек с клинописью и схематическими рисунками.

слово "предрассудок" воспринималось как неполноценная единица речи: оно неудержимо влекло за собой атрибут "буржуазный", он как бы сам наворачивался на язык даже тем, кто мог и не видеть смысла в этой синтагме (Запад – *загнивающий* и мн. др.). Язык действительно "окаменел", слова в нем резко сузили смысл, приобрели прочные квази-идиоматические связи. Их заучивали (запоминали) и использовали исключительно в устоявшихся словосочетаниях.

5. Переработка всех видов публичной речи в единую, однородную и для всех обязательную шла в ряде направлений; назовем лишь некоторые из них:

- множество нейтральных слов приобрели пейоративную окраску; к середине 30-х ряд некоторые из них получили значение слов-приговоров, неся прямую угрозу для свободы и жизни тех, к кому применялись;
- сформировался костяк ключевых слов, употребление которых в любом публичном тексте носило императивный характер<sup>4</sup>;
- изменение семантики ряда слов – от сужения и деформации значения (*идеология, осознать* – только *вину* или *ошибку*) до замены его противоположным: "дать *принципиальную* оценку", "*безответственное, беспринципное* выступление", "пробудить *инициативность* масс", "изображать *подлинную* жизнь"<sup>5</sup>;
- поляризация<sup>6</sup> типа *советский* – *антисоветский*, *партийный* – *антипартийный*, *научный* – *антинаучный*, при практическом отсутствии слов *несоветский, непартийный, ненаучный*;
- появление большого количества эвфемизмов. как в целях придания благообразного лица власти и советской истории (*высшая мера социальной защиты, нарушения (ленинских норм) социалистической законности, ограниченный контингент войск*), так, в частности, и для прикрытия затратного характера так называемой *плановой* экономики (*освоить*, т.е.

<sup>4</sup> Характерной чертой речевой жизни совцивилизации было пополнение списка ключевых синтагм и слов официального языка в каждый период: после очередного текста, представленного от имени ЦК КПСС, они искусственно инкорпорировались в публичную речь (ср., напр. "моральный кодекс строителя социализма", "развитой социализм", "комплексный подход").

<sup>5</sup> Ср.: " – Мы даем вам шанс исправиться. Идите на завод. <...> станьте рабкором. Отражайте в своих корреспонденциях *подлинную* жизнь.

Тут я не выдержал. – Да за *подлинную* жизнь, – говорю, – вы меня без суда расстреляете!" (Довлатов С. Лишний // Звезда. 1991. № 1. С. 104. Курсив наш).

<sup>6</sup> Ср.: Купина Н.А. Тоталитарный язык: словарь и речевые реакции. Екатеринбург-Пермь. 1995. С. 10 (на сегодняшний день это – лучшее исследование советского языка).

- потратить выделенные бюджетные средства<sup>7</sup>, *обеспечить*<sup>8</sup> – видимость действия);
- вымывание больших массивов слов (в 20-х – 50-х гг., с постепенным возвращением в позднесоветское время) с целыми сферами рефлексии (*добро, зло, бытие* – осталось только в ставшей расхожей фразе Маркса "...Бытие определяет сознание", *совесть, наитие, интуиция, подсознание, бессознательное; благотворительность, милосердие*<sup>9</sup>, *милостыня, пожертвование, человеколюбие*;
  - разрушение, при чрезвычайной затрудненности, а то и невозможности формирования заново в контексте мировой науки тезауруса *философской, экономической, исторической* рефлексии.

6. После смерти Сталина и двух съездов КПСС (1956, 1961) начался процесс огромной важности – расшатывание того слова, которое с конца 1917 года заявило себя единственно авторитетным.

При том что по лексическому составу публичный советский язык практически остался тем же (из него исчезли только цитаты из Сталина; но обороты его речи, впечатанные в этот язык, казалось, намертво, остались), – убрали дуло пистолета, торчащее между строк: тот приговор, который в советизмах, не имеющих отношения к языку юриспруденции, человек каждый день мог разглядеть непосредственно в газетном листе<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> "В условиях дефицита и ослабления централизованного контроля за процессом развития ресурсы имеют тенденцию перетекать не туда, где они нужнее всего с точки зрения интересов общества, а туда, куда им легче перетечь. <...> где их проще потратить или, как у нас любовно говорят, "освоить". <...> Сильнее позиции тех отраслей, которые <...> имеют возможность отчитываться не реальными результатами, переданными потребителю. <...> а миллионами кубометров земляных работ и миллиардами рублей "освоенных средств" (Гайдар Е. (в соавторстве с В. Ярошенко). Нулевой цикл: К анализу механизма ведомственной экспансии // Гайдар Е. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1997. С. 533. Курсив наш).

<sup>8</sup> "...Обещал похлопотать и "обеспечить". Все они вот уже месяц "хлопочут" и "обеспечивают", а ламп до сих пор нет. Вообще это любимое слово – "обеспечить" (Маньков А.Г. Дневники тридцатых годов. СПб., 2001. С. 235. Запись от 9 октября 1939 г.).

<sup>9</sup> "Слова *благотворительность, милосердие* стали подозрительными. Редактор требует замены слов *символ, вдохновение, наитие, интуиция, подсознание, откровение, литургия, соборность, ритуал, библия, нерукотворный, божественный, озарение, богоматерь, инобытие, таинство* и т.п." (Хан-Пиран Э.И. Язык власти и власть языка // Вестник Академии наук СССР. 1991. № 4. С. 20).

<sup>10</sup> "Работники культуры и искусства, которые не перестроятся и не смогут удовлетворить выросших потребностей народа, могут быстро потерять доверие народа" (Жданов А.А. Доклад о журналах "Звезда" и "Ленинград", 1946 (пример



Изменилось место строк газетных *передовиц*, партийных постановлений и т.п. в жизни общества и стало меняться отношение к ним.

*Советизмы* теперь могли и должны были быть *прежде всего опознаны* (в том числе и в составе художественных текстов, куда они уже широко и немаркированно проникли) – и остранены, отодвинуты на дистанцию. Этим занялись в первую очередь литераторы – ранее всего поэты (Б. Слуцкий, А. Твардовский<sup>11</sup>), а также прозаики (В. Померанцев, А. Яшин).

Второй задачей стала "борьба за чистоту языка", которой в массовом порядке занялись писатели, учителя, журналисты. Газетная дискуссия о чистоте языка развернулась уже летом 1953 (пиком ее стало появление эвфемизма *канцелярит*, придуманного и введенного в обиход К. Чуковским) – реакция на расползание официозной публичной речи за свои пределы, интенсивное затекание ее в послевоенные годы в повседневную бытовую речь всех слоев общества.

7. Летом 1958 года в одном из писем Пастернак фиксирует: "...Несмотря на привычность всего того, что продолжает стоять перед нашими глазами и что мы продолжаем слышать и читать, ничего этого больше нет, это прошло и состоялось, *огромный, неслыханных сил стоивший период закончился и миновал*. Освободилось безмерно большое, покамест пустое и не занятое место для нового и еще небывалого ..."<sup>12</sup>.

Это ощущение *пустоты* – важный диагноз. За поэтическим слогом – высокая эвристичность: поэт удостоверяет, что от слов и понятий, имев-

к слову "доверие" из Словаря АН, т. 3, 1954) – выделенные советизмы могли означать арест, заключение или расстрел. Такое именно понимание синтагм *выйти из доверия, потерять доверие, не оправдать доверия* продемонстрировали частушки, появившиеся летом 1953 г., когда дальнейшая судьба арестованного Берия была ясна каждому *советскому человеку*: "Берия, Берия / Вышел из доверия!.." и "Лаврентий Палыч Берия / Не оправдал доверия...".

<sup>11</sup> Напр.: "Того-то вы не *отразили*, / Того-то не дали опять": "...Мимо вас проходит жизнь. / А вы, наверно, водку пьете/, По кабинетам запершись"; Твардовский пробует освободить слово "жизнь" от советского панциря: "Я счастлив жить, служить отчизне, / Я за нее ходил на бой. / Я и рожден на свет для жизни –. Не для статьи *передовой*!"; "На стройку вас, в колхозы срочно, / *Оторвались*, в себя ушли..." (Твардовский А. За далью даль): "Впрочем, скажет, и не диво. / Что избрал ты зыбкий путь, / Потому – от коллектива *Оторвался* – Вот в чем суть"; "...Подводить издалека / От *ущерба и упадка* / Прямо к *мельнице врага*": "Что за происк иль попытка / Воскресить вчерашний день, / *Неизжиток* / *Пережитка* / Или *тьень* / На наш *плетень*?" (Твардовский А. Теркин на том свете). Ср. также у Н. Коржавина: "...Нельзя *обобщать недостатки*." ("Танька", 1957).

<sup>12</sup> Письмо к Н. Табидзе от 11 июня 1958 года // Пастернак Б. Полное собрание сочинений с приложениями. В одиннадцати томах. Т. 10. М., 2005. С. 336. Курсив наш.

ших полноценную семантику, а затем – осязаемый социальный вес. теперь остались пустые оболочки.

Этой *пустоте* противостоял *жаргон* – в разных слоях, от молодежного<sup>13</sup> до вполне интеллигентского. Примечательно суждение одной из читательниц статей Чуковского: "Страшно не то, <...> что молодежь изобретает особый жаргон. <...> Я тоже была "молодежью" в 1920-1925 годах, у нас тоже был свой жаргон, пожалуй, похуже теперешнего. <...> Но это была наша игра: у нас "за душой" была ранее приобретенная культура. Если человек с детства знал Льва Толстого, Чехова, Пушкина, Диккенса, он мог, конечно, баловаться жаргоном, но ему было что помнить..." – и т.д.<sup>14</sup>

Живая связь носителей литературного языка с письменными источниками предшествующей культуры и даже в немалой степени – с классической литературой была давно потеряна: эта связь разрывалась еще в школе благодаря языку и методологии учебников литературы. Размывание культурной почвы, переставшей подпитывать языковые ресурсы, привело к размягчению той оболочки, которая заставляет образованного человека держаться в процессе любого общения в пределах литературной речи. "Если в XVIII – XIX вв. <...> между устной речью образованных людей и просторечием существовала четкая и определенная грань, переходить которую носитель литературного языка мог только с риском навлечь на себя осуждение общества, то теперь весьма гибки и разнообразны способы *сознательного* использования просторечных единиц в устной литературной речи (с целью словесной игры, шутки, каламбура и т.п.)"<sup>15</sup>.

В середине 30-х или в конце 40-х годов (два пика террора, хотя и отличных по массовости) еще сохранялось определенное *двуязычие* в обществе – публичная речь была уже советской или с большими вкраплениями советского, а частное общение образованных людей отличалась и от официальной речи, и от ненормированной разговорной речи людей малообразованных. К началу 50-х в *слышимом* обиходе разговорную речь средней русской интеллигенции, где книжность (латинские поговорки etc) переплеталась с элементами народной образной речи, все больше замещает усредненная, стертая речь, пропитанная элементами бюрократического языка (к

<sup>13</sup> К. Чуковский прямо связывал появление школьного "полублатного языка" с тем, что детям "опостытели" фразы из учебников литературы – "типичные представители", "наличие реалистических черт". "показ отрицательного героя". "в силу слабости мировоззрения": "Дети как бы сказали себе: – Уж лучше *мура* и *потрясно*. чем *типичный представитель*. *показ* и *наличие*" (Чуковский К. Живой как жизнь: Разговор о русском языке. [М.], 1962. С. 104.

<sup>14</sup> Там же. С. 106.

<sup>15</sup> Крысин Л.П. Социолингвистические аспекты изучения современного русского языка. М., 1989. С. 99.

которым как бы терялась чувствительность – в отсутствие условий для выработки индивидуальных манер публичной речи).

Давно состоявшаяся у миллионов выходцев из деревни замена исконной речи тем, что Зошенко назвал в середине 20-х гг. "обезьяньим языком", стала сказываться и на речевом поведении *других слов* населения.

Записи исследователей разговорной речи, делавшиеся в 60-е годы главным образом среди людей с высшим образованием, зафиксировали, среди прочего, уродливые словообразования – "У вас хорошая картошница..." (о женщине, продающей "с доставкой на дом" картошку), "Меня губит бесстолье. Я без стола не могу работать". Цитируя эти примеры, мы в 1972 году в прикровенных формулировках подцензурного печатного текста пытались передать то, что формулируем сейчас<sup>16</sup>.

Оторвавшись, повторим, от живой народной речи, этот речевой пласт сторонился и заведомо официозного, "хозяйского" слова, идеологическую и, возможно, эстетическую чуждость которого носители средне-интеллигентной речи с середины 50-х достаточно хорошо ощущали. Носители же *городского просторечия*, никогда не владевшие литературной речью, скорее стремились к нему притулиться (именно здесь и кроется "разгадка канцелярита).

Стандартизация, остановленность в языковом развитии *публичной* советской речи, императивность, непреложная авторитетность – при нараставшем ощущении идеологической выхолощенности (той самой "пустоты") и чуждости привели к тому, что находящаяся на другом полюсе непубличная разговорная речь отталкивалась от нее с очень большой силой – приходя при этом в столь хаотическое состояние, что это заставило лингвистов заговорить о *разговорной речи* как другой языковой системе<sup>17</sup>.

С середины 50-х людям уже претила мысль об использовании *зараженного* литературного языка в разговорной речи в домашнем и дружеском кругу. В 20-е – начале 50-х на этом языке поневоле говорили – те, кто пытались продолжать говорить на ином, "бывшем" языке, создавали уgro-

<sup>16</sup> "Рискнем высказать предположение, что это та свобода обращения с языком, которая идет от бедности. Средняя городская интеллигенция обладает сейчас довольно узким запасом лексики, сосредоточенной к тому же в немногих сферах (профессия; "культурное развлечение" – кино, книги; быт – отсюда "безмагазинные" куски улицы, "безнянье" и проч.). Средства народной образности, богатейший пласт народной лексики – все это для нее в значительной степени утрачено ..." (из нашей статьи "Заметки о языке современной прозы", напечатанной в "Новом мире". 1972. № 1; см.: Чудакова М. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 274).

<sup>17</sup> См., напр.: Земская Е.А. Язык как деятельность: Морфема. Слово. Речь. М., 2004. С. 239-240.

зу для себя. После середины 50-х, в годы "оттепели" этот язык стал доступен наблюдению. Окаменелые синтагмы, по-прежнему занимавшие свое место в публичном официозном языке, но омертвевшие, теперь толкали носителей языка, ощущавших это изменение, к тому, чтобы дистанцироваться от них, – к смазанному, с полуироническим оттенком их употреблению. То есть – они продолжали заражать речь, не давая от себя освободиться.

8. Ироническое употребление советизмов, началось, разумеется, не с оттепели; но у Ильфа и Петрова, во-первых, интенция была иной: их ирония должна была быть, по мысли авторов, конструктивной, они надеялись улучшить советский мир; во-вторых, это было в немалой степени их (вслед за Михаилом Зощенко, хотя и в другом ракурсе) *литературным* открытием – их читатели этой иронией не располагали.

Только в "оттепель" эта ирония вышла за пределы литературы и разлилась по всей поверхности литературной разговорной речи; но применявшие ее уже почти не надеялись улучшить советский строй. "Буржуазный предрассудок" ("буржуазные пережитки"), "голое администрирование"<sup>18</sup>, "безродный космополит" – слова, искалеченные насильственно фразеологичным пейоративно окрашенным употреблением, на долгое время потеряли возможность самостоятельного "нормального" бытования<sup>19</sup>, образовали слитки, которые не удавалось разрубить из-за много лет действовавшей силы взаимопротяжения. Ими продолжали оперировать, но в новых целях, с иной их окраской: сначала это полуироническое употребление советизмов практиковалось среди "своих", подспудно противопоставивших себя официозу; затем оно растекалось все шире. В конце 50-х – 60-е годы сложилась – и продолжала функционировать в общих очертаниях до конца советской власти – лишенная силы и темперамента даже в лексическом пласте разговорная речь людей, от которых *ничто не зависит* в жизни их собственной страны.

9. Попыткой как-то изменить это положение стало активное использование в разговорной речи носителей литературной нормы – нецензурной лексики. Это началось в 1959 – 1960 гг., и не только в мужской речи (в интеллигентной компании в присутствии женщины), но и в женской (в тех же

---

<sup>18</sup> Примечательно, что в 2000 году публикаторы документа ЦК РКП(б) 1925 г. пишут в предисловии: "Подобные мысли возникали отнюдь не у сторонника Сталина и системы *голого администрирования*" (Исторический архив. 2000. № 3. С. 8) – без малейшего дистанцирования от мертвой синтагмы.

<sup>19</sup> Ср. уже о "новом политическом языке" начала 1990-х: "Образуются новые словосочетания с включением прежних идеологизированных компонентов (*безродные отщепенцы, безродный режим* – ср. *безродные космополиты*)" (Современный русский язык: социальная и функциональная дифференциация. М., 2003. С. 155).

компаниях). В редакционных комнатах "Литературной газеты", тогда быстро выдвигавшейся в "прогрессивные" органы, лихо матерились талантливые критикессы, глубоко смущая молодых литераторов, не готовых опускать планку разговорной речи интеллигенции.

10. Участие интеллигенции (особенно же гуманитарной, пишущей ее части) в "языковой политике", или изменении публичной речи в постсталинские годы свелось к нескольким направлениям:

1) "протаскивание"<sup>20</sup> в печатный (или публично произносимый) текст *слов-сигналов*, вызывающих – по причине их запретности или полужапретности для употребления в советской печати – восторг автора и читателя по поводу нарушения этого запрета;

2) выработка для печати изощренных форм эзопова языка, выразившегося по большей части в *словесном переодевании* излагаемых сюжетов: так, за обличительным повествованием о цензуре или каком-либо ином насилии "при царизме" читателем должно было угадываться обличение автором тоталитарных порядков. Так словам, и без того изгаженным советским официозным употреблением, еще придавалось вывернутое значение. Эти "заимствованные" у власти слова ("царизм" и проч.) повисали в воздухе, паря над своим "словарным" значением, целиком зависимые от специфического восприятия советского читателя, уже поднаторевшего в чтении печатных текстов "двойного назначения"<sup>21</sup>;

3) активно наращивался *словарь маргиналов* (маргинал, нонконформизм, психушка, шмон), существовавший главным образом для устного частного употребления, не шедшего дальше "московских кухонь" и Самиздата (до расцвета Тамиздата).

Здесь вполне к месту слова С.Н. Булгакова: "Горько думать, как много отраженного влияния полицейского режима в психологии русского интеллигентского героизма (по истечении времени это слово могло бы быть заменено каким-то иным. – М.Ч.), как велико было это влияние не на внешние только судьбы людей, но на их души, на их мировоззрение"<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Примечательно, что это слово, прочно вошедшее с 60-х годов в словарь маргиналов, скорее всего было заимствовано из состава официального языка – в том же самом значении, только вместо пейоративной ("протаскивают гнилые идеи" и т.п.) приобрело позитивную окраску. Ср. также "пробить (печатание)".

<sup>21</sup> Ср.: "Французы все громче охали по поводу моего произношения, а я им втолковывал, что во времена *ненавистного* у меня была гувернантка, да при том еще из Аржантейя"; к слову, выделенному автором письма, публикатором сделана сноска: "Во времена *ненавистного*" – осколок затертого штампа "ненавистный царизм" (Письмо И.А. Лихачева Д.Н. Дубницкому от 27 июля 1970 г. // Из писем И.А. Лихачева. Звезда. 2006. № 5. С. 160).

<sup>22</sup> Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество // Вехи. М., 1909. С. 38.

4) Одновременно сравнительно малочисленной группой гуманитариев, независимо друг от друга, формировался гуманитарный дискурс, полностью (насколько хватало их слуха) свободный от советского словоупотребления. Одни стремились не употреблять захваченные властью слова, другие же хотели вернуть им независимое употребление.

Альтернативный публичный язык так и не сформировался во второй половине XX века – как язык достаточно широкого слоя (что болезненно сказалось в постсоветские годы и сказывается сегодня<sup>23</sup>). Он стал языком отдельных авторов – участников Тамиздатских сборников, открытых писем (Солженицын, Л. Чуковская), а также легальных публичных лекций и выступлений на литературные и культурологические темы (Мамардашвили, Аверинцев, Лотман, Вяч. Вс. Иванов).

11. С самого начала "перестройки" трудности испытывал и официальный язык, столкнувшийся с новыми реалиями: "Так или иначе, коммунисты разрешили частное предпринимательство.[...]Мелкие предприятия эти назывались какими-нибудь придуманными терминами, потому что *идеология запрещала коммунисту назвать предприятие предприятием*, ибо так, по мнению ортодоксов, *мог называться только большой государственный завод*. Фирмой или компанией называть советские предприятия, даже мелкие, тоже было нельзя, ибо слова "фирма" и "компания" *запятнаны были тем, что так назывались частные предприятия у враждебных капиталистов*. Придумывались слова "кооператив" или "Центр НТТМ" (научно-технического творчества молодежи). Вот, собственно, Центр НТТМ и создал тогда Михаил Ходорковский..."<sup>24</sup>.

12. Сегодня этот язык многим уже неизвестен. Значительная часть его слов и выражений, проделав драматически-сложный путь, вернулись в ячейки русской речи, и лишь часть населения России (хотя пока еще немалая) вздрагивает от их употребления в нейтральных контекстах. Один пример. В 30-е-50-е годы выражение "вправе ждать" звучало в контекстах типа "Советский народ *вправе ожидать*, что враги народа будут раздавлены, сметены с лица земли" и т.п. В 60-е годы: "Общественность *вправе*

---

<sup>23</sup> После 1991 года язык публичной сферы сразу обнаружил свою ущербность: пошли бои за право пускать матерком с телеэкрана, а затем влился и прочно обосновался в политической публицистике скучный, но энергичный язык "новых русских", он же блатной, он же стёб: *крыша, разборка, наехать, сдать*, – и застрял в ней до сего дня, непосредственным образом *затормозив* общественное размышление. Потому что блатной глагол "*сдал*" (Гайдара, Чубайса, Черномырдина) ни в малой мере не описывал драматических событий ельцинского правления.

<sup>24</sup> *Понюшкин В.* Михаил Ходорковский: Узник тишины. М., 2006. С. 47-48. Курсив наш.

ожидать, что редакция "Нового мира" наконец сделает верные выводы из этой критики"<sup>25</sup> И, наконец, в наше время: "*Читатель вправе ждать от нее ее многого и предъявлять к ее таланту самые серьезные требования...*"<sup>26</sup> – понятно, что автор не держит в памяти предшествующие, сугубо советские употребления и контексты.

Советизмы растворяются в современных словарях без остатка. В "Русском семантическом словаре" *сборище* определено как, во-первых, беспорядочное скопление людей, во-вторых, "Собрание людей (чаще всего нелегальное)"<sup>27</sup>. Специфически советское употребление этого слова<sup>28</sup> уже не учитывается – ни в этом<sup>29</sup>, ни в прочих словарях, в том числе специально ориентированных на язык советского времени<sup>30</sup>.

Еще важнее, чем эти дезидераты, другое: все специальные словари имеют целью зафиксировать слова, вообще употреблявшиеся в советское время, от принятых в официальной речи до слов, в такую речь никогда не проникавших (*психушка, подписант*), и уже постсоветских пародирующих выражений.

<sup>25</sup> В кривом зеркале // Правда. 4 декабря 1969.

<sup>26</sup> Шубинский В. Сила выдоха: Мария Степанова. Физиология и малая история // Знамя. 2006. № 2. С. 211.

<sup>27</sup> Русский семантический словарь: Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. Под общ. ред. академика Н.Ю. Шведовой. Т. 1. М., 2002. С. 381.

<sup>28</sup> Февраль 1953 г.: "...Я поинтересовался, что такое антисоветские *сборища*, в которых я якобы участвовал. Следователь разъяснил, что это одно из определений преступного *сборища* по систематике того же Вышинского. *Сборище* – это группа людей, может быть, даже из 2-х человек, не имеющая никакого плана антисоветских действий, но ведущая беседы контрреволюционного содержания. Организация – это более высокая антисоветская ступень, имеющая программу и план контрреволюционной работы"(Рапорт Я.Л. На рубеже двух эпох: Дело врачей 1953 г. М., 1988. С. 117); "<...> Григоренко восстановил связи с Сахаровым и другими ревизионистскими элементами <...>. Совместно с ними принимает участие в провокационных *сборищах*..."(Записка Ю. Андропова в ЦК КПСС от 12 февраля 1976 г. "О предупредительно-профилактической беседе с Григоренко П.Г."// Лубянка – Старая площадь: Секретные документы ЦК КПСС и КГБ о репрессиях в СССР. М., 2005. С. 107). Курсив наш.

<sup>29</sup> Хотя мы найдем там некоторые слова с соответствующими пометами: "Белоэмигрант... – *прежнее* (! – М.Ч.) название участника белого движения..." "Беспартийный... – В годы советской власти (более логичное пояснение, чем "*прежнее*". – М.Ч): человек, не являющийся членом коммунистической партии)".

<sup>30</sup> Мокшенин В.М., Никитина Т.Г. Толковый словарь языка Совдепии. СПб., 1998; Гусейнов Г. Д.С.П.: Материалы к русскому словарю общественно-политического словаря XX века. М., 2003.

13. В течение ряда лет нами составляется словарь, выполняющий иную, достаточно четко очерченную задачу, – словарь *публичной*, устной и письменной официальной речи.

Задача такого именно рода ставилась, насколько нам известно, только Ю.И. Абызовым в его замечательном "Тезаурусе" (хранящемся ныне в Архиве Бременского университета).

В начале лета 2004 года А.П. Чудаков, всегда знавший о моем замысле и поощрявший его (не говоря уже о том, что именно он в те баснословные года однажды сумел у кого-то купить и торжественно вручил мне книгу Селищева "Язык революционной эпохи" – и я могла изучать ее дома, а не в спецхране), ознакомился с материалами Словаря, одобрил мой подход и настаивал на скорейшем издании: "Дай подзаголовок "Материалы к словарю..." – и добавляй сколько хочешь в следующих изданиях!". Я просила его стать моим научным редактором, и он согласился. Судьба судила иначе. Однако я надеюсь выполнить его настойчивое пожелание в недалеком будущем.





---

---

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

---

IN MEMORIAM

---



**АЛЕКСАНДР ЧУДАКОВ**

## **ДНЕВНИК ПОСЛЕДНЕГО ГОДА**

**(1 ЯНВАРЯ – 31 АВГУСТА 2005)<sup>1</sup>**

*1 января.*

Вчера длинный разговор с Л. – закликает не откладывать издание "Чехова в рус. критике". Считает, что Ицкович возьмет. Давно, давно пора! Обещал ей приступить, поехав на дачу, в середине января.

*6 января.* 2-го у Л. на дне рождения: Инна, Маня с Янисом и Женечкой, Н.М. Зимянина и, как всегда за последние 25 лет, Саша Осповат. [...]

---

<sup>1</sup> Последняя тетрадь дневника, который А.П. вел всю жизнь, была начата 14 марта 2004 г. и закончена 31 августа 2005 г. В сентябре он начал новую толстую тетрадь. 22 сентября 2005 на презентации книги В. Аксенова "Зеница ока" в ресторане "Петрович", когда я, выступив, вернулась к нашему столику, он заносил в тетрадь только что мною сказанное, сделав, как обычно, комплимент по поводу моего выступления (с В. Аксеновым мы в свое время познакомились вместе и писали о нем в первой нашей совместной статье в "Новом мире". в 1963 году). Эта запись была последней: через несколько часов начатая тетрадь пропала вместе с сумкой и всем ее содержимым – перед тем, как я повезла А.П. на "Скорой помощи" в больницу

Предпоследняя тетрадь осталась на рабочем столе А.П. на даче. Мы публикуем ее почти целиком, копируя несколько фрагментов – высказывания одних знакомых о других, имена тех, кто не хотел бы, возможно, предавать тиснению свои неблагоприятные оценки людей. Суждения самого А.П., как правило, сохранены полностью (за исключением некоторых сугубо домашних инвектив по адресу дочери или внучки).

Чаще всего упоминаемые в тексте имена близких – Маня, или Маша (наша дочь М.А. Чудакова), Женечка (наша внучка Е.Я. Астафьева), Янис (ее отец Я.У. Астафьев), Наташа (сестра А.П. – Н.П. Самойлова), "Л." – М.О. Чудакова.

В тексте А.П. нередко пользуется угловыми скобками. Чтобы сохранить их, все конъектуры мы вводим в квадратных скобках. Курсивом передаем подчеркнутое автором волнистой (обычно – даты записей) или прямой чертой. Сноски автора даются под номерами со звездочкой. Сноски без звездочки принадлежат публикатору.

Пишу статью о тотальном комментарии "ЕО" в сборник Иры Сурад.

Объявили: население земного шара перевалило за 6 млрд. Это произошло, когда в Китае оно стало 1 млрд. 300 мил. Гордятся: это могло бы наступить еще 4 года назад, если б не их программа "одна семья – один ребенок". 4 года. Не густо. Еще недавно их было меньше миллиарда. А я что говорил еще 35 лет назад?.. Хорошо помню, как учили в школе: население Земли – 2 миллиарда. О, великий Мальтус! Никто не понимает, что через 50 лет (дай Бог, чтоб не раньше!) в мире будет 3 проблемы: потепление климата, нехватка пресной воды и перенаселенность. И все религиозные, партийные, социальные противоречия померкнут перед этим вселенским кошмаром.

8 января. Фильм Ф. Дзефирелли "Молодой Тосканини". Как всегда у Дзефирелли, музыкально и роскошно. Правда, Тосканини выступает там против отсебятины дирижеров, как поборник точного следования партитуре авторов. Фильм сделан в 88-м году, до опубликования дирижерских партитур Тосканини, из которых видно, как свободно он относился к тексту великих. Но при всем том – певцы, оркестр... Гениальный марш из "Аиды" – до слёз (слаб стал...).

9 января. С тех пор как в моей душе (лет в 12) открылась дверца в литературу и науку – ее уже сможет закрыть только смерть.

10 янв[аря]. Звонил Саша Кушнер.

– Я давно прочитал ваш роман – не знаю, роман это или нет, но это замечательное произведение. Прекрасно описаны все эти подробности, вещи, умения, дела. И какое у вас умение видеть предметы и любить их!

– Не знаю, конечно, сколь хорошо они описаны, но у меня была самонадеянная мысль, когда я дарил вам книгу, что вам это должно быть близко, что у нас общая любовь к предметному миру.

– Конечно, конечно! Ваш учитель в этом видении – Чехов, недаром вы о нем так много и хорошо писали. Но у вас – иначе. А дед – необыкновенный!

– Спасибо, Саша. Мне очень хотелось написать об этих людях, которые уже почти все ушли.

– Это нужно, нужно. Я тут недавно написал одну статью – о Мандельштаме и Пастернаке. Они были втянуты в этот круговорот.

– На самом деле мелкий, политический, хотя он и выглядит большой историей. Для них мелкий, для их масштаба. Но они не могли иначе.

– Не могли. Но лучше бы Мандельштам не писал "Мы живем, под собою не чуя страны". И не читал бы это всем. Хотя да, тогда это был бы не он. Но сколько бы еще написал!..

Лене тоже очень понравился ваш роман. Не собираетесь ли в Питер? Заходите. Посидели бы втроем, поговорили.

11 января. Кажется, статья летит к концу – в пушкинский сборник Иры Сурат. Читая с утра до глубокой ночи Пушкина, еще раз напишу: слаб стал до слез на великую русскую литературу. Пушкиным надо было заниматься раньше, когда нервы были крепче.

Любищев записывал время по минутам – на что сколько ушло. Нечто попробовать – хоть с неделей?..

/Сегодня – полтора часа на ремонт молний у сумки (после того, как узнал, что в мастерской починить или вставить одну стоит 120 р.)<sup>2</sup>

... Да, школа ВВ<sup>3</sup> – великая школа. Говорят, эрудиция. Конечно, он знал больше о русском языке, чем любой другой филолог. Но не это главное. Главное у него – ощущение слова, проникновение до самых его глубин и всех приращений и потерь в контексте – этим поистине дьявольским чутьем не обладал более никто. Хотелось бы надеяться, что хоть в какой-то степени я этому у него научился...

13 янв[аря].

... Уж был денёк!

Вчера с 10<sup>00</sup> показывали меня на ТВ по "Культуре". От наговоренного минут на 20 в студии оставили минуты две. Все ж не зря – принес им целую сумку книг ВВ, кои они и показали, а без меня не догадались. Был Кань Чул (сочинял ему вст. слово). Потом поликлиника (жить буду!), в 17 час. на Пушк[инской] комиссии Валя Непомнящий читал свои мемуары (см. "Записи докл[адов]" № 4) – "Вокруг Пушкина". Первый – о Свиридове: "В 90-м году И. Роднянская, одна из выдающихся критиков нашего времени, предложила мне написать рец[ензию]. на книгу Свиридова. Я не музыковед, не знаю нот и в жизни не прикасался ни к одному муз. инструменту. Но благодаря советскому радио я знал всю симфоническую классику, пел весь шалипинский репертуар и проч. <Сказать Вале: мои музыкальные познания – оттуда же!>. Свиридова тогда я знал не много. Но "Роняет лес багряный свой убор..." <пропел очень точно первую фразу> – это... Романсы Глинки, Рубинштейна – это: Пушкин и Рубинштейн, Пушкин и Глинка, а Свиридов – это Пушкин и Пушкин! Такое еще только у Бородин и Кюи. <Не "Сожженное ли письмо"?..>

Второй мемуар – речь на вручении Солженицынской премии Панарину за "Реванш истории". Ряд известных, но хороших цитат: "Все думали не об истине, а единственно о пользе"(Карамзин); "Культура – система табу" (Леви-Стросс). Еще не было времени, когда бы отменили *все* табу. Это – наше время. Панарин: Наша эпоха – предельной порчи человечества. Сей-

<sup>2</sup> Прямыми скобками А.П. стал было отчеркивать описание подобных дел; но дел было много, тратить время на записи, видимо, не захотелось.

<sup>3</sup> Инициалами "ВВ" или "ВВВ" А.П. всегда передавал имя своего учителя академика В.В. Виноградова.

час – не поражение России, а всего мира. И т.д., излагает Панарина со своими комментариями – о гибели культуры, всеобщем хамстве и прочее известное.

*Сказать Вале:* а не есть ли постоянная констатация нами всего этого равносильна нагнетанию средствами массовой информации сведений об убийствах, грабежах, катастрофах – т.е. создания катастрофического сознания, как говорят социологи – культуры человека пугающегося, живущего в сознании страха, боящегося этих ужасиков и одновременно желающего потреблять их еще и еще. То, что ты (мы) занимаешься при этом высокой культурой, – не оправдание. Она до масс не доходит. Не следовало бы подумать о средствах прямой борьбы с созданием в социуме этого катастрофического сознания, а не утешаться тем, что мы ушли в пещеры?..

Потом – мемуар про Крейна, к[ото]рый подсчитал, что Валя выступал у него в музее около 70 раз. "Крейн создал музей из ничего, из воздуха. Это – энергия народа, к[ото]рую Крейн собрал в кулак". "В его музее сквозь вещи проступал пушкинский текст"<sup>4\*</sup>.

Последний мемуар не слышал – ушел на годовщину ВВ к Виктории. Были: Ю.Л. Воротников, В.Г. Костомаров, А.Б. Куделин, Надя – вдова Ю.В. Рождественского, Св.М. Толстая, вдова Никиты Ильича (я в разговоре: "... портрет Льва Ник[олаевича], к[ото]рый тогда висел у него в кабинете..." С.М.: "Он и сейчас висит. Он же приехал из Югославии. И мы до сих пор не знаем, кто его написал, откуда он..."). Куделин рассказывал анекдоты, Костомаров в сотый раз вспомнил про статью "Это не русский язык" 48-го года (но не помнил, кто автор) и говорил что-то о том, что у ВВ много определений стилистики, но ни одно не повторяет другое и т.п. Надо мне в следующий раз, если он будет, сказать что следует о ВВ – о том знании и чувстве языка, помноженном на трудно представимую эрудицию, которых не было ни у одного ученого XX в. (даже у Шахматова и Щербы).

[...] Заклеивал ручку у половой щетки/.

*Сказать Вале:* Демидова очень хорошо читала замечательные стихи Пастернака, Бродского и др. о Рождестве. А в конце включили голос священника из рождественской литургии и колокола. И это было лишнее! Эти две равновеликие величины – сами в себе и не нуждаются в поддержке одна другой.

6 февраля. Просматривал том Л. Пумпянского – впервые после того, когда работал над ним так тяжело с Николаевым (но комментарий вышел превосходный). Вопросы все те же... Пумпянский предлагает строить историю литературы по вершинам – даже не писателей, а произведений –

<sup>4\*</sup> А перед этим Валя сказал, что у него нет трепета перед вещами: что из этой ручки пил Пушкин.

"Ревизор", "МД"<sup>5</sup> и др. Не есть ли это все же, как я всегда считал, методологический тупик?..

7 февр., 20 часов. 3 дня провели с Женечкой на даче, в тишине, мире и согласии, беседах о литературе и жизни. Поскольку было — 22<sup>0</sup> С, сначала на 1-м этаже было +6, перед отъездом — +22<sup>0</sup> С. Снег, псы, кот.

8 февраля. Умерла Таня Бек на 55-м году жизни, от инфаркта. Выпивая с ней в Липках 23 октября, мог ли подумать я!..

Говорили о ней с Л. Сказала о причинах любви ее ко мне в последнее время:

– Она тебя особенно полюбила после твоего романа. Это и есть настоящий литератор – ценить другого литератора за то, что он сделал.

10 февраля. Hamburg, Gastehaus an der Elbchaussee 195a. Из аэропорта ехали с Татьяной Толстой, к[ото]рая, как и я, приглашена als Mitglied des Puschkin-Preis-Kuratoriums der Alfred Topfer Stiftung F.V.S. на заседание – видимо, последнее по вручению Пушкинских премий, дальше у них реорганизация, будет одна премия на все виды искусства (денег жалко). По дороге разговаривал по-немецки с таксистом восточной внешности и переводил Татьяне, присовокупляя свои замечания про таксиста, а когда расплачивался, тот сказал, что понимает по-русски, т.к. афганец и год провел в Ташкенте "в школе" – ясно, какой, – мог бы, мерзавец, сказать и раньше.

С Таней пили кофе и ужинали, выпили две бутылки вина, обсуждали кандидатов, рассказывала про свою клиническую смерть в 18 лет – что видела. А видела воронку, куда ее втягивало вперед ногами, свет, странный звук и еще что-то из набора, описанного в книге "Жизнь после жизни". "После этого я перестала бояться смерти, т.к. поняла, что на ней все не кончается". Поговорили об ее бабушке, А. Н. Толстом.

– Я никогда не верил, что он был пьяница. Написать столько к 62-м годам! Наоборот, он был трудоголик.

– Конечно! С утра садился и до обеда никто ему не должен был мешать. А насчет вина – он больше притворялся, он был актер. Он больше любил застолье, бражничество как действо.

Рассказала, как Алик Жолковский, ухаживая за Ольгой Матич, был вызван ее тогдашним любовником-негром на мордобой. В волнении, негр сказал что-то на сомали. Автор книги "Синтаксис сомали" на этом же языке ему ответил. Пораженный негр вместо драки кинулся обниматься.

Я рассказал ей про родителей Ольги, про Ледовый поход и проч.

Рассказала: Таня Бек умерла не от инфаркта, как сказали по ТВ (официальная версия), а проглотив 40 таблеток какого-то снотворного.

---

<sup>5</sup> Общепонятные в гуманитарной среде по контексту сокращения такого рода – МД ("Мертвые души"), ЕО ("Евгений Онегин") мы не раскрываем.



Причина самоубийства – травля ее Е. Рейном, Синельниковым и Чуприниным после истории с Туркмен-баши.

Звонил Вольф Шмид. Ирине сделали операцию – 12-часовую. Пока все обошлось.

12 февраля. Вчера было последнее заседание жюри Пушкинской премии, которую фонд Тёпфера закрывает, о чем нам его представитель долго и нудно рассказывал.

Потом обсуждали кандидатуры. М. Эпштейн (выдвинул Вольф, считая его основателем эссеистики), А. Гольдштейн (Андреас), М. Соколов и Парамонов (Толстая), Л. Рубинштейн (Вольф), Гандлевский (я; вторым я назвал Парамонова). Таня очень ратовала за Соколова (образованность, стиль, создание своего жанра). Вольф считает Леву Рубинштейна замечательным стилистом, чутким к слову и т.п. Я подробно защищал Гандлевского, который одинаково хорош и как прозаик и как эссеист, и как поэт, а про Соколова сказал, что особенного *литературного* блеска в нем не вижу. Все защищали свои кандидатуры, и Парамонов оказался единственной фигурой, которая устроила всех. На том и порешили.

А в 18 часов у нас с Таней был творческий вечер в Гамбургском университете. Присутствовало в большом амфитеатре человек 100-150 – "весь русский Гамбург", как сказал Вольф Шмид. Я читал главу "Гимн Советского Союза" и даже пел кусочки гимна по-немецки, чем очень развеселил зал и сорвал большой аплодисмент.

Таня читала кусочек из "Кыси".

Потом до 20<sup>20</sup> отвечали на вопросы и еще минут сорок раздавали автографы и приватно беседовали.

У Тани спрашивали про ее "Школу злословия" на ТВ, она отвечала, что передача доживает последние разы.

– Не трудно ли вам было выходить из страшного мира "Кыси"?

Таня: – Трудно было входить. Портить свой разговорный язык и т.п.

Рассказала, что задумала роман еще в 86-м году после посещения деревенского дома, к[ото]рый покупала ее сестра и где сортир представлял собой две параллельные жердочки [следует рисунок], за одну держишься, на второй сидишь, выставив задницу в хлев, где коровы (видимо, для создания общей навозной кучи). Но тут началась перестройка, было много интересного, и вернулась она к замыслу только в конце 90-х, закончив роман в 2000 г.

"– До этого я писала только рассказы. и роман училась писать в процессе его писания – а как иначе этому можно обучиться? А там уже текст диктует свои законы – к голове тигра не приставишь селедочный хвост".

Мне тоже задавали много вопросов, часто глупых или сложных: как вы относитесь к современной литературе? Высказал свою любимую

мысль, что мир становится все абсурднее и хаотичнее, но писатель не должен рабски это отражать, а в душе своей держать идею сдерживающей гармонии, чтобы все не рассыпалось уж совсем на куски. Забыл привести аналогию с языком: он портится, и ничего с этим не поделаешь, но мы должны сопротивляться до последней возможности и растянуть этот процесс на возможно более долгий срок. (Герцен: "Куда ямщик и так уже мчит жандарма").

Спрашивали, на каком материале написал я роман, жил ли в Казахстане. Кратко это рассказал. Какая-то женщина сказала, что ссыльных немцев не отпустили обратно в Поволжье, с чем я не согласился, ибо мы с Л. и Машей, путешествуя по Ахтубе на байдарке, видели их целую деревню.

Накатил бочку на современную интертекстуальность, используя пример, уже задействованный мною в заметке в "Знамени" (№ 1), прибавив туда материал из зарубленной мною в "Чеховиану" статьи Щукина из Кракова о числах в "Трех сестрах"; к слову упомянул Потебню – проблема "своих газов"<sup>6</sup> и т.п.

И прочее, уже не вспомнить. С Толстой составили славный тандем, заявив "не могу молчать", я два-три раза вмешивался в ее ответы, а она подхватывала мои (отразил это в инскрипте "от участника тандема"). Когда я сказал, что никто из серьезных людей не читает уже "Лит[ературную] газету", она добавила: "А.П. выразился слишком интеллигентно" и вмзала газете по первое число на уровне семантического гнезда "дерьмо".

После этого действия со Шмидом, Ириной (недавно ей сделали операцию по ее онкологии – 12 часов под общим наркозом), Марком Лубоцким, Ольгой и Татьяной ужинали во французском ресторане, где я почти все время проговорил с Лубоцким – о музыке. Он явно соскучился по такому разговору с немусыкантами. Рассказывал:

Не так уж обдирала советская власть выезжавших за границу музыкантов, как мы привыкли думать. Москонцерт оплачивал дорогу, пребывание в отелях, а это огромные деньги! ("Знаю, знаю, вот я в Сизтле..."), оплачивала переговоры с менеджерами – а это еще большие.

Записи Волковым разговоров с Шостаковичем в оригинале. *Перед* каждой главой Ш[остакович] писал: "Прочитал, согласен" – еще до чте-

---

<sup>6</sup> См. в статье 1975 года: "Процесс понимания Потебня сравнивает с возгоранием одной свечи от другой: "Пламя свечи, от которой загораются другие свечи, не дробится; в каждой свече воспламеняются свои газы. Так при понимании мысль говорящего не передается слушающему; но последний, понимая слово, создает свою мысль, занимающую в системе, установленной языком, место, сходное с местом мысли говорящего"(Теория словесности А.А. Потебни // *Чудаков А. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков.* М., 1992. С.154).

ния. Так что могло что-то попасть, что не говорил – есть там темы, к[ото]рые с Волковым он вряд ли обсуждал. Но все же не возражал. В целом он Волкову верит и считает его очень знающим и тонким музыковедом. Я продолжил тему, рассказав об об его интересных выступлениях на "Свободе".

Говорил о любви Д.Ш. к Блантеру – в его кабинете в Союзе композиторов висел портрет песенника. В кабинете Хренникова – статуэтка Бетховена, Бах, Чайковский и огромный бюст самого Хренникова.

Жванецкая плохо владеет композицией, ее трудно воспринимать.

Сейчас успех имеют раскрученные музыканты, преимущественно молодые, кто известен каким-нибудь скандалом, цветными волосами или смелым декольте. Просто серьезному музыканту трудно.

Сальери не убивал Моцарта – зачем ему было это делать, он был достаточно известен (был учителем Бетховена), писал очень хорошую музыку. Это Пушкин виноват!

< Да, ничего не поможет! Никакие аргументы. В русском сознании он навсегда останется убийцей музыкального гения человечества, как война 1812 г. – как ее дал Толстой, а Пугачевский бунт – Пушкин в "Кап[итанской] дочке">.

Таня рассказала про музей Берлинской стены – экспонаты рассказывают, как через нее перебирались: в выпотрошенном моторе фольксвагена (хватало на 100 м завода после пропускного пункта), в двух чемоданах на верхней полке купе [сделанный А.П. рисунок двух чемоданов, сдвинутых вместе выбитыми торцами, с ручками и уголками...] с выбитыми пограничными стенками и т.п.

В одном ответе на вопросы сказала о вечной печали по России до 1917 г. и смерти Пушкина. Я горячо поддержал; сказав, что к ней можно применить слова Розанова о Лермонтове – "вечно печальная дуэль". Дуня Смирнова плачет, когда о дуэли заходит речь. Не удивляюсь, я почти тоже. Рассказал им, как не мог досидеть эту сцену в показе мима Марсея Марсо: на твоих глазах убивают Пушкина!..

*Вечер.* Вольф и Ирина Шмиды пришли к нам на виллу семейства Тёнфер на Elbe-шоссе 195-а (ост. автобуса Liebermushkrasse) на ужин. Выпивали, вспоминали прошлое. Ирина рассказывала о детях – сын Вольфа женат на бразилианке, выучил португальский язык, ее сын тоже на какой-то иностранке и т.п. Говорили о филологии (Ирина защищала интертекстуалистов и проч.). Вольф сказал, что им все звонили и говорили, какой удачный был вечер вчера, "весь русский Гамбург шумит".

Потом с Татьяной еще с час беседовали на разные темы; говорила о том, какой мерзавец В[...], умеет устроить свои дела, *гипнотизируя* тех, от кого это зависит, и проч.

Перед этим ходил по магазинам и купил два превосходных галстука.

В 100 м от виллы – Эльба, по которой тянутся с огнями баржи бесконечной длины.

*Ночь.* Звонила Ира Гитович, хвалила наше с Антоном Рябовым выступление по ТВ в защиту многострадального Словаря русских писателей. "Насчет Вашего выражения свирепости на лице, к[ото]рое Вы обещали создать в адрес врагов, – получился ручной лев. А остальное было хорошо. Теперь надо не упускать инициативы!" Легко сказать. На этих мерзавцев не действует ничто. Но, как я сказал по ТВ: мы не позволим!..

Марк Лубоцкий:

– Щедрин – плохой композитор.

– Но зато во всем мире знают "Кармен-сюиту" – знакомые мелодии, великие балерины...

– Да-да, очень знакомые...(Смеется).

*13 февраля, Москва.* Прилетели, Янис встретил, довели Татьяну до Войковской. Зовет Маризтту в свою передачу (договорились уже давно).

*14 февраля.* Первая лекция по "Е.О" в Школе-студии МХТ. Разошелся, говорил о поэзии вообще, читал наизусть Олейникова (видно было, что слышат впервые), вспоминал Д.Н. Журавлева и говорил о других (плохих) чтецах, о важности понимания текста для актеров.

Мих.Андреич (преподает у них мастерство) сказал, что так и надо, что им это нужно, то ничего подобного они не слышали и не знают, "а отступления ваши пусть вас не смущают – это и есть самое интересное!"

– Да, я когда слушал Бонди, Виноградова, то с нетерпением ждал, когда в общем курсе они отклонятся и расскажут что-нибудь об Андрее Белом, Мейерхольде, Щербе...

Надо еще что-нибудь повспоминать и им порассказывать.

На лекции была Женечка. Может, и удастся приобщить ее к литературе... Сказала: "Знаешь, они очень удивлялись, что ты все читаешь наизусть, никуда не подглядывая, и Пушкина, и Олейникова, и других поэтов. Наша учительница всегда подглядывала в книжку, и их учителя, наверное, тоже. Я-то привыкла, что ты все знаешь, а они ведь нет!"

Идею равенства французские революционные массы поняли не как равенство перед законом, а как получение равной доли с тех, кто их умнее, талантливее, лучше работает и поэтому богаче. И это изменило ход истории: сначала это стало главной идеей русской революции, потом левого движения во всем мире, потом к этому подключились майнориты в Америке<sup>7\*</sup>, в

---

<sup>7\*</sup> Весь третий мир, к[ото]рый хочет получить доступ к благам цивилизации Европы.

последние годы – мусульмане в их ненависти к богатым [в] Америке и Европе – кто еще захочет всеобщего равенства во всем и к чему это приведет?.. Не будет ли это вторым столкновением – как варвары с античной цивилизацией?

В России современной это уже расколело общество на как никогда ненавидящие друг друга части. И немущие, воспитанные советской властью, считают, что и они независимо от своего потенциала и способности работать имеют право, как и вторая часть, на путешествия на Канары и Майорку. Но это не получается, и они чувствуют себя обделенными и несчастными.

*15 февраля.* Обсуждается в газетах и ТВ повышение зарплат военным.

Короли средневековой Европы были умнее нас, имея профессиональную армию и создав институт наёмников. Это прежде всего позволяло делать войны локальными и не столь массово-кровавыми. Всеобщая воинская повинность столкнула уже не армии, а народы, и известно к чему это привело уже в XIX и начале XX в. Понадобились все ужасы XX века и его страшные изобретения, чтобы вернуться к идее средневековья с его немногочисленной профессиональной армией, дающей возможность остальным молодым людям в самые цветущие свои годы осваивать профессии и заниматься общепольным трудом.

Вчера в передаче на ТВ (программа А. Архангельского "Тем временем") показывали меня с речью в защиту нашего бедного "Словаря русских писателей". Выступающий хотя и сказал то, что нужно, но самому себе не понравился, хотя Л. сказала, что все нормально и даже эмоционально. Какое там эмоционально – сдержанно и сухо. А злобную фразу в адрес чиновников, кою даже репетировал перед зеркалом, вырезали. "Злобы побольше", как говаривал Салтыков-Щедрин. И свободы – вальяжности побольше – скован. Почему? Внутренне свободен, не волнуюсь (еще не хватало). Не артист-с!

По ТВ "Два капитана" (1976, 1-я серия из 6). За столом поют романс "Вот вспыхнуло утро, румянятся воды..."

... И вспомнила ему бабка, которая так замечательно пела этот романс. А нет ее на свете уже 35 лет. И вспомнил он еще автора замечательной книги, по которой сделали этот сериал. И его уже нет в этом мире – целых 16 лет.

*16 февраля.* Вместо – вместо всего! – читаю для "Чеховианы" статьи: Собенникова, не очень корректно обращающегося с текстами предшественников<sup>8</sup>; Н. Разумовой, освоившей несколько философских терминов, в

<sup>8</sup> А.П. пришел в редкое для него раздражение от этой статьи; особенно он был поражен и возмущен необъяснимым заявлением автора, что тот первым начинает изучать то-то и то-то у Чехова; А.П. говорил, что просто не знает, как реаги-

коих ее статья совершенно не нуждается ("Новая драма ... взяла на себя миссию осмысления и оформления новой *онтологии*", "кризис затронул глубокие *эпистемологические* слои", "распадение системы, основанной на логоцентрической корреляции между человеком и миром" и т.д.).

17 февраля. Продолжаю смотреть по ТВ "Два капитана". По-прежнему поражаюсь каверинскому мастерству сюжета. Сказал Л., что это качество – от внутренней активности личности, и с этой точки зрения меня не удивляет мастерство интриги и в ее рассказах старых и ее новой прозе. (По ходу заметил, что у одного из величайших писателей нового времени – Чехова – не было этой черты в темпераменте, не зря же он писал: "во мне огонь горит ровно и вяло". Великий огонь, но ровно и без напора. И отсюда вся его бессюжетность в противоположность Достоевскому, который создает невероятные сюжеты и адским напором энергии своей личности завораживает читателя, заставляя верить в невероятности "Села Степанчикова", "Дядюшкина сна" и скандалов "Идиота"). Посему – жду ее новых находок в сюжетах Жени Осинкиной и Митеньки. И не надо бояться сложных кусков в детской прозе. Читая "Два капитана" в 8-9 лет, я понимал всё (разумеется, во многом только верхний слой, но таки понимал).

Л.: – Но ты был особенный ребенок, не забывай.

Пожалуй; но не один же такой был. Если серьезные куски текста повлияют хоть на 1 % читающих детей – это уже достаточно.

Татьяна Толстая сказала, что мои идеи по рекламе надо сначала запатентовать . а потом идти в компанию "Тэфаль" и др.

Недавно понял, почему мне всегда нравился Дюк Эллингтон, – узнал, что в отличие от других представителей джаза и попсы он получил нормальное воспитание и образование (в том числе музыкальное), не баловался наркотиками, не был замешан в скандалах и проч. и проч. Ничего этого не было почти ни у кого из его коллег по массовому цеху, все это благотворно отразилось на его вкусе, манере, стиле – чудес не бывает.

---

ровать – "Не могу же я написать ему, что это исследуется еще в первых моих студенческих статьях!" Я посоветовала вместо этого поставить эпиграфом к письму слова из "Записок покойника", что он и сделал. Работа над статьями "Чеховианы". большинство которых в той или иной степени раздражали его своим уровнем (поскольку не все члены редколлегии готовы были держать научную планку) и тяжелая переписка с авторами бессмысленно съедала в последние годы время А.П., отнимая его от огромных, оставшихся невыполненными замыслов; об этом не раз шли у нас разговоры, кончавшиеся его словами: "Или я должен выйти из редколлегии и снять свое имя, или следить за уровнем!.."

19 февраля. В "Линии жизни" С.В. Михалков: "Литературоведы говорят, что баснописцев было много, но остались Крылов и Михалков. У Крылова прекрасные басни, но есть и слабые. Я написал 250 басен".

Интересно, какие это литературоведы такое говорят? Вот еще один случай стопроцентного, геббельсовского вранья – сразу вспомнилось, как на приеме у патриарха, где мы сидели с ним вместе за "писательским" столом, я спровоцировал Радзинского на вопрос: много ли народу бывало на знаменитых междусобойчиках у Сталина в 1940-х годах. И старый лгун, не моргнув своими выцветшими голубыми глазами, сказал: "У Сталина? Да я никогда там не бывал!" Меж тем точно известно, что после написания им гимна, он, как и Симонов, бывал почти на каждом таком "парти". Сказал, не задумываясь, твердо, глядя через стол в глаза Радзинскому. Выучка советского партаппаратчика! Опытного Радзинского трудно сбить и смутить, но и он – только рот раскрыл.

Л. написала замечательную статью "Три "советских" нобелевских лауреата". Впервые нечто внятное сказано о Шолохове – ничего похожего не было, несмотря на громадную литературу о нем. Да и о Пастернаке. Да и о потоках литературы советского времени. Если и эта ее статья пройдет незамеченной, как некоторые другие тоже замечательные, – значит уже никого не интересует литература страшного советского времени – ее герои, борцы, ее сдавшиеся. Только бы успела она изложить давно готовую концепцию в систематическом виде!..

23 февраля. 22-го были с Бочаровым у Ю.Н. Чумакова и Лоры в г[остини]це РГГУ. По ритуалу Сережа вспоминал год и день, когда они познакомились у меня в Беляеве. Они обсуждали книгу Маши Виротайнен, которую я не читал ("Тяжело, сложно, но грандиозно"). Вспоминали, что новую страницу в изучении ЕО открыли Семенко, Штильман и моя публикация Тынянова в "Новых открытиях" ("О композиции "Евг<ения> Онегина"). Сережа в очередной раз вспомнил мое высказыванье о том, что Ю.Н. и он, Сережа, открыли новый язык в писании об ЕО, начав писать о нем сложно. (Видимо, ему этого никто не говорил – у нас такое не принято!).

Я рассказал Сереже, что нашёл ход к патриарху (через В.В. Полонского), но письмо пусть пишет он. Я могу продиктовать ему только первую строку: "Ваше святейшество!" Все смеялись. Два года назад мы заручились поддержкой высшей светской власти, теперь – высшей духовной. Если и это не поможет, остается последняя инстанция: к Господу Богу. (Стал записывать свои остроты, как Алик Жолковский. Впрочем, он их не записывает, а помнит до единой и через 40 лет воспроизводит в своих "Виньетках").

К завтраму надо сочинить доклад для конференции "Культура остроумия пушкинской эпохи" (в доме В.Л. Пушкина на Старой Басманной). Пока – ни строки. Тема – "Ироничен ли "Евгений Онегин"?"

24 февраля. С Олегом Чухонцевым – разговор он решительно начал с несогласия с нашим решением дать премию Парамонову: "Таких у нас десятков! Это ж устный жанр!" Я вяло возражал.

[...]. Потом сразу перешел на мой роман, 2-е изд. к[ото]рого я подарил ему на юбилей "Нового мира".

– Толстые журналы хороши как указание – прийдешь в магазин, один "Вагриус" выставит 20 книг, запутаешься. Тебя я прочитал в "Знамени". Они молодцы. Но потом хочется остаться с книгой наедине и прочесть заново, уже книгу, без соседей. Второе чтение выдерживают немногие книги. Твою мне хотелось читать второй раз. Я люблю такой жанр, как "Детские годы Багрова-внука". В этом смысле книга твоя замечательна. Ты филолог, и тебе не надо было втаскивать в роман свою умность, она и так известна. У тебя открытия другие – душевные.

Надоело читать про уродов. О нормальных людях, кроме Дмитриева, не пишет никто.

Тургенев – как проверка на вшивость. Когда я был в жюри Букера ...

– А кому вы дали?

– Шишкину. ...Из 39 романов примерно в семи, включая Женю Попова, лягали Тургенева. А [я] его люблю. "Дв. гнездо", конечно "Записки охотника", ну и – в другом плане – "Отцы и дети".

Я, как и ты, всю жизнь дружил со старшими. И тоже, конечно, запоминал.

Я: – Мне кто-то сказал: "А вы что, в детстве записывали, кто что вам говорил?" А я и говорю: "Конечно! Мне было 9 лет, и я открываю свою писательскую записную книжку, и записываю..."

Олег долго хохотал.

– Главное у тебя – атмосфера. И установка. Она даёт спокойную совесть и эпический тон. И то, что я ценю больше всего – воздух прошлого. Когда он ушел, на его месте осталась пустота.

25 февраля. Только что сделал доклад на конференции в доме В.Л. Пушкина "Культура остроумия пушкинской эпохи": Ироничен ли "Евгений Онегин"? Прочитав самые для меня волнующие из всей русской литературы строки "Живу пишу не для похвал & потреплет лавры старика!" сказал: "Если уж это ирония. как считают авторы приведенных мною цитат, то тогда зачем мы собираемся здесь и тревожим великую тень?..."

Н.Л. Вершинина (Псков). "...вдруг каламбур рожу" (каламбур в литературных стилях пушкинской эпохи)". В черновиках усиление (термин Жолковского) дается при помощи каламбура, в окончательных вариантах он исчезает, каламбур превращается в намек на каламбур. Исправник ест гуся с капустой. М[ожет] б[ыть] это не так безобидно. М. де Сталь: "Она все говорила, но не могла разговориться". - Ни на кого не смотрит – Да на



меня все время смотрел" В "Гробовщике" про погребение. Ср. анекдотич[ескую] эпитафию: "Под камнем сим погребена моя жена, Моим стараньем здесь она погребена". Ее приводит Некрасов, но задумана она была всерьез.

Поговорили с В.С. Листовым.

– Мне кажется, – сказал В.С., – я могу ответить на вопрос: кто был monsenior l'Abbé?

– Как кто? Французский эмигрант, выгнанный из Франции революцией.

– М[ожет] б[ыть] он и был эмигрантом, но до семьи Онегина он преподавал в кадетском лицее, l'abbé – жаргон кадетов. Он не обязательно должен был быть аббатом, носить такой высокий чин.

– А у вас есть доказательства, что он преподавал в этом лицее?

– Есть, есть...

– В "Кап[итанской] дочке" на стене висит *винтовка*. Но нарезного оружия в пугачевские времена не было! (В пушкинские уже было).

Относительно того, что вы говорите об оружии в "Р[услане] и Людм[иле]", в "Песни о в[ещем] Олеге" – я спрашивал на защите дисс[ертации] по истории русского оружия. П[ушки]н не имел каких-то особых сведений об этом оружии.

*Людм. Александровна Перфильева.* Я смущалась, у меня был комплекс: я мало чувствовала иронию в Е.О. Спасибо Ал[ексан]дру Павловичу Чудакову, он снял с меня эту тяжесть!..

*Н.И. Михайлова* – о доме В.Л. Пушкина.

До "Бауманской" проводили Л.А. Перфильева (автор статей "Замок" и "Крыльцо" в "Онегинской энциклопедии") и еще какая-то дама, преподавательница Ин[ститу]та культуры в Химках, куда меня в начале перестройки приглашали в завкафедрой (стесняясь, похвалила мой роман). С Л.А. поговорили об архитектуре пушкинского времени.

Обстановка на конференции была редкостно приятная, домашняя, включая пироги к чаю.

*27 февр[аля].* Два дня провели на даче с Женечкой, вчера два часа занимались символизмом. Ребенок соображает[...].

Вместо писанья мемуара в сб[орник] МГУ с утра три часа (!) костенеющими на морозе руками чинил дверь в сортир, а до этого снимал дверцу со шкафчика на 1- этаже, а до этого ..... Снежный ком дел.

*2 марта.* Привыкаю болеть. Говорят, это ожидает всех. Но ведь я не просто не болел. После эпизода в 20 лет я по сути не болел *никогда*, даже

гриппом раз в 7-8 лет. Это, видимо, и оказало мне медвежью услугу, когда при ангине у меня не болело горло, я, как обычно, не чувствовал температуры и таскал кирпичи на даче! И дотаскался.

И зубы! Дантист ошеломил ценой. Маша говорит: "Если бы у меня не то что в 67 лет, а хотя бы в 50 были твои зубы, я была бы счастлива. Какие-то четыре коронки! – Ты права, первый зуб у меня заболел в 20 лет. Но все равно противно".

Читаю в Школе-студии МХТ "Евгения Онегина". Смушая, аплодируют и благодарят в конце каждой лекции, смушая.

Надо побольше говорить им по профилю: о художественном чтении стихов, например.

9 февраля по ТВ Евг. Миронов – хороший актер – очень плохо читал Пушкина. "Нет, я не дорожу мятежным наслаждением" – лицом и шеей играет "мятежное наслаждение". Диапазон – от патетики до многозначительного шепота. "Я вас любил, любовь еще быть может" – с паузами, зловещим шепотом, который становится почти неслышимым. "Мне не спится, нет огня" – снова шепот – видимо, это главная его краска. Скажу им: так не читают стихи. Его кто-то обманул.

3 марта. Почему я перестал в последнее время [хотеть] прожить лишние 5-10 лет сверх обычной нормы? (Меньше нормы по-прежнему не хочется). Да потому, что исчез главный стимул, который был очень силен во мне всю молодость и долго после: любопытство к тому, что будет дальше, и надежда. А теперь ясно: лучше не будет. Ничего хорошего не ждет человечество ни в ближайшем, ни в дальнейшем будущем. Не завидую тем, кто это увидит. И завидую тем, кто застал мир до I мировой войны: золотой век, с его верою, что так будет всегда. Да что там: я больше люблю недавнее, хоть и советское прошлое: ведь я мог раз в неделю беседовать с ВВ, сходить к Бахтину и Шкловскому, съездить к Л.Я. [Гинзбург] в Питер.

4 марта. Для сборника МГУ "Выпускники филологического ф-та 1960 года" как бы пишу мемуар. Прочел 2 предыдущих сборника: выпуск 1955-1958-го. Впечатление тяжелое: им нравились Самарин, Шанский, Турбин (от последнего – все в экстазе). Из выдающихся наших профессоров упоминают только С.М. Бонди. Как будто и не читали в эти годы на факультете ВВ. П.С. Кузнецов, С.И. Ожегов, В.Ф. Асмус... Кого они слушали, в чьи семинары ходили? Глаголева-дурака? Зозули?.. Положение мое трудное – надо написать: тех, кого вы хвалите, я не слушал, а ходил в это время к другим, такой я был умный.

Стал шерстить свой дневник университетских лет: это документ. М[ожет] б[ыть], дать кусочки?

Зачитался с утра – и не пишу, а уже 4 часа! И Грэй мяучит – не пора ли перекусить?..

*Ночь.* Написал на 4-х страницах письмо А.С. Собенникову

Дорогой Анатолий Самуилович!

Я приобрел привычку разговаривать с самим собой.

– Позвольте, – обиженно надув губы, бормотал я, – как это *никто не написал* пьесу? А мост? А гармоника? Кровь на затоптанном снегу?

М. Булгаков. Записки покойника  
(Театральный роман).

В Вашей статье поставлен очень интересный вопрос. Но его решение, к сожалению, оказалось не слишком удачным.

Одной из главных претензий к статье оказался вопрос ссылок.

Не совсем ясно, зачем Вам понадобился первый абзац с беглым перечислением тем со случайными отсылками по одной работе на каждую, тогда как, как Вам хорошо известно, на каждую можно добавить десятки работ, упоминаний, параллелей (я уже не говорю об океане прижизненной критики). Безусловно, работа Скафтымова очень интересна, но подробное рассмотрение темы «Чехов и Марк Аврелий» (с использованием книги философа с пометами Чехова) дается в комментарии к 7-му тому (с. 447-449). (Впрочем, я уже привык, что на комментарии к Акад. собранию не ссылается никто). О связи философии Марка Аврелия с «Чайкой» писал Бицилли. Высказывалась и идея о близости философии Рагина к учению Толстого (впервые – А. Дерманом и Ю. Соболевым). В книге П.Н. Долженкова много упрощений, вы же даете ее как главный труд по позитивизму; литература о Чехове и Достоевском за последние годы все разрастается (немецкая, английская, да и отечественная) и т. д. Содержание, подход, сам тон и стиль книги Бердникова я не комментирую.

Говоря о диагнозе болезни Громова, вы ссылаетесь на неопубликованную статью В.С. Собенникова. Читатель может подумать, что это сделано впервые. Но такие диагнозы ставили авторы многочисленных работ о Чехове-враче – назову только *книги* Хижнякова, Гейзера, Шубина, Мирского, Меве. Последний в трех своих книгах (Меве Е.Б. Труд и болезнь писателя-врача, 1959; Медицина в творчестве и жизни Чехова. 1961; 2-ое изд-е 1989) диагностировал буквально всех больных чеховских произведений (в том числе в специальной главе и «Палаты № 6»). Это тем более странно, что на 1-е изд. книги Меве вы ссылаетесь в своей книге 97 г.

Вообще, просматривая Ваши сноски, этот гипотетический, не очень подготовленный читатель (студент первых курсов, например) может подумать, извините, что на эту тему, за исключением 2-3 работ, до 1997-98 гг. ничего путного написано не было. И не узнал я в нынешнем ссылочном аппарате человека, который в 97 г. в своей книге, упомянув работу С. Булгакова «Чехов как мыслитель», сообщает, что с этой лекцией автор выступал также в Ялте и в Петербурге в 1904 г., а второе ее издание

вышло в Москве в 1910 г., а в виде статьи она публиковалась в «Новом пути», а ее содержание излагалось в газете «Русь»...

О литературе по главной теме статьи. Начиная разговор и сообщив, что «нет специальных исследований, посвященных повествовательной структуре» повести, вы говорите о читателе. к которому «обращается повествователь», «совершается своеобразная экскурсия». Меж тем за 70 лет до Вас об этой «первой загадке» писал А.Б. Дерман, говоря, что Чехов применяет «характерное старолитературное предложение к читателю – точно к живому собеседнику, пройтись вместе с автором по месту действия» и далее (Дерман А. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 260). Ссылки на него я неоднократно встречал в литературе.

Говоря об объективном и двухсубъектном повествовании, Вы ссылаетесь на очень вторичную в части, посвященной повествованию, работу С.Л. Степанова 2001 г., который вещает так, как будто на эту тему не писали ни В.Н.Волошинов, ни Бахтин, ни Виноградов, ни Б. Успенский, ни – специально в связи с Чеховым – Гурбанов, Л. Барлас, Ковтунова, Н. Кожевникова и мн. др. Видимо, он человек молодой. Поддерживать такую беззастенчивость мы не должны для поддержания нормальной научной атмосферы, которая должна исключать формальные сноски без ответственности за них. Далее идет ссылка на не менее вторичное высказывание Манолакева, где новым является только модное словосочетание «два нарративных режима».

Ссылаясь на меня (№ 12), вы почему-то выбрали маленькое упоминание о «Палате № 6» в общем ряду, выглядящее этикетным\*. Меж тем в «Поэтике Чехова» есть подробный разбор (с. 75-78) типа повествования в этой повести – с подсчетами глав, насыщенных «мыслью и словом главного героя», а также других персонажей, о том, что повествование «Палаты № 6» «выбивается из типичной для второго периода повествовательной манеры», о степени субъективности повествователя и т.д. и т.п. Я с интересом принял бы любую полемику, но несколько странно умолчание. Я все же боюсь быть неверно понят – что недостаточно ссылок на меня. Этого, поверьте, – ни тени. Ссылок после ПЧ по всему миру более чем, как выражаются сейчас. Речь не обо мне (и других) – речь о Вас.

Кстати, не так прост и вопрос о тургеневских реминисценциях – в частности, пейзажных описаниях. Современный слоган «тургеневский код» тут не спасет, простым упоминанием отделаться не удастся: проблема, поставленная еще А.С. Долининым и Г.А. Бялым, слишком сложна. О повествователе в «Цветах запоздалых», что его позиция там «не отличалась оригинальностью» (ПЧ. с. 20) уже после меня писали неоднократно. Предельная корректность в сносках, предшественниках, названиях статей и книг – это, конечно же, наш *modus vivendi*.

[В связи с этим хочу затронуть еще один сюжет – я не говорил Вам об этом ранее, но статья показала, что, видимо, стоит. Пишу это со стесненным чувством.

Название Вашей книги "Между "есть Бог" и "нет Бога" "повторяет, как Вы хорошо знаете, заглавие моей статьи. Она была прочитана в качестве доклада, который Вы слышали в Баденвайлере 23 октября 1994 года, а затем напечатана в № 9 "Нового мира" за 1996 г. (более чем за год до выхода Вашей книги) и вскоре попала в Интернет. Я бы не стал упоминать про это, но мне говорили об этом уже несколько человек, в том числе одна критикесса, не имеющая к Чехову никакого отношения. Такое повторение тем более было ненужным, что Ваша серьезная книга – совсем о другом.\*\*]

Но вернемся к нашей статье.

Меня совершенно не удолетворил Ваш ответ на вопрос, вынесенный в заголовок статьи: «Возможно, писатель уходил от прямого публицистического слова, боясь, что читатели прочтут повесть как психиатрический этюд, поставят знак равенства между «Палатой № 6» и «научным» «Островом Сахалином». Оснований для такого прочтения в тексте больше чем достаточно. Автор, не нагружая читателей медицинской терминологией, даёт полную клиническую картину заболеваний своих героев. Условно-литературный повествователь – знак для читателя, что речь идёт не о том, как люди сходят с ума, а о художественном открытии» (с. 6).

Исследователь, приступающий к рассмотрению такого сложного вопроса, *почему* Чехов обратился к той или иной форме повествования, не может ограничиться ответом, ориентирующимся только на *содержание* данной повести. Я вообще очень сомневаюсь, чтобы сама по себе *тема* заставила автора изменить уже сложившуюся повествовательную систему. В 1888-1892 гг., период напряженных поисков, он пробует разные манеры, типы рассказчика, повествования. Подумать только: «Степь» – «Именины» – «Скучная история» – «Бабы» – «Дуэль» – «Попрыгунья»! Исследователь, взявшийся за данную тему, должен быть готовым отойти от привычных понятий об «идее», которая в произведении определяет всё, но находиться во всеоружии представлений о всей нарративной системе Чехова этого времени и соотнести ее с «Палатой № 6». Вы же ограничиваетесь беглыми некими психологическими («боясь», «знак для писателя») предположениями.

В статье есть хорошие мысли, но они – увы – никак не связаны с решением, как Вы выражаетесь, «загадки» повествовательной структуры. А Ваши пассажи о «синтаксических конструкциях с противительным союзом "но"» и словах, «подчеркивающих неизменность бытия» (с. 3) – я даже не знаю, что об этом сказать.

В настоящем своем виде статья ниже Ваших возможностей, производит впечатленье спешки и, с моей точки зрения, может только вредить Вашему уже упрочившемуся научному имени.

Из всех авторов «Чеховианы» такое подробное письмо я посылаю только Вам.

Если Вы найдете возможность учесть мои замечания, то у Вас еще есть время – до 15 мая.

Желаю Вам всего самого доброго  
Ваш А. Чудаков

\* Цитируемый Вами Манолакев тоже ссылается на одну фразу из меня (примеч.5), видимо, не ведая, что о нерезультативности чеховских финалов существует знаменитая статья А.Г. Горнфельда (я к ней в нужном месте, разумеется, отсылаю ("впервые сказал Горнфельд"- ПЧ, с.226). Незнание, гласит научная истина, не есть оправдание. Отмечу попутно, что статья эта – типичный пример нелепого использования современной терминологии ("дискурс слуха" – !, с.120) и пародийных умозаключений (тоже облеченных в современные одежды): "референтная функциональность его имени-маски (Хоботов – от "хобота" – сует свой нос повсюду)" (там же).

\*\* В тексте фрагмент, помещенный нами в квадратные скобки, автор зачеркнул карандашом; в конце письма – рукописное пояснение: "По просьбе [...] – чтобы не осложнять отношений внутри и так малочисленного чеховского сообщества – снял абзац про плагиат-заглавие из меня (с. 2)". Убрал фрагмент из отосланного адресату письма, А.П., довольно сильно задетый всей ситуацией (подробно, повторим, нами обсуждавшейся). Счел нужным оставить его в тексте, вклеенном им в дневник. М. Ч.

– прислал нам в "Чеховиану" очень наскоро написанную и неважную статью, где ни на кого не ссылается и, имея самые смутные представления о структуре повествования, пишет именно о ней. Написал ему резкое письмо, не упомянув, правда, о других его плагиатах – не только из меня. Из меня же – сколько их было! И с чего я вдруг решил бороться с этим?..

5 марта. После своей работы на Мосфильме в качестве консультанта по фильму Каверина я не заблуждался относительно эрудиции актеров; стало ясно, что знают они очень мало. Но чтоб настолько!

По ТВ вечер встречи с А. Збруевым, хорошим, хотя и не выдающимся актером (он как раз и играл в фильме по Каверину). Рассказывая про то, как он играл вместе с Е. Леоновым в чеховском "Иванове", сообщил:

– Это серьезный образ, его Белинский (!) назвал "Русский Гамлет".

Я решил, что это шутка. Но у него все-таки где-то что-то смутно брезжило, и он стал серьезно поправляться: "А может, и не Белинский..."

5 [возможно, описка, надо – 6] марта. Звонил Стаське Рассадину по поводу его 70-летнего юбилея и выступления по ТВ в связи с этим.

– Мне твое выступление в целом понравилось – про себя говорил мало, все про своих знаменитых друзей. В последнее время я на тебя сердился.

– За что?

– За твои статьи в "Новой газете". Пишешь там бог знает о чем. Вдруг – о Киркорове, о его скандале. Какой Киркоров? Зачем? В нашей системе отсчета он не существует! Какое тебе до него дело!

– Ну, народ этим интересуется, я обязан откликнуться.

– Понимаю, тебе надо *регулярно* писать.

– Да нет, я свободен. Но я там пишу о многом...

– Не знаю, я редко читаю эту газету. Как себя ощущаешь?

– Трудно представить себя в 70 лет. Я еще из детства не вышел, а тут – уже 70!

7 марта. ...В этот день он вел светско-развратную жизнь: после лекции поехал домой к приятелю-поэту, который только что (в час дня) встал, и провел там время за коньяком до 5 часов.

Правда, последние полчаса заняло ТВ, к[ото]рое приехало снимать в программе "Дачники" Шаховой то, что скажет им Чухонцев про Голицыно, и, узнав, что тоже там бывал, стали снимать и меня. Рассказал им про бедную Анну Баркову и про Домбровского.

У Олега выходит "Избранное", но выходит за него, он не получит ни копейки. "Хорошо, что хоть издадут".

Что за мерзкое время. Одному из лучших поэтов современности не платят за книгу, куда вошло все основное, что он написал.

Последнюю прозу М[...] не одобряет: "Говорят, старческий эгоизм. Я думаю, дело проще: деньги. Что берут, что требуется на Западе, что переведут".

Показывал альбом с автографами Гумилева, Вяч. Иванова, Ю. Верховского и т.д.

Я подробно высказал свое мнение о его последней книжке (высокое). В частности, сказал, что он ввел мандельштамовскую сложность стиховой ткани в стихи на есенинско-народную тематику. Клюев ему, как и мне, не нравится. Согласились в том, что Мандельштам – первый поэт XX века. Снова говорил о моем романе.

10 марта. Вчера читал доклад в секторе Непомнящего о тотальном комм[ентировании] ЕО. Пожилый идиот с обтянутым, как у скелета, черепом, задавал дурацкие вопросы и порождал не менее идиотские высказывания, что я не опираюсь на теорию литературы и труды самых известных пушкинистов.

– На какие же?

– На мои. Шутка.

Знаем эти шуточки. Оказался [...].

Непомнящий говорил, что чтобы осуществить эту тотальную программу, жизни не хватит. А вообще надо ком[ментирова]ть по слоям: язык, герои, сюжет. Он сам так собирается делать. Я сказал, что моя задача – именно в объединении всех слоев в пределах строфы, строки, чтобы понять, как *всё*, включая пунктуацию, рождает смыслы.

Чухонцев сказал, что Стаське в "Новой газете" платят \$ 200 в месяц и издадут книги. Значит, и тут дело в этом.

У Толстого Нехлюдов размышляет: "Какие на них белоснежные рубашки, как хорошо вычищены сапоги. И кто делает все это?" Я бы тоже через сто лет хотел задать этот вопрос – неуж они, как я, стирают по вечерам свои рубашки, а утром перед лекцией гладят их?..

Толстой боролся за то, чтобы по утрам самому выносить за собою свое судно. Я чищу дачный клозет за родственниками, гостями, рабочими. строящими сарай и чердак. Получилось, как он хотел, – и с большим превышением.

Вдова Бернеса Лилия Михайловна вспоминает [вклеена вырезка]: "...Кроме быта. Если надо было что-то прибить, подвинуть, он кричал: "Лилия, иди сюда, здесь нужно то-то сделать". Он не мог без меня достать из холодильника котлеты" (НГ, 2001 № 73). Т.е. у нас уж [если] кто эксплуатирует кого, то на полную баранку. Подумаешь, Шалапин нашелся. Вспомнился сотрудник нашей чеховской группы И.Ю. Твердохлебов, хороший комментатор (но не более). Про него рассказывали, что он не знает, сколько стоит батон хлеба.

У Чехова в "Моей жизни" Полознев говорит, чтоб все без исключения должны заниматься физическим трудом. А доктор ему говорит, что если все, в том числе ученые, участвуя в борьбе за существование каждый сам за себя, "станут тратить время на битье щепня и окраску крыш, то это может угрожать прогрессу серьезной опасностью". Это я каждое лето бью щепень и крашу если не крыши, то стены дачи (что по площади не в пример больше), копаю землю, чищу болото – это я! Не знаю, имеет ли отношение моя деятельность к прогрессу, но что не делай я всего этого, на пару книг написал бы больше – это факт.

12 марта. Даты, даты... Надев (обув) ботинки, коим 35 лет, намазав лыжи, коим 5 лет, мазью, которой 30 лет, ушел с утра в лес.

Зима поздняя, снежная; лес прекрасен. Покатался не хуже, чем 30 лет назад. А что – даты? Время – его нет, не существует, пока носят ноги, так гениально задуман Творцом человек.

Разбираю завалы записей 90-х гг. Масса почти готовых публицистических статей, не напечатал из этого ничего – м[ожет] б[ыть], и правильно, толку было бы чуть.

Одна из самых ранних перестроечных записей (год 90-й?): "Отдать собственность надо кому угодно –тому, кто может ее взять, кто к ней ближе. Главное – как можно скорее. А что все равно кому – "эти руки не могут быть чистыми"(Маркс), т.е. так и так достанется жуликам или полужуликам". Похоже, что те, кто эту собственность раздавал, подслушали мои мысли – им тоже казалось – скорей, скорей! Я-то боялся, не вернулась бы советская власть, и вообще не экономист. Но они-то – экономисты! И с чего они так торопились?..



Записей много. Зря не вносил их в дневник. На клочках, неразборчиво, черново. Теперь – только выкинуть. А ведь они – свидетельство эпохи.

*13 марта.* К 12 дня ходил на лыжах по глубокому снегу к лесу от Борченкова – единственного обитателя кооператива, кто живет зимой тут постоянно. У Козлова по ТВ смотрел Л. в "Школе злословия". Впечатление очень сильное, убеждающая сила велика. Таня Толстая и Дуня Смирнова в конце сказали, что М.О. надо выпускать по 10 минут ежедневно, и хотя у нее нет времени, пусть найдет (с ее энергией все получится) и тогда в стране будет порядок!

Вечером, приехав с дачи, звонил Тане, от имени Л. благодарил: она передавала, что "вы с ней образовали такую атмосферу доброжелательства и доверительности, что поэтому так хорошо все и получилось". А что хорошо – ей звонят целый день. Первый звонок был от режиссера Андрея Смирнова, отца Дуни, к[ото]рый с женой плакал, смотря эту передачу. "Мне было легко быть естественной и искренней в этой атмосфере".

Что значит сила личности – как это на всех действует и как все соскучились по этому!

*14 марта.* В ИМЛИ все подходили и хвалили выступление Л.: Аэлита, Ир[ина] Спартаковна и др. Олег Лекманов сказал: "Какая все-таки сильная личность М.О.! Толстая и Смирнова очень легко расправлялись со всеми в своей "Школе злословия". А тут ничего не могли сделать – только лапки кверху!" С Олей Шалыгиной в "Макдоналдсе" беседовали о ее докторской диссертации и вообще жизни, вспоминали эпизод в Ялте, когда попала в больницу [...].

Вечером по ТВ в передаче Архангельского – Лева Аннинский, Валя Непомнящий (был представлен как "религиозный философ"), И. Волгин, Ю. Афанасьев, Наташа Иванова, Ст. Куняев, А. Дмитриев. Тема: что дала перестройка и т.п. – к 20-летию взятия власти М. Горбачевым. Лева говорил, что когда пишет, ни о какой свободе не думает, – получается, что она ему как бы и не нужна; Валя – тоже: цензуру можно было обойти, да и найти боковые ходы, что улучшало твою статью и т.п.<sup>9\*</sup> А цензуру денег, мол, не обойдешь! – и значительно потряс голову. В общем, несли бог знает что. Нормальны были только Н. Иванова и А. Дмитриев; первая говорила о том, что перестройка началась с печатанья "Чевенгура" и "Котлована" Платонова и проч., Андрей говорил, что благодаря перестройке осуществилось его поколение. Для всех остальных свобода оказалась не главным. Как тут не хватало Л.! Уж она им бы вмазала.

<sup>9\*</sup> Л. потом сказала "Если б у Вали был имэйл, я бы послала ему цитату из Булгакова: "Говорить, что [писателю] не нужна свобода [печати], это как если б рыба говорила, что ей не нужна вода!"

17 марта. 16-го с Женечкой ходили в т[eat]р Ермоловой на спектакль-чтение Г.И. Энтина и Голышева "Ужель та самая Татьяна?.." Шел с опаской. т.к. все актеры читают стихи плохо или очень плохо. К счастью, ошибся: провалов вкуса не было, а местами просто хорошо. Боюсь, однако, что слишком субъективен: видимо, нервы поизносились – лучшие стихи ЕО не могу воспринимать без слез. Как буду читать весь роман в Школе-студии МХТ?..

Потом говорил с Энтиным 1,5 часа по телефону, по его просьбе особо остановился на недостатках: спорно дуэтное чтение, несоблюдение еп[и]т[е]м[е]н[т]а ("И, задыхаясь, на скамью // Упала"), отсутствие паузы в "Минуты две они молчали...", "небрежен" не значит спустя рукава, – легок, поэтичен и не надо делать жесты неб[режност]и.

Благодарил: "Мне еще никто не сделал столько таких серьезных замечаний".

Л.(мне): – Еще бы!

Рассказал ему про мой курс тотального комментирования ЕО. Он рассказал про свою коллекцию картин Жегина, Мая Митурича и др.

Л. написала блестящую статью в МН в связи с Катынью, читала мне по телефону. исправили несколько мест. И никого из записных публицистов Катынь не колышет, не задевает, на выступления не подвигает!.. Одна на всю страну! Правда, женщина, которой, как кавалеру де Бюсси, не знакомо чувство страха.

18 марта. Приехал вчера [...].

С утра дела обычные: снег, сделал полку для Гр[е]я и т.п.

[...] В программе на "Свободе" выступал Гавриил Попов – "Тайны победы" (или "войны" – что-то в этом роде). Опираясь на какие-то свои "Материалы" (видимо, опубликованные, надо посмотреть) кое-что рассказал про эти тайны. Большинство я знал – и давно (читайте, господа, мой роман!), но кое-что – нет или слышал краем уха.

Г.Попов читал приказ по ведомству Берии: Микояну (авиаконструктору) на основе моторов фирмы "Юнкерс" и "Мессершмит" создать авиамоторы, удовлетворяющие таким-то и таким-то качествам и т.д. Радиолокация <то, на чем приобрел огромную славу академик Берг> тоже была создана на основе захваченных немецких разработок. У нас молчат, сколько у нас работало немецких ракетчиков из конструкторских бюро Вернера фон Брауна (одна такая группа жила на острове Градомля на оз. Селигер, Г.Попова с другими туристами не пустили на этот остров). Ракетный кулак мы создали с помощью Гитлера. Правда, мы были здесь не одиноки – американцы делали то же самое. Но они, в отличие от нас, этого не скрывают.

Сталин снижал цены за счет огромного потока репараций из Германии. Когда поток прекратился, снижать перестали. Весь мир получал компенсации из Германии для индивидуальных людей, и только мы – на государство, в коем они и растворялись, а узники немецких концлагерей и прочие не получили ни копейки.

Никогда не было такого числа предателей, как в эту войну. Но в создании русской армии Гитлер не был заинтересован <не давал воевать РОА>, говоря: мы поддержали Пилсудского, а он создал армию, направленную против нас.

Власов – герой обороны Москвы. Что, он не мог перейти на сторону немцев сразу? Но он понимал, что это надо делать позже, когда Красная армия показала свою силу. Он думал о небольшевистском будущем России. Штауффенберг и другие заговорщики, видимо, после Гитлера создали бы такое правительство.

Еще Кутузов (см.Толстого) считал, что русскую армию надо остановить на границах России. Но Александру I нужна была Европа! Как и Сталину. "Воины, бросавшие знамена у Мавзолея, бросали их не к ногам народа, а к ногам Сталина!" Ветеранам надо было давно объяснить, что они принесли не только Победу.

Русские военные, вернувшись из Европы в 1815 г., стали создавать тайные общества. Советская армия <обладавшая невиданной в истории человечества мощью> покорно вернулась под сталинское ярмо. И совет[скую] власть свергли мирные люди, выйдя против танков в 91-м году.

Ерофеев: – Как Вы относитесь к Жукову?

– Он – типичный представитель сталинской военной номенклатуры, хотя очень талантливый полководец. Людей не жалел <и солдаты это знали, как и попробовал [я] описать в своем романе>. А когда Сталин разрешал генералом вывозить награбленное, повез себе немецкого добра. Когда на его даче был обыск <после известного скандала>, там нашли сотни шурурок норки, 4 тыс. м. шелка, шерсти, картины и т.д. И ни одной книги! Т.е. он вел себя как обычный представитель советской номенклатуры. Можно ли представить Суворова, Кутузова, везущих себе барахло из Европы?

Генерал Серов вывозил немецкие "трофеи" самолетами. <Есть у Солженицына; вспомнилась история, как Конев или Рокоссовский велели снять для себя несколько картин "с бабами" в каком-то из музеев Германии. Историю рассказал значительно позже директор этого музея>.

По "Свободе" опять говорили о "Московских новостях" – уже другой комментатор. И снова о расколе в редакции. И опять ни слова о статье Л.! А я-то, дурак, думал, что она произведет впечатленье разорвавшейся бомбы! Я оскорблен. Сказал это Л. Она (смеется): " – Для тебя это в новинку

[...] Им это не нужно!" Неуж действительно *никому* не нужно то, о чем она написала? И в 60-летней юбилей великой победы входим с враньем 43-го года?..

19 марта. Повторяли вчерашнюю беседу с Гавриилом Поповым; прослушал пропущенное вчера начало. "Материалы" он печатал в "Московском комсомольце", но под давлением властей это было прекращено; будет продолжение в "Новой газете" – если не прикроют и там.

Поставки по ленд-лизу составляли \$8 на одного солдата – большая сумма! Микоян сказал, без ленд-лиза войну проиграли бы. Корабли все были не наши – мы за войну не построили ни одного. Амер[иканские] танки даже участвовали в параде 7 нояб[ря] 1941 г. – потом из "Хроники" Сталин это вырезал. На Курской дуге немцы прорвали фронт; против 100 наших погибших танков немецких погибло 10; броня "Тигров" оказалась для наших пушек неуязвимой. Взятие Кенигсберга и Берлина было нужно только Сталину – немцы бы и так сдались. В первые недели войны сдавали целые города (Минск). Но когда народ понял, что немцы не будут распускать колхозы (наиб[олее] эффективный способ эксплуатации), стали бить за каждую березку. Началась народная война.

В ближайшее время грядет жилищно-коммунальная реформа; монетизация уже проведена и после падения рубля вместе с реформой ЖЭК'ов это приведет к окончательному обнищанию народа. Одновременно проводится реформа образования и академической фундаментальной науки.

Неужели это сознательная и планомерная быдловизация общества, подобная той, которая проводилась большевиками после революции? Не хочется в это верить. Получается, что взамен мы получили только одно – свободу слова. Не мало ли?

20 марта, дача. Снял показания счетчиков – с 26 февраля по 20 марта за все вместе с отоплением (850 квтч) = 1 р.28 х 850 = 1028 руб. 25% моей з/платы в ИМЛИ.

21 марта. Г.С.Кнабе по телефону говорил про мой роман – очень интересно (для меня). Записывал, но, боюсь, не все успел.

Начал с благодарностей; я от смущенья:

– Рад, что вам понравилось.

– Понравилось – не то слово! Это поразительная книга.

Есть два вида духовной деятельности: художественная и интеллектуально-логическая. Пушкин пишет об "Анналах" Тацита и почти в это же время – "Бориса Годунова" [...]. У вас – редкое сочетание, которого я больше нигде в современности не вижу. У вас все же художественное произведение. Но оно пронизано документальностью. Или иначе: фабула-сюжет пронизаны историко-философским ощущением нашего времени. Это ощущение подымает фабульный материал на большую высоту.

У нас привыкли или к лаудативному <видимо, от *laudamus*> жанру или к отрицающему. "Голубая чашка" Гайдара замечательный рассказ, но он написан для того, чтобы кое-что утвердить и поднять. А у Ямпольского в "Московской улице" – обратная задача: показать, во что превратили Арбат. Но важна объективная картина, адекватный образ прожитого времени, и вы его даете. Философский образ времени прошит фабульными нитками, что сделано каким-то невиданным образом – я, во всяком случае, ничего подобного в современной литературе не встречал. Книга ваша не безразлична к материалу, оценка везде есть. Но автор не исходит из установки, а это разлито в материале. Пронизанность всего всем – и это очень важно.

Это – целый пласт русской жизни, данный в современном исполнении. Правда, я не знаю, надолго ли хватит тех поколений, в чей опыт входит этот материал.

Я рассказал, что говорят молодые о моем романе.

– Это очень хорошо, что им многое интересно. Один писатель – не буду называть его имени, мы оба с ним знакомы, – описал, как он конопатил лодку. И это действительно интересно!

Я кратко пересказал разговор с Фазилем и Тоней и с Аптом.

Каким-то образом разговор перескочил на Германа Гессе.

– У него в романе "Игра стеклянных бус" <у нас перевели как "Игра в бисер"> философский пласт сочетается с фабульным. Об этом очень хорошо Томас Манн писал Гессе в октябре 51 г. Томас Манн говорил о себе: "Я слишком буржуа". Он жил в доме своего деда. Много у вас знакомых, которые бы жили в доме своих дедов?

– Да почитай почти что нет.

– А Манн жил. И если потом не в доме деда, то всегда в *своем* доме!

– А Набоков напротив: всегда в отелях.

– Вот именно! Уже разница эпох.

После лекции в Школе-студии МХАТ зашел к Смелянскому; у него К. Райкин.

Толя стал говорить, в каком восторге студенты от моих лекций, и приглашать Райкина вслушаться, т.к. в следующем году он будет начальником 1-го курса и надо, чтобы его студенты тоже слушали меня.

– Они мне рассказали, о чем вы им читаете. Это то, что нужно! И про театр пушкинского времени, и про то, как надо читать стихи и вслушиваться в текст.

Я не удержался, как обычно, и разразился небольшой лекцией комментария к ЕО. Райкин тоже сказал, что это то, что нужно.

– Я им рассказываю и про некоторые режиссерские решения.

См[елянски]й:

– Они, конечно, актеры...

– Кто знает! Конст[антин] Аркадьич тоже не сразу стал режиссером!

– Нет, я актер, актер...

Поговорили о необразованности актеров. Я сказал, что в свое время, поговорив с Гриценко, был потрясен.

Райкин: – Ну, Гриценко – это даже среди актеров случай почти патологический. Но в целом, конечно... Но зато они впитывают, схватывают из разговоров умных людей.

Смелянский:- Потому им и важны лекции таких людей как А.П.!

С дачи вчера в 9<sup>30</sup> вечера добирался до шоссе (такси по нашей дороге проехать не смогло) по колено в сугробах, за спиной тяжелый рюкзак, в руке – сумка с книгами, в другой с Грэм, к[ото]рый от волнения обкакался и я в темноте все это разгребал. Л.: – Архетип!

22/III. Перечитал статью Л. "О Победе, славе и чести" – уже в газете (МН, № 11, 8-24 марта). Еще больше обиделся на время наше мерзкое и вяло-болотное: не заметить такую статью!

23 марта. С Л., Маней, Женечкой вчера были во МХАТ'е на "Лес" в пост[ановке] Серебрякова<sup>10</sup>. Текст изменен (вместо Милонова и Бодаева – дамы, нет Карпа) и [о]современено: в современных костюмах, говорят по телефону, поют "Беловежскую пушу". Но что-то есть. Может быть, я не прав, что так стою за неизблемость текста (в шир[оком] смысле) классики? Публика, во всяком случае, была в восторге, особенно когда Алексей Буланов в финале, причесанный под Путина и с его интонацией. Л. сказала, что возвращается эзопов язык, а это – плохой знак! Есть кстати в духе Некрошюса: Счастливец вынимает из урны окурков и прикуривает. Это уже не актеры, а эски, да еще последнего разряда, по Солженицыну. (Гурмыжская – Тинякова, Несчастливец – Назаров, очень похожий внешне на Меркурьева, Счастливец – Авангард Леонтьев – вся троица хороша).

По ТВ смотрел в программе Ерофеева передачу "Первый роман", куда он меня так усиленно зазывал и отказываясь от которой я имел три длиннейших разговора с его редакторшей Леной. Разговоры дались очень тяжело. Я мотивировал тем, что не хочу быть в одной компании с Сорокиным, они уговаривали, Витя передавал через Лену, что я буду совершенно автономен и проч., а они все не хотели от меня отстать. Л. тоже не советовала участвовать.

На самом деле Витя сказал правду – все были автономны. Сорокин рассказывал, как писал свою "Очередь" – какие у его антенны и как он воспринимает действительность. О. Новикова и еще кто-то – тоже. Сам

---

<sup>10</sup> К. Серебряникова.

Витя сказал, что "Русская красавица", которая "переведена на 34 языка, грех жаловаться, родилась из строчек "Девки спорили на даче..." Не решился (и это после своего романа "Век п..." – неуж так переменялся?..) прочесть продолжение:

...У кого п... лохмаче,

Оказалась лохмаче

У хозяйки этой дачи.

"А потом ушла и дача, и девки..."

Видимо, отказался я правильно – с трудом представляю себе, как бы я рассказывал о "моем творчестве" и т.п.

Недавно Слаповский в какой-то передаче в связи с Фетом сказал про себя: "Поэту, когда он пишет "Шопот, робкое дыханье", все равно, какого он слушает соловья: парагвайского или аргентинского, в момент вдохновения это неважно – по себе знаю!" Милый Алексей Слаповский! Неужели Вы не понимаете, что разница меж Вами и Фетом больше, чем меж слоном и котом, что великий поэт – существо *совсем другой породы!*.. И я все бы Вам простил, извинись Вы хотя бы косвенно: я, мол, конечцо, не сравниваю, но ... и т.д. Но это Вам и в голову не приходит.

24 марта. В Школе-студии тоже сложности с оплатой – не хотят давать ту сумму, что обещал Смелянский.

Ради науки я всегда был на все готов и денег в ней не искал. Но, положив руку на сердце, не думал, что в 67 лет буду жить от з/платы до з/платы, не имея *ни копейки* сбережений и думать, на что купить лекарства!..

27 марта. Вчера было собрание дачного кооператива. Собираются зимой отключать свет от дач, т.к. много задолженности по электричеству. "Это что ж, – сказал я, – приехавшие зимой должны сидеть при керосиновой лампе?" Страшная советская мерзость. Все это довело меня почти что до сердечного приступа. Слаб стал, слаб! Раньше в этих случаях надевал кроссовки – и 12 км вдоль шоссе! Сейчас уж не могу, что плохо, в этом государстве хорошее здоровье надо иметь до конца. А я-то хорош! Полвека сознательной жизни в этом государстве меня, как выяснилось, не закалили. Слабак.

28 марта. С неожиданно фантастическим успехом прочел лекцию, где анализировал строфы XXX – XXXIV ЕО про ножки. Что значит будущие актеры – такого живого восприятия еще не встречал.

8 апреля. "Боже, как грустна наша Россия!" По "Свободе" (в связи со смертью Папы) – звонки слушателей. И чего только нет! Антисемитизм, антикатолицизм (что поляки стремятся проникнуть в Россию), ксенофобия всех видов, невежество, эгоизм ("А что Папа сделал для нас" – как будто мало того, что он сделал для мира!..). И это на фоне смерти одного из величайших людей XX века.

11 апреля. Вчера был у Сережи Боcharова – подписывал очередное письмо (на этот раз в администрацию Швыдкого) про Словарь русских писателей наш многострадальный. Вряд ли поможет, но трепыхаться надо.

Как всегда, распив пару бутылок сухого, поговорили- повспоминали: А.А. Белкина. Натана и др. С. рассказал про одно из мероприятий по борьбе с космополитизмом: в 49 г. в 66-й аудитории (как помнится она по лекциям Бонди!) Самарин устроил заседание кафедры зарубежной л[итерату]ры, где сам был главным громильщиком космополитов (Гальпериной и др.).

Из поколения Сережи этим активно тогда занимался Лебедев, автор книги о Чаадаеве ("к[ото]рую читала вся Москва" – Сережа; как же, как же...). И однажды на лавочке возле Герцена он попросил: не может ли Сережа дать ему какие-нибудь материалы (сейчас бы сказали: "компромат") на Лидию Моисеевну Поляк, к[ото]рую тоже собирались "чистить". Сережа же сказал, что может сказать о ней только хорошее, что его, Сережи, жена Ира – ученица Поляк – и тоже ... и т.п. Лебедев был очень разочарован.

С. – И вот через несколько лет обсуждают его кандидатуру – на предмет приема в партию. И я выступаю и рассказываю эту историю. Получилось вроде доноса, меня это до сих пор мучит.

– По-моему, не стоит убиваться. Такие вещи надо обнародовать.

– Но он ведь потом каялся и т.д.

– Я слышал такие истории, как кто-то каялся за свои выступления на партбюро и проч. Но как-то.. все равно...

Я рассказал ему историю, как пытался пробиться на прием к Горбачеву, когда он стал членом Политбюро, т.к. почему-то поверил, что он не таков, как все остальные, и что-то может сделать для страны, как не удалось (анкета и т.п.).

– И в общем ты оказался прав!

– Пожалуй. Он все же повернул колесо истории...

9-го ездил на дачу и уехал сразу обратно: не могу видеть рожу соседа, заниматься проблемой счетчика и проч. – уже не хватает здоровья. Дорого достается мне дача.

15 апреля. В Школе-студии МХТ был на докладе Роберта Джексона о "Вишн[евом] саде".

В последние дни ложился в 4 или 5 ночи, вставал в 8-9; зато написал статью "Вторая реплика" в сб[орник] в Badenweiler и мемуары в сб[орник] МГУ. Завтра – в Ялту; сегодня тоже предстоит весёлая ночь: к докладу еще не приступал.



У Л. выходят в газетах статьи и письма против возвращения Сталина; выступает и по радио. Но, кажется, никому, кроме подписавших, до этого нет дела! В разговоре с Колей Котрелевым упомянул про это, а он: "А я уже полгода не читаю никаких газет!.." Хорошо устроились! Одна женщина на всю страну, на всё про всё!..

17 апреля, Ялта. На конференцию ехали в двух купе: Катаевы с Катей и Скибина, Шалыгина, Горячева. В другом вагоне: Степанов. Собенников, Капустин, Настя. Всю ночь будили пограничники.

Опять у моря!

Катаев: – Ты чем-то судя по лицу озабочен.

– Возрождением сталинизма. И, по правде сказать, очень удивлен тем, что почти никто этим не озабочен!

Дал им почитать статью Л. в "Моск[овских] ведомостях". [...] несла какую-то чушь про Петра I, что он тоже уничтожил много народу.

Не удержался и сказал неск[олько] фраз со словами "людоед" и мерзавец и о том, что ни одно достижение страны не связано с его деятельностью (это надо внушать и внушать с фактами в руках).

Катаев: – Я сейчас занят только падением высшего образования.

19 апреля. Сделал доклад "Чехов и киноязык XX века", где в числе прочего раздолбал итальянский неореализм.

20 апреля. Ялтинские таксисты – спрашивал у всех – все за памятник Большой Тройке в Ялте. Один сказал: "Когда поставим, туристы будут ездить, смотреть. Деньги!"

Выступал по поводу доклада Чадаевой: доклад напоминает мне диагнозы из книг на темы "Чехов и медицина".

Разговаривал с Теплинским.

– Из того, что мы здесь докладываем, обсуждаем, только 3 % учителей это читает. И из школьников – тоже процента 3.

Была в разговоре и ложка дегтя: оказывается, он предлагает включить в школьную программу поэму "Саша" (милая, компактная) вместо "Кому на Руси жить хорошо".

23 апреля. Фильм М.Тереховой "Чайка". Фильма более низкого уровня, кажется, я еще не видел. Играют дочь, сын – бездарны, пошлы.

Катаев снова зовет на полную ставку на свою кафедру, что предполагает, кроме нагрузки, участие в нуднейших заседаниях кафедры, двух ученых советов и проч. и проч. Решительно отказался.

24 апр[еля]. Обрато ехали целой толпою. Пили крымские вина, и Катаев, как обычно, по кругу предлагал тосты за всех присутствующих, что начинает уже и надоедать.

25 апр[еля]. Женечка огорчает: читала на моей лекции какую-то постороннюю литературу. [...].

26 апреля. Почему теология ближе к актуальной жизни человечества? Тем, что наука оперирует слишком большими цифрами – 25-30-50 млн. лет, и даже существование человека после находок Лики исчисляется уже миллионом. А в Библии – 6 тыс[яч] лет. А что было и будет через миллион – неведомо никому.

28 апреля. По ТВ – ветераны, ветераны. Один сказал: "А что такое одиночество? Это когда ты окружен людьми, но ты один, никому не нужен. И то, что дорого тебе, – уже не дорого никому". Простой солдат! Он вряд ли знает строки "Кому из нас под старость день Лицея торжествовать придется одному? Несчастный друг! Средь новых поколений ....и чужой..."

По "Свободе" Оксана Генриховна Дмитриева, незав[исимый] депутат. Спросили: – Какая программа?

– Свободные выборы и свобода СМИ.

Через 15 лет – те же задачи! В целом же разумно: стабилиз[ационный] фонд не копить, а раздать: увеличить покуп[ательную] способность, что стимулирует развитие экономики; в инфляцию от этого не верит. Досрочно долги Межд[ународному] банку не возвращать, а вложить в экономику (д[ействитель]но: зачем торопиться? Кто подгоняет?) и другие такие же простые меры, к[ото]рые могут оздоровить экономику.

30 апреля с Женечкой и Янисом приехали на дачу. Плохое самочувствие и муть в голове привели к тому, что забыл ключ и с полдороги возвращались, попав на дачу только в 5 часов.

13 мая. Умерла В.М.Мальцева. На гражд[анской] панихиде в Боткинской б[ольни]це сказал, что она подвижница, отдавшая жизнь ВВ, изданию его трудов и т.д. Что не договорил, сказал на поминках в Калашном, в квартире, куда ходил сорок лет, а сегодня – не в последний ли раз?.. Пришли: В.Г.Костомаров, Ю.Л.Воротников, М.В.Ляпон, Люда Мисайлиди (Косячкова), акад[емик] О.Т.Богомолов (Наташа Михайлова была только в ритуальном зале). Ал[ександ]р Павл[ович] – декан нового ф[акульт]та искусств в МГУ (его питомцев мы слушали в Мелихово в июле 2004 г.) – синтетическое изучение искусств.

Люда готовит переписку, точнее, письма ВВ к Н[адежде] М[атвеевне], которые я двадцать лет назад переписывал от руки в архиве АН СССР и хотел издать. О[на] и Богомолов напомнили мне, что Викт[ория] Мих[айловна] хотела, чтобы я писал предисловие. Заметив на лице моем колебание, Люда: "А.П.! Вы должны! Ну кому ж еще!" Сколько раз я слышал это от Надежды Михайловны, академиков Алексеева и Лихачева. Да, должен. Кто ж, как не я.

В середине пришла Любочка Казарновская с Робертом. Рассказывала об уроках Н[адежды] М[атвеевны], об Ирине Архиповой, к[ото]рая на своем 80-летнем юбилее "спела три романа в начале и три в конце – исклю-

чительный случай!" Рассказывала о своем отце-генерале, к[ото]рый был офицером-порученцем у Рокоссовского, общался с Жуковым и Коневым.

14 мая. С 8 мая – на даче. Несмотря на плохое самочувствие, работа на участке с 10 до 10. Убран зимний мусор, выложена кирпичом набережная вдоль болота, участок вылизан. Трава, вода, березы, звезды.

Вдруг вспомнил, что Л. называла меня "котик-братик". А тут еще бродит Грэй. Сочинил стих, к[ото]рый при случае можно отправить Л. имэйлом:

Ах, как много на свете кошек!  
 Много также разных котов.  
 Но ты помни: твой котик-братик  
 За тебя умереть готов. <Не отправил><sup>11</sup>.

15 мая. Звонил Коржавину.

Эмма: – Мариэтта хорошо пишет. Про Сталина – это очень надо! Сталин убил Россию. Она должна возродиться, но это будет нескоро.

Про мой роман: – Это замечательно – значительно. И очень серьезно. Ты показал, что Россия всегда была жива, несмотря ни на что!

– Ты же сказал, что Сталин ее убил.

– И все же! Ведь до конца можно убить только отдельного человека, а народ – нет!

27 мая. Вчера в Домжуре вручали Пушкинскую премию Борису Парамонову. Вольф Шмид рассказал историю премии и охарактеризовал лауреата. Поэтесса Павлова сказала речь и прочла стихи.

Я тоже сказал речь, что Парамонов философ *sui generis*, но философ русского пошиба, т.е. не имеющий завершенной системы в немецком понимании, о том, как трудно философствовать по всякому поводу, о широте его диапазона: П[ушкин], Чехов, Шкловский, Стивен Спилберг, Лени Рифеншталь, Чапек и проч.

Подарил ему свой роман. На фуршете общался слевой Рубинштейном, немного с А. Латыниной, с Курчаткиным, с Вольфом и Ириной [Шмид], с какими-то поклонницами романа.

30 мая. С утра принимал зачет в Школе-студии МХАТ – 24 чел[овека] (по ЕО). Был поражен знанием моих лекций и общим энтузиазмом будущих актеров.

Потом переехал в ИМЛИ на юбилей Ю.Б. Борева. Несколько ораторов упомянули про "Сталиниаду". А.Д. [Михайлов?] спросил Борева как-то: "А вы не боялись тогда собирать эти анекдоты?" – "Боялся. Но собирал".

<sup>11</sup> В тот год А.П. так ни разу и не включил компьютер (писал рукой – все было срочное, считал – рукой быстрее) и почту; прочел потом по телефону.

Потом с Л. – в МГУ на юбилей О.Г. Гецовой, где я говорил о ней как педагоге, а Л. о ее роли в нашей семейной жизни. Выступал Ю. Апресян и многие диалектологи.

3 июня. Безвыездно на даче. Осуществил давнюю мечту: разложил по коробкам все свои болты, гайки, шурупы, шайбы, трубы и проч., снабдив эти коробки пристойными надписями. Удовлетворенье едва ли не большее, чем после окончания приличной статьи.

Радио ("Свобода") весь день о безобразии с Ходорковским. Стыдно перед миром. Но этим П. роет себе могилу.

Женечка сдает ЕГЭ – как-то странно: дают тексты, советуется с Машей (а она со мной) по пейджеру. Видимо, всем всё давно в образовании всё равно, только мы с Л. этого не знали.

22 июня. Л. блестяще выступала по радио "Россия" про начало Отеч[ественной] войны. Сказала всё, что нужно про Сталина, вспомнила историю своей семьи. Особенность ее таланта – в убедительной простоте, она не гнушается объяснять все самым простым людям, головы которых до сих пор (и, видимо, навсегда) замутнены советской пропагандой, – то, что почти не делает никто, презируя этот слой, который ничему не научился и ничего не понял. И я этот слой если не презираю, то не люблю. Она – нет.

Больше трех недель вожу песок, кладу кирпич, наступаю на болото – с 10 утра до 10 вечера. За исключением отъезда на дисс[ертацию] Степанова ничего больше не делал. Как рачительный помещик, вечером с удовольствием обхожу свое имение, отмечая, что сделано и что еще надо сделать.

Дважды по 2,5 дня жила Женечка, с которой занимались литературой в видах ее поступления в Литинститут.

26 июня. А странно: жизнь, изображенная в моем романе, тяжелая, грязная, находящаяся в постоянной борьбе с этой грязью, – она оказывается более тонкой, духовной и эстетичной по сравнению с примитивностью и антиэстетизмом "интеллигентной" столичной жизни 1940 – 50-х годов.

30 июня. Л. вчера поехала к Маше в 1 час ночи, чтобы уговорить Женечку приехать ко мне на дачу готовиться к поступлению в Литинститут. Каждый ее приезд буквально вымаливаем. Говорю ей о ее печальном будущем, если не поступит, что без образования она перейдет в другой социальный класс и т.п. – не слушает, не понимает, не верит, не хочет. Ощущение бессилия.

6 июля. Сидел в темноте на веранде, смотрел на березы. Как когда-то с мамой. Это было счастье. Не то чтоб я этого не понимал. Но почему-то думал – оно будет длиться долго.

7 июля. И чего это я недоволен необходимостью постирушек? Складывал высушенное белье, пахнущее солнцем и березами, какого никогда

не бывает ни после какой стиральной машины и прачечной. Как в детстве.

5-го был в ин[ститу]те, ушел в отпуск, в план 2006 г. вставил свою многострадальную библиографию "Чехов в прижизн[енной] критике".

Пришла японка Сильвия Какубари. Сказал ей, что в МГУ уже не работаю, но потратил на нее час.

На днях звонил Толя Смелянский. Предложил в Школе-студии МХАТ читать не семестр, как в этом году, а два. ЕО – на I курсе, как во II семестре – историческую поэтику рус[ской] л[итерату]ры. Семинары, аспиранты – всё за такие гроши, что и сказать кому-нибудь стыдно.

10 июля. Возбуждают уголовное дело против бывш[его] премьера Касьянова: задешево приобрел дачу Сулова – 11 га, ту самую, за забором которой году в 59-60 мы видели оленей, где свой пляж на Москва-реке и т.п. Касьянов, конечно, жулик (минус 2 %), как и все они. Но все равно противно, что до поры до времени никто ничего не возбуждал, а когда объявил, что, возможно, будет баллотироваться в президенты – сразу на тебе.

11 июля. Именно это говорят про историю с Касьяновым по "Свободе" и даже по "Радио России".

12 июля. Звонила Л. из Евпатории по поводу дня рожд[ения] Мани; я звонил по этому же поводу Женечке и самой имениннице, которая сейчас в Н.-Новгороде.

Закапывал полузадушенную Грэм мышью; она из последних сил, защищаясь, вцепилась своими крохотными зубками в мой шлепанец и затихла. Жесток мир – и ихний, природный, тоже. Расстроился; нервы уже не те.

13 июля. По "Deutsche Welle" интервью с Володей Порудоминским – хорошее. Я – мерзавец, что не звоню ему. Сказал, что Бунин про "Темные аллеи" кому-то сказал: "Это не то, что со мной было, а то, о чем я мечтал". К стыду своему, не помню, откуда Володя это взял. Но я всегда знал, что это сочинено, особенно про то, как легко отдаются рассказчику все женщины. В начале XX века это было не так просто. Об этом хорошо написал Чехов в письме к Суворину, к[ото]рое не входило в его советские собр[ания] соч[инений] ("на столах, под столами, чуть ли не на лезвии ножа"). Это, разумеется, не имеет никакого отношения к литературному качеству великих рассказов этого сборника. Но говорит только о том, что свежесть эротического чувства Бунин сохранил до преклонных лет.

16 июля. 15 июля 1954 г., когда я приехал, вся Москва была уклеена газетами с портретами Чехова. Это был знак. Скоро я прошел собеседование и был принят на филфак МГУ.

17 июля. Англичане после теракта спохватились: слишком большую свободу дали мусульманским организациям, которые могли в мечетях и вообще проповедовать все, что угодно.

Когда я в 88 году три месяца с лишним провел в Гамбурге и увидел, сколько там турок и проч., то говорил: Европе не надо повторять ошибок Америки, ввозившей негров, что она расхлебывает до сих пор. Немцы со мной не соглашались. Но Европа к этому ограничению придет – жаль только, что такой ценою.

В ИМЛИ 7 июля встретил Алика Мацевича. В числе прочего сообщил ему, кто умер из однокурсников. *Никого* не помнит. Как и Жанка Борисова, к[ото]рая ни разу не была на вечерах встречи филологического факультета.

22 июля. Вчера смотрел на луну, которая так близко к Земле и хорошо видна будет только еще раз через 20 лет. Говорят: трудно представить, что по ней ходил человек. Вовсе нет; пока я жив, представимо все. Гораздо труднее представить, что в следующее противостояние меня скорей всего уже не будет. Она будет светить так же над моими березами, но – без меня.

31 июля. М.б. действительно издать у Кошелева большой том:

НВ ПЧ, МЧ (Н.Ф. Иванова сказала, что ПЧ в Новгороде Великом нет вообще, а МЧ – только у Вяч[еслава] Анат[ольевича], к[ото]рому я в свое время подарил, студенты страдают), + "ПМ литературы" + *всю* пушкинистику мою (статьи)<sup>12\*</sup> <расширить статью в сб<орник> Митурича, из чеховед[ени]я – новые статьи + *атрибуции*, всю книжку "Слово – вещь – мир", м.б. даже статью об учебнике, ответы в Тын[яновском] сб[орни]ке и т.п. А то когда еще соберусь сделать 2-е изд[ани]е МЧ!..<sup>13</sup>

5 августа. Женечка поступила в Литинститут, пока не на переводческое отделение, а публицистики и очерка. Говорит, что это тоже интересно. Вчера писала "Из дневника дачной жизни" (на основе нашего Д[невника] Д[ачной] Ж[изни], используя свои записи) с 10<sup>30</sup> до 9 вечера, а потом еще занималась совр[еменной] л[итерату]рой с приехавшей Л. Я ее недооценивал. Вполне толковая, с творческими задатками [...].

15 августа. Бурмистрово, близ Новосибирска, где будет что-то вроде Летней школы. Летели с Романом Лейбовым и Осповатом. В числе прочего говорили о терроризме. Американцы боятся: начини зажимать и ограничивать любу[ю] группу (мусульман, например) – покатится, как снежный ком.

Живем в пионерлагере, построенном в чудном березовом лесу 30 лет назад. Прекрасные дома из до сих пор еще свежего бруса. Бродят детки. Вернулся в детство. Тем более что питание – как 60 лет назад: пшенная каша, котлеты, и тот же запах в столовой. Что это так неистребимо пахнет?..

<sup>12\*</sup> Это не исключает отд[ельное] изд[ани]е "Лекции по поэтике П[ушки]на".

<sup>13</sup> ПЧ – "Поэтика Чехова", МЧ – "Мир Чехова: Возникновение и утверждение", ПМ – "Предметный мир литературы" (тема многих работ А.П.).

[...]

Ю.Н. Чумаков. Осн[овные] идеи А.П. Чудакова о тотальном комм[ентарии] мне знакомы.

Я тоже хотел сказать о своем представлении о ком[мента]рии.

У Новалиса есть текст, что человек должен общаться со свящ[енни]ком; прямо с Богом – нельзя. В л[итерату]ре тоже нужен посредник. Но и с Богом тоже можно общаться без посредников. Посредник – очень важная позиция ком[мента]тора. М.Л. Гаспаров считает, что ком[мента]тор – вроде переводчика на более понятный язык.

Мы творим множество обманов для удовольствия людей – все хотят быть обманутыми.

Комментатор – проводник по тексту. Он сопровождает текст.

Комментарии с эпохами должны меняться.

Ком[мента]рий Лотмана отодвинул комментарий Бродского, бывший до того каноническим.

Не все ком[мента]рии входят в нашу жизнь. Ком[мента]рий Чижевского широкому читателю неизвестен.

Лотман спросил у меня: "Вы читали комм[ентарий] Набокова?" – "Нет, я не знаю английского". – "Я тоже не знаю, но мне было нужно, и я прочитал".

О[негинская] Э[нциклопедия] не может вып[олни]ть функцию ком[мента]рия. А.П. сказал, что к[оммента]рий надо писать коллективом спец[иали]стов. Но для энц[иклопедии] – пожалуйста, а для тот[ального] ком[мента]рия – нет. [...]

Ваши работы прекрасно укладываются в этот комментарий. На две строфы понадобилось вам 32 стр[аницы]. А всех строф более 300!

С.И. Бернштейн о "Тени сизые смесились" написал 25 стр[аниц].

С моей т[очки] з[рения], тот[альный] комм[ентарий] по вашей мерке занял бы те же 2 тома, что и Онег[инская] энц[иклопедия]!

Нужен отбор! Это единств[енная] возможность все это издать. Что же касается идеи сосред[оточени]я на поэтологическом ком[мента]рии – вы стараетесь рассматривать помещение слова в строке, семантику и т.п.

Всё, что вы об этом говорили, приемлемо. Можно оспорить отд[ельные] утверждения.

Идиллия Гнедича. Ваши сообр[ажения] о поэтике Гнедича *интереснее*, чем Лотмана про благодарность Гнедичу. Я ощущаю, как П[ушки]н сжал в 4 строки Гнедича. Я не знаю, зачем он менял текст. 1 вар[иан]т лучше! Если б я комментировал, я бы Г[недич]а поднял.

С [большой] симпатией я отнесся к утвержд[ению] о лимб[ургском] сыре, что у нас нет оснований присоединиться к Похлебкину. "Бобр[овый] в[оротни]к", "донской жеребец" – вы можете попробовать подложить под это все термин сукцессивность. Сук[цессивно]сть придает слову [далее текст забелен автором, но новый сверху не написан]...

"Бобр[овый] воротник" – м[ожет] б[ыть] его требовал только, исключительно стих. Есть и др[угие] места: "На красных лапках гусь тяжелый"...

Если ваш ком[ментари]й, воз[ника]ет поэтич[еское], стиховое прочтение. Мы с вами разошлись: вы – как предш[ественни]к реализма. Курганов считает, что у П[ушкина] не было романтизма. Вам интересно писать про поэтику. Вы заметили одному ком[ментатору] про сани. Этим ком[ментаторо]м был я. Онегин замерз.

Мелкая поэтич[еская] деталь: Вы пишете: гулял, сел в санки – поехал обедать. М[ожет] б[ыть] все же *заехал домой?* Мое поэтич[еское] ощущени[е] говорит, что не мог он прямо с прогулки ехать в ресторан. (Кто-то: м[ожет] б[ыть] вообще это обобщ[енная] рисовка? Как же он в боливаре ходит зимой?) Пробел, за время которого он мог успеть съездить переодеться.

"Приятель, а не друг" – у вас. Но "друзья" тоже могут иметь отриц[ательные] коннотации. Не очень обяз[ательн]о эту разницу выяснять!

Мне трудно представить ком[ментари]й, где *все* было бы прописано: более того, я не знаю, зачем он нужен. Но понять *возм[ожнос]ть* этого – необходимо.

То, что А.П. делал и делает, это тот фонд пушк[инской] поэтики, к[оторый] нужен. Не могу же я, читая 30 лет "Онегина"...

*Осват:* Я не согласен с вами, А.П., когда вы легко отделались от соц[иального] момента! Но это надо делать!

Я: У меня внутр[еннее] отталкиванье от Бродского и даже от Лотмана – поэтому мало социологич[еского].

О[сват]. I главу обсосали все. А дальше – нет!

Я: Жизни не хватает!

О[сват]. Конец романа более непонятен! Отд[ельный] ком[ментари]й к гл[аве] 8-й был бы не бессм[ыслен]н!

Я: Начать с 8 главы?

О[сват]: Если угодно.

*А.А.Долнин.* Сегодня всеми были спутаны 3 вида отношения к тексту: 1) ком[ментари]й, 2) интерпретация, 3) описание.

1) ком[ментари]й делает зазор между текстом и знач[ени]ем; других задач нет. "Бобр[овый] вор[отни]к" – это *интерпретация!*

NN. М[ожет] б[ыть,] разные сезоны? Сл[ишком] велика разница между Боливаром и бобр[овым] вор[отни]ком.

*16 августа. Осват, Лейбов:* "14-е декабря 1825 г."

Тютчев зафиксировал нек[ото]рое общее мненье=отношение – в целом отрицательное: Н[иколай] I не мог, де, до конца своего царствования избавиться от кошмара 14 декабря и думал: что бы было, если б он не свернул всех в бараний рог.

[...] Переключка с пушкинской одой "Вольность". Пушк[инская] формула: "молчит закон, народ молчит". У Тютчева есть перепис[анный] рукою Тютчева



кусок "Вольности". Тютчев крайне редко переписывал чужие стихи – он и свои-то не любил записывать!

В "Вольности" дихотомия: законная власть и попирающие закон ("Но вечный выше вас закон"). Отклик на "К Чадаеву": "Напишут наши имена" – "Поносит ваши имена".

Замена архитектурной метафоры ("обломки" – Бастилии) природной < я: и это природное может развратить > институцией. Постоянная оглядка на П[ушки]на, которая приобретает здесь важное значение.

*Мой вопрос* о значении "развратило" в 1 стихе: "Вас *развратило* Самовластье".

*Ю.Н. Чумаков.* Значимость пробела между восьмистишиями: перевод с одного регистра в другой. "Самовластье" относится к исполнителям мятежа: оно с ними что-то сделало, а потом их же и поразило. Противоречие.

"Самовластье" – это деспотизм (фр.).

*Чумаков:* мог бы состояться этот ком[мента]рий 25 лет назад? Ведь давила на всех героическая апология декабристов.

*Осват.* Не так уж требовалась тогда апология д[екабри]стов. Но сейчас это звучит актуальнее. Отзыв Бонч-Бр[уевича] о Тютчеве – только в 6-м издании!

"Нет, карлик мой..." (1850?)

Переключка с эпизодом из "Р[услана] и Людм[илы]", где карла пытается соблазнить Людмилу – у Тютчева эту роль выполняет Святая Русь. Цитир[овани]е Т[ютче]вым П[ушкин]а : 1)"св[ободная] стихия, сказал бы наш поэт родной" – полемически 2) слабые сигналы – вставляются, и с ними начинаются работа.

"Цицерон" ("Оратор римский говорил..." (1829 или 30?<sup>14</sup>).

По Тютчеву в истории важны тектонические сдвиги, все остальное скучно и не важно. Ни одно событие до Т[ютчев] не наделял столь высоким статусом.

Тема – конец вел[икой] язык[еской] эпохи – обычна. Осложнение – кровавой звездой.

У Т[ютчеве] речь о закате не респ[ублики], как у Цицерона, а о закате Римской цивилизации, культуры.

Только тогда начинается настоящий пир, когда минуты роковые.

Живущий не пьет из чаши бессмертия; он жив, но общается

<Мой вопрос>: Зачем 1 часть? И без нее со слов "Счастлив (или "Блажен")" всё ясно.

*Осват.* А.П. точно сформулировал – мне тоже приходило в голову: у другого поэта это было бы развитием темы. Но у Тютчева часты самост[оятельные] куски. Но этот – *особенно* самостоятелен!

<sup>14</sup> Осп[оват]: "Я передатировал, но теперь думаю, что ошибся. Оч[ень] важно, написано до или после Июльской революции".

*Долинин:* 1 часть нужна, ибо ближайшее – совет богов на Олимпе по поводу Троянской войны.

*Лейбов, Осп[ова]т:* Нужно давать набор мотивов, повторяющихся слов.

*Белоусов.* На полях, как в Библии.

*Лейбов.* На семинаре Лотмана Зинаида С. сказала, что глаза "влажной ночи" относятся к первой жене Тютчева. "Но она была блондинка!" – "В минуту страсти зрачки у женщин расширяются".

*Мое выступление (след.стр.):* "Я спросил за обедом у Юрия Николаевича, не кажется ли ему, что мы на своем симпозиуме сильно расширили права и обязанности комментатора? Ю.Н. ответил, отхлебнув компота: "Кажется".

Зачем я сообщаю эту деталь? Приведу еще пример. ВВ, рассказывая мне об одном периоде в жизни Жирмунского, обмолвился: "Тогда он много писал. В это время он жил с машинисткой N". Мне инф[орма]ция про маш[инист]ку показалась лишней. Но я ошибся. Н.И. Толстой, к[ото]рый, в отличие от меня, с ВВ не только беседовал, но и выпивал, объяснил, что ВВ говорил что-то про бесплатную перепечатку, которую теперь имел В.М.

Приведу еще один пример: библиографический (рассказал про К.Д. Муратову). Слухи о Чехове. Мы не знаем, что понадобится буд[уще]му иссл[сдовател]ю. Биб[лиогра]ф д[олжен] работать на вечность. Упаковщик Масанов... "Скифы" Брюсова. Интерпретация б[иблиогра]фа и к[омментато]ра предполагает отбор! От ком[ментато]ра же требуется сугубый объективизм. Э.Ил[ларионов]на Худошина права. Д[олжен] б[ыть] библ[иографический] свод. Но – и только. Не надо отбивать хлеб у авторов статей.

Необходимо поставить вопрос, сообщить все, что знаем и чего не знаем. "А решают, – как сказал классик, – пусть присяжные заседатели". Как и библиограф, к[омментато]р должен спрятать в карман свои амбиции. Предоставить интерпретатору поле – если угодно, поле боя – и бежать, "бросив шит, творя обеты и молитвы". Параллель с прозектором хороша. Вопросы объема ком[ментари]я оставляем в стороне. <Я... про это не сказал> Предлагаю отсчет теории ком[ментари]я начать с сегодняшнего дня.

*Ю.Н. Чумаков.* Ком[ментари]й д[олжен] быть бесстрастным.

Ком[ментато]р и текстолог глубоко погружается в текст и не должен скрывать проблем, к[ото]рые открываются перед ним.

Вечером беседы с Сашей Белоусовым о Сталине, Жукове, войне. ("Рокоссовский – лучший полководец отеч[ественной] войны"). С Чумаковым о его посадке, о засед[ании] в Саратове в янв[аре] 1944 г., где о Тынянове говорили Эйх[енбаум], Гуковский, Бялый. Как Гук[овски]й пригласил. и Ю.Н. [Чумаков] и еще неск[оль]ко приходили к нему в г[остини]цу, и он говорил с ними о л[итерату]ре.

17 августа А.А.Долинин. Авторы амер[и]канской статьи о чужом слове. Как ни странно, именно наличие чужого слова обнаруживает авторскую интенцию. А

вообще знание ее только мешает. Авторы звонили Ти Эс Эллиоту: цитировал ли он Джона Донна? Три возм[ожнос]ти: да. нет. я об этом не думал. Набоков – Проффе-ру: ваша идея о цитате из Брюсова – полный идиотизм. О другом – это возможно, но мне это не приходило в голову.

Идея интертекстуальности презумпцию автора напрочь отрицает: автор мертв (Барт). Неважно, знал ли автор этот текст, это позиция. Автор – скульптор. Но на практике Умберто Эко, например, забывая теорию, все время говорит: "Я хотел сказать", "я думаю". Ни один критик или ис[следовате]ль не игнорирует письмо автора об авторской интенции.

Суц[еству]ют разные виды текста. В нек[ото]рых авт[орская] интенция про-явл[ается] больше. Кафка не требует никаких ком[ментар]иев: нет аппарата, про-стой язык [...].

Читатель должен выбрать стратегию. Набоков – писатель, провоцирующий на комментирование, а Кафка – на интерпретацию.

Что надо ком[ментирова]ть в "Даре"? Заглавие – надо? Можно вспомнить "М[оцарта] и Сальери"... "Дар напрасный..." Почему Пушкин?.. Ответы Филарета: "Не напрасно, не случ[айно]..." Это проясняет провидческий смысл романа. Прис[утствие] автора в самом тексте – его мы замечаем везде у Набокова – разного типа, под разн[ыми] масками. Испо[льзование] на[родного?] слова. "Даром и чирей не вскочит". Гл. II. "Сбоку не под ...". Упражнение из учебника для гимназий.

Я в комм[ентарий] включаю только то, что могу документировать; я ввожу большие ограничения. Читатель может сам посмотреть Библию и проч. – и полу-чить удовольствие – от сотворчества? Научного?

*Мой вопрос.* Вы сказали об удовольствии от ко[ммент]и[ровани]я. Вопрос о 1) метаязыке 2) эзотеричности 3) сотворчестве, 4) простоте – сложности ср.-см.

*Долинин:* зависит от объекта.

Почему "Кап[итанская] дочка"? Потому что она строится на даре. КД – и пря-мо (2 гл.) и косвенно прис[утствует] в "Даре".

*Печерская:* А вообще меня инт[ересу]ет тип ком[ментари]я. Что гов[ори]л А. Дол[инин] – это лукавство. Но это его ком[ментари]й сочетается с интерпретацией. Каждый текст требует *своего* ком[ментари]я. IU гл[ава] "Дара" – вся на источниках. Это известно. А.П. <я> говорил про "ср.", "см.". Д[ействитель]но, какой норм[альный] человек будет смотреть туда.

Я: – В Стеклова?

П[ечерская] – Хорошо бы! В Чернышевского!

Важен вопрос о выборе: что указ[ывать], а что – нет.

Ком[ментарий] д[олжен] б[ыть] функциональным. Д[олжна] быть публикация фрагментов, на основе к[ото]рых текст. Но зачем? [...] Выход в поэтику – легкое изм[енение] док[умента] – и он уже иной! Искажение фактологии: Бел[инский], Добр[олюбо]в, Черн[ышевски]й – у него одна компания. Пересказ эпизода про Ни-колаевский вокзал – а было это на разных вокзалах. Та же история с могилами. Эти

сдвиги не просм[атрива]ются через простое указ[ание] на источники. <Т.е. вводим идею трансф[орма]ции, причем это главное!> Как смещаются детали. "Три слезы". У Набокова цитата не точна, у него "3-4 слезы", т.е. почти всплакнул. Легкое смещение, другой смысл.

Считать комментарием или нет: Черн[ышевский]=Прометей, Христос.

Стеклов закрепляет это. "Однажды на его дворе появился орел – клевать его печень, но не признал его Прометеем". Черн[ышевский] об орле, поселившемся на его дворе. Стеклов впадает в риторику: "Самодерж[авный]й коршун исклевал печень сков[анного] Прометея". Ильф и Петров ("орлуша ... стерва...").

Набоков: "Никогда не научился ни плавать..." Цитируется письмо Черн[ышевско]го жене: "В детстве я не мог выучиться ни одному из искусств: ни вырезыв[ани]ю фигурок ..."

Долинин: "Доп[олнение] к теме "Черн[ышевский] – Христос". Стих[отворение] Наб[окова] "Мать".

Выяснилась примитивн[ая] вещь: сотни источников – только те, к[ото]рые упоминает Стеклов! Не перетрутился Набоков.

*Осват.*

Создаем миф.

[Лечерская?]. Для биограф[ии] Ч[ернышевско]го достаточно было бы Стеклова. Но хочу заш[ити]ть Набокова. Он кроме Стеклова прочел *огромную* л[итерату]ру, не гов[оря] о соч[инениях] самого Черн[ышевско]го.

Исп[ользовани]е фотографии Ольги Сократовны из Л[итературного] Н[аследства] у Набокова.

Еще более связано с поэтикой: распр[остраненный] прием Н[абокова] – пересказ близко к тексту. Вообще это, по Бахтину, способ интерпретации. Как он строится у Н[абокова]? "Заметили, что смотрит он в пустую тетрадь" (а будто читает). Пов[ествовательную] свою интонацию <в IV главе> Н[абоков] не изобретает, а берет у Короленко из его известного очерка.

Пользуясь письмами Ч[ернышевско]го. Н[абоков] делает его своим соавтором.

Дневник Ч[ернышевского] периода жениховства. Из Л[итературного] Н[аследства] 1936 г. ясно, что "Что делать" написано раньше.

У Долинина ком[ментарий] этой главы – аскетичен, большая часть "см.", "ср.". Но с др[угой] стор[оны] – фрагменты док[умент]гов. Т.е. разнородность. Типа ком[ментария] к текстам такого склада нет; и я сделала – но объем. Совмещение ком[ментария] с интерпретацией.

Долинин. Можно сделать сводку источников и параллельных мест – это составит б[ольшую] книгу. Путеш[естви]е – монтаж фрагментов из 15-16 книг: Прже-в[альский], Грум-Гр[жимайло], Козлов[ский]. Циммер – 94% – чужое слово. Читателю надо знать *принцип*. Он таков: он заполняет дырки в док[умент]тах, а не как Тынянов: "Где док[умент]т к[ончается], я начинаю..."

В У главе Кончеев рецензирует IУ главу. Н[абоков]: "4 главы написаны от невидимого автора...Д[олжны] быть переданы <при переводе> стилистич[еские] расхожд[ени]я. О.Ронен: источник ернич[еского] типа – книга Блока (Г.?) 1927 г. Жизнь Ч[ернышевско]го – перчатка, брошенная Тынянову.

У меня есть статья об истории IУ главы в сб[орник]е в честь Ляпунова.

Вместо второго заседания ходил в сопровождении некоей Елены, учительницы, на Обское море, славно поплавал.

18 августа.

*Шатин Ю.В.* "Онегин" и Набоков: от комментария к роману.

Изложение Набоковым монолога Онегина из I строфы. Оно могло стать таким после "Смерти Ивана Ильича".

Вторжение "я" в комм[ентарий] Набокова: "Летний сад. Там через 100 лет гулял и я. Благодаря пародии Набоков в своем комментарии может... Переходит на личности – 20 раз упоминает Бродского, как Батюшков и др. Эпитеты по отн[ошению] к Бродскому – "идиотски-глупый" комм[ентарий] и т.п. Скрытая наррация в комм[ентарии]. превр[ащающая] его в роман-комментарии [так!]. Комм[ентарий] Н[абоко]ва аллюзивно-агрессивный: амер[иканская] и советская д[ействительность] 40-х-50-х гг. Опис[ание] Набоковым поедания икры опережается книгой "О здоровой и вкусной пище". Демонстр[ативное] непониманье советского кода (о "брюках"). Нарушение всех конвенций разрушает жанр комм[ентари]я. Многие считали комм[ентарий] Н[абоко]ва насмешкой над ком[ментато]рами.

Комм[ентари]й к блинам – кусок худ[ожественной] прозы.

Ответ на мой вопрос: доля авт[орских] вмеш[ательств] в  $\frac{1}{4}$  ок[оло] 20%.

*Долинин.* Эта доля не так велика! Нужно учитывать прагматику. Я был против перевода: Н[абоков] писал комм[ентарий] к ЕО для амер[иканских] студентов. (А Чижевский сводит счёты с Якобсоном в своем комментарии). Убийств[енная] рецензи[я] экономиста Андрея Гершензона на комм[ентарий] Н[абоко]ва – много справедливейших замечаний. Н[абоков], написав "Ответ моим критикам", Г[ершензон]у не ответил, но во 2-м изд[ании] учел все его замеч[ания]. Русскими 2-мя переводами пользоваться нельзя хотя бы потому, что оба перевода сделаны не со 2-го изд[ания]. а с 1-го! А во 2-е Набоковым внесены изменения. Они не удосужились это посмотреть. У Н[абоко]ва – свободный ком[ментари]й переводчика.

*Шатин:* Я согл[асен] с Лейбовым, что пушк[инская] наррация повлияла на комм[ентарий] Н[абоко]ва

*Нат. А. Ермакова.* П[ушкин] – Вяземский. В ЕО, даже в названии романа. М[ожет] б[ыть] можно говорить о сюжете Вяз[емско]го внутри ЕО. (II гл[ава] ЕО). "Коляска" инт[ересна] с т[очки] зр[ения] стиховой орг[аниза]ции, подобна ЕО. Но ему мешает форма стиха, нестр[очный] текст. Идет постоянный взаимообмен. <А интересны ли нам пассажи Вяз[емско]го по пов[оду] ЕО?>

*Чумаков.* Я хотел за эти 4 дня исполнить намер[ени]е: придвинуть новосибирскую филологию к пер[еднему] краю науки.

*Осват.* Пробл[ема] тот[ального] ком[ментари]я, о к[ото]ром говорил А.П., не отменяется, ни одно изд[ани]е его не отменяет. Мы должны себя постоянно спрашивать, где ком[ментари]й, а где интерпретация.

Жанр д[олжен] быть пересм[отре]н! Мы в плену старого ком[ментари]я. Жанр к[омментари]я – свободный, в т[ом] числе и комп[озицион]но <т.е. вынесение статей из нарратива?> Норм[альный] процесс: я написал ком[ментари]й, ты – ком[ментарий] на мой ком[ментари]й, а на этот – еще один ... и т.д.

*Лейбов.* Я хочу попол[емизирова]ть со св[оими] соседями по палате. Ком[ментари]й пишется непонятно для кого, точнее [ясно] для кого. Для себя! Такой, какой бы хотели видеть в идеале.

*Читаю* – сочиненные к заключению Школы свои юмористич[еские] "Два голоса".

*Чумаков.* Как приятно, когда маститый филолог соединяет этот дар с даром пис[ате]ля и даже юмориста.

19 августа. Новосибирск – М[оск]ва, самолет. Приехали на автобусе из Балуш вчера. В 15час[ов] обед у Чумакова: Саша Долинин, Саша Белюсов, Т. Печерская, Наташа – зав.кафедрой пед.ун[иверсите]та. О литературе, о науке. Чумакову очень понравилась моя хар[актерист]ика творчества В.Н. Топорова последних лет: "Не смог преодолеть искушения дескриптивизма" – я имел в виду его "Энея" и др[угие] книги, к[оторы]е объемом и сырым м[атериал]ом "превышают возможности любого читателя".

Долинин спросил, не у Набокова ли из "Дара" я взял прием перехода 1-го л[ица] в 3-е.

– Я не помнил, что это есть в "Даре". Просто почувствовал, что некоторые пассажи должны исходить от "я".

– Я так и предполагал. Это очень интересно.

20 августа, дача. Вчера в электричке из Домодедова с Осватом – об его и моих планах. Он – о своих сомнениях, как заканчивать книгу о "Кап[итанской] дочке" (как аллюзия на ист[орическое] событие). Я – тоже о 2-м изд[ании] МЧ. Он расспрашивал о библиографии. Рассказал о своем визите к акад. Н.Н. Покровскому, к[ото]рый чувствует до сих пор, что его не оставили в покое органы.

Ходит раз в неделю на Каширку в онкологический центр к М.Л. Гаспарову. Миша читает, интересуется, хотя дела, конечно, неважные.

21 августа. По "Свободе" в своей программе Шендерович дважды упомянул Л.: "Как написала Чудакова: "Команды еще не было, а все лег-

ли"<sup>15</sup>, "...те, кто подписывает противоположные письма, – та же Чудакова". Что же он не приглашает ее в свою передачу? Впрочем, может быть, она не согласилась бы<sup>16</sup>.

Передача была – беседа с Ю.Ф. Карякиным. В числе прочего Карякин сказал: "Какой я литературовед? Я писал о Достоевском, ничего в нем не понимая. Не были еще сняты атеистические очки". Не каждый про себя это скажет.

Рассказал, как Яковлев показал ему "Краткую биографию" Сталина с его пометами и вставками. Одна из них – вставка под типографским значком: "Как принято говорить в народе, Сталин – это Ленин сегодня".

Из Америки звонил Л.[мне. – М.Ч.] Коржавин. Люба прочитала ему "Дела и ужасы Жени Осинкиной" – *целиком*. Эмка сказал: "Очень значительная вещь. Имеет и будет иметь в дальнейшем колоссальное педагогическое и политическое значение"

Л. рассказала ему про отриц[ательные] рецензии. [NN] сказала про этих двух девок-авторш: "Я их хорошо знаю. Их позиция: коммунистическое или антикоммунистическое сод[ержани]е – это неважно. Не нужно ни того, ни другого, а нужны только хармсовские штучки".

Я: "Это близко к тому, что я думал, прочтя два-три для детей сочинения: это так постмодернизм отразился в детской лит[ерату]ре".

Л. – Замечательно, как всегда. Можешь не уточнять. [...]

Эмка заключил договор с Захаровым, где не указал ни объем, ни срок. Это Лёша ему подсудобил. Ясно, что договор надо расторгать. Но как? Я в этом ни черта не понимаю и сам с "Олмой" влопался, не получив ни копейки еще, хотя 2-е изд[ани]е вышло еще в декабре.

А из детской литературы хороши только сказки Улицкой, к[ото]рые я читал в "Известиях" от 19 авг[уста] – про кита, воробья и столетник – что-то андерсеновское.

Саша Белоусов сказал, что Миша Билинкис очень болен.

22 августа. Фет, которого перечитывал три недели назад, после Тютчева (читал последн[ие] 3 дня) выглядит мелким, хотя чисто художественно, лексически, образно часто его и превосходит. Хотя... "Не то, что мните вы, природа...", "Вот бреду я вдоль большой дороги..." Последнее по лирической пронзительности – среди трех лучших в русской поэзии.

Л. сказала, что у Ю. Карякина томá дневников. Много ль нас, таких?..

<sup>15</sup>\* Л. сказала это в своей беседе с Шендеровичем с полгода назад в этой же его передаче "Все свободны" (есть распечатка).

<sup>16</sup> В момент записывания А.П. не помнил о моем участии в одной из передач, поскольку это был очень редкий случай, когда он не слушал меня по радио: в это время он ехал в метро, чтобы вместе со мной сразу после прямого эфира на "Свободе" пойти в гости к Гандлевским – рядом со зданием радиостанции.

Жарко; август – как июль. Поехал на велосипеде на водохранилище. Всего 20 мин[ут], а сколько раз за лето я там был? Живу неправильно. Березы, конечно, на которые, как мама, гляжу долго-долго, частично компенсируют... Не хватает, чтоб они преломлялись в пруду. Но тогда я бы не писал ничего уж совсем.

Говорил с Наташей про Юру<sup>17</sup>. Дела неважные, опухоль растет, через неделю начнут лучетерапию.

Дилер киллеру (брокеру) глаза не выключает.

Мой вывод (для моего комм[ентария] к ЕО) после летней школы: не бояться статейного м[атериала]; если вопрос велик – только обозначить его, но *обозначить*; поставить вопрос, проблему (сказать прямо: если решена); не бояться полемики и похвал Гроту и др. под.

26 авг[уста]. По "Свободе" сказали, что Томас Манн был горд, недоступен, считал себя Гёте XX века. 50 лет со дня смерти (12 авг[уста] 1955 г.). По радио "России" не отмечали. Интересно – а по ТВ? Умаялись отмечать юбилеи Бог знает кого!

"Кто не против зла резко и до конца, тот в какой-то степени за него" (Т. Манн).

28 августа. Как влиятельно все же массовое искусство. По "Радио России" какая-то передача про Джо Дассена. С удивлением обнаруживаю, что прекрасно помню, как и весь мир, кто жил в 70-е годы, "О, Шан Зелизе" и "Бабы лето".

Шендерович на "Свободе" снова сослался на Л.: "Чудакова сказала, что мы в 90-м году не освободились от прошлого, как Германия в 46-м".

Л. сегодня выступает по "Эху Москвы", но я – увы – этого не услышу по своему плохонькому дохлому приемничку. Кому сказать, что не могу купить новый за 800-900р. – не поверят.

Звонил А.Д. Кошелев – хочет включить мой мемуар о ВВ в сборник, готовящийся Борей Успенским: "Вы так замечательно пишете". Пообещал ему к 20 сент[ября] сдать. Надо бы дополнить – но когда?..

Фет отдал поэзии всю жизнь. Что было бы, если бы это же сделал Тютчев, а не писал от случая к случаю?..

В статью "Как нам писать историю литературы?" вставить рассуждения о профессионалах (Фет) и дилетантах (Тютчев).

31 августа. Полная робинзонада: вчера, в грозу отключился свет, затем телефон, потом села батарея на мобильнике. Вчера писал при кероси-

---

<sup>17</sup> Муж сестры А.П. – Ю.М. Самойлов, весь год тяжело болевший раком и скончавшийся 1 января 2006 года.



новой лампе. Чтобы позавтракать, топил сейчас печь в бане и боком заталкивал в ее узкое зевло сковородку. В комнате  $15^{\circ}$  С. Посмотрим, как при такой изоляции пойдет наука.

*Вечер.* Дали свет, заряжаю мобильный, включился стационарный. Наука при полной изоляции шла хорошо.

Л. с Маней были на презентации книги стихов Комы Иванова в литовском посольстве. Мне сообщили *post factum*. Повидать всех вдруг захотелось – видимо, робинзонство хорошо до определенного предела, чего ранее я не думал.

## ИЗ "ДНЕВНИКА ДАЧНОЙ ЖИЗНИ"<sup>1</sup> 2005 ГОДА

1 мая. Приехала Маша. [...] Рассказала по командировку в Тамбов. О Мичурине там никто и не слыхал. Sic transit gloria mundi.

Модернизировал страничку "Как что называется" (левая на об[ороте] содержания). Просьба *всем* твердо выучить, а не говорить: "Ну, там, возле елки...рядом с забором ... недалеко от бани"... и т.п.

Приехала Маризтта, привезла вин и закусок. В середине обеда выяснилось, что отмечаем выход ее в будущем известного романа "Дела и ужасы Жени Осинкиной".

8 мая. Приехали с Янисом и тут же уехали в дремучий лес, где выкопали 4 елки. Одну тут же посадили слева от бани. Идея – отгородить зеленым елочным забором участок от дороги.

Янис уехал, а я вместо редактирования "Чеховианы", как обычно, стал на участке убирать листья, зимний мусор и проч.

Грэй – тоже как обычно – всюду меня сопровождает; все уже понял и, перебегая к очередной кучке, всем своим видом говорит: "А теперь эту!" Только что лапой не указывает. Это, очевидно, следующий этап.

– То-то, кругломордый. А кто прятался, не хотел на дачу? Нешто тут плохо, кистеухий?..

9 мая. С утра хотел заниматься, но решил помыть кисти, открыв садово-инвентарную кладовку, разобрал ее (лаки, краски), заодно нарубил сечки ... и т.д. и т.п. – до 2-х часов. [...]

10 мая. С перерывом на здоровый сон (1,5 часа) работал на участке с 10 до 10-ти. Оформил можжевельовый куст – все будут спрашивать: не кипарис ли. Его стрижка заняла более часа, недаром садовники дороги.

---

<sup>1</sup> В давние годы, когда мы построили на полученных в 1984 году от Союза писателей шести сотках земли (только несколько лет назад вдруг догадались, что имели право на 12 – как *два* члена Союза!..) дачу, А.П. завел "Дневник дачной жизни" – ДДЖ, на страницах которого приезжавшие домочадцы должны были описывать впечатления от увиденного, свой личный вклад в дачные дела, текущие события. Это был коллективный дневник, но заполнялся он главным образом самим хозяином и, так сказать, создателем дачи. Последний, 6-й ДДЖ, включил, помимо подневных записей, множество страниц о необходимых и уже сделанных работах, о том, "Что где лежит", "Что как называется" и т.п. Мы помещаем здесь фрагменты записей (сокращая тексты, но не пропуская дат) лета последнего года, служащие существенным – и самоочевидным – дополнением к личному дневнику А.П., и не только.

Для тяжелых работ (песок – тачка, кирпичи) привлек армян<sup>2</sup>. Набережная Канавки почти закончена!..

Болотная Набережная доведена до половины: не хватило песку.

Участок от листьев из зимнего мусора вычистил: гуляй – не хочу. [...]

11 мая. Посадил ёлку за каменной стенкой, почти в болоте, для чего пришлось поднимать почву (листья, ил, земля, песок) почти на метр, что заняло несколько часов. [...]

12 мая. [...]

14 мая. Приехали Янис, Женя, Ксюша (их собачка. – М.Ч). Янис перебрасывал камни. [...] Занятия с Женечкой – Бунин, Куприн. Потрясение от ее знания хронологии. 20 мая. [...]

21 мая. [...] С Женечкой занимались Пушкиным. Потрясла знанием наизусть "Белеет парус" и "Бородино" (единственные тексты из русской л[итерату]ры). Каким образом они застряли у нее в голове, не помнит.

Я наступал при помощи Яниса на болото.

24 мая. Разборка чердака; ограждение ёлочек (неужели прижились все?), подготовка шланга к поливу; поиски финского медного ковша (неуж украден?), дробление шифера. [...] Обрезка жасмина, вишни, тернослива; высоко, тяжело. [...] Обпил уже толстой ивы в куртине, ветки коей протянулись над значительной частью Малого Газона. [...]

25 мая. С утра нет электричества, а поэтому было невозможно 1) попить чаю, 2) пообедать, 3) послушать радио 4) включить аппарат от комаров, 5) помыться после болота. Они хотели меня этим взять! Но я

1) не завтракал, 2) на обед объявил ши из холодильника окрошкой; 3) на радио наплевал; 4) от комаров надел рубашку с длин[ным] рукавом; 5) поплавал в пруду.

Коварный план электриков не удался!..

<sup>2</sup> Строители из Армении – Мадо и Айка (занимался также в какой-то момент усовершенствованием отопления Каро, помогали в работах во дворе их родственники-подростки) – летом 2004 г. сделали по моему настоянию (редкое исключение – обычно все задумывал и решал А.П.) и спецсубсидированию то, что много лет не давало мне покоя: разобрали и сложили заново чердак над маленьким флигелем (нашей первоначальной, советского времени стройкой – "хозблоком"). По советским правилам дом надо было строить определенной высоты – ни на сантиметр выше. Чердак был на 10 см. ниже роста А.П. Новый, высокий чердак, с удобной лестницей (по спецзаказу...) и т.д., превращенный А.П. в еще одну библиотеку и удобную кладовку, стал в последние полтора года источником его постоянного удовольствия. Со строителями – умелыми, приятными, интеллигентными людьми – у нас сразу сложились хорошие отношения. Сдаваясь иногда на мои уговоры, А.П. привлекал их и для тяжелых работ.

17 час[ов]. Света все нет, нельзя даже попить – некипяченой воду из здешнего водопровода пить не рекомендуется. Но меня не возьмешь и этим! Таблетки, которые американские солдаты бросают в стакан болотной воды, я заменил столовой ложкой соды. И – отлично!..

19 час[ов]. Дали электрич[ест]во, а с ним и воду. Но сколь эгоистичен человек! Я радовался, как вышел из положения по 5 пунктам. И забыл: как страдает бедный газон без полива на этой жаре! Уж он пил, пил... А грядки? А тернослива? А жасмин? А новые крошки-елочки? Простите меня, растенья, что забыл про вас.

За день: разборка дровяницы, чердака, Подлестничного сарая, увоз мусора, трамбовка будущей автоплощадки, наступление на болото ... И так – с 10 до 22 часов.

28 мая. С 10 утра с перерывом на часовой сон – наступление на Болото, трамбовка автоплощадки и – окончательное завершение набережной Канавки: четыре ряда кирпичей + декоративный булыжник малый в середине!

[...] Работы над Болотной Набережной не завершены: напротив угла бани болото слишком глубоко – сваи уходят в трясину без следа.

От тяжести работ сильно вспотел. Очень кстати был бы бак-нагреватель в бане. Однако он – увы – испорчен. Но тот, кто причиняет все время подобные мелкие неприятности, думал, что уж этим он меня возьмет. Ан нет! Повесив на стену дома солнечный мешок-нагреватель, я помылся чудной теплой водицей, а позже вопче поплавал в пруду!

29 мая. Приехали Маня с Янисом. Маня нашла, что я развел много комаров, ее об этом не предупредив. Привезли семена газона и комплексные удобрения – очень нужные вещи. Янис провел большие работы на автоплощадке.

31 мая. Первая половина дня – разборка и мытье бани по пожеланиям трудящихся.

Завершение (в первом приближении) отсыпки песка на Болотную Набережную.

[...] Дров для бани и б[иблиоте]ки хватит надолго.

1 июня. Устройство коробок в инструм[ентальном] чулане. Подбил жестью совок для веранды.

2 июня. Разбор болтов, замков, ручек, шайб (в том числе Гройвера!) из большого сундука. Наступление на болото приостановлено по просьбе трудящихся<sup>3</sup>.

Перекатыванье камней для лучшей трамбовки автоплощадки.

---

<sup>3</sup> Каждое утро я очень просила его не выходить во двор вообще, а сесть сразу за стол; редко – с успехом.

Постригая Малый Газон, складывал в один мешок всю траву. И с трудом дотащил ее до болота – кг 15 – 20. А Большой? Сколько же только зеленой биомассы я свалил в болото за эти годы?.. Тонны! А листья? А сечка из веток? А битый шифер? А битые бутылки? Кирпичная крошка? Песок? Старый утеплитель? Если б все это сложить на твердую почву – получились бы Гималаи. Вот что такое Болото, дети! Результат – дорожки вокруг участка. Ходя – помни.

3 июня. Разбор чердака предварительный, но от этого не менее долгий – занял полдня. [...]

4 июня. Всеобщий полив [...] и последний акт наступления на болото – у каменной стенки.

Посаженные ёлочки все дали свечки – неуж прижились все? Или у Яниса легкая рука, или на машине можно было привезти с большим комком земли. Обычно приживалось 2/3. [...].

5 июня. С утра наставлял и клеил шланг (надо б новый, да где уж).

Армяне принесли шлифовальную машину: не годится, что в столь красивой чердачной библиотеке стойки из грубой неструганой доски.

Посмотрел, как работает это чудо техники (такую Лида [Опультская] привезла Мише Громову из Парижа). Комнату во флигеле, которую я шкурил вручную от зари до зари неделю, так что отнималась рука, можно было сделать за день!

6 июня. [...] Пришлось стричь Большой Газон. Теперь это огромная территория = 100 м<sup>2</sup>. Думаю: заодно разбросаю купленные Машей и Янисом удобрения (по технологии, да и работы на 20 мин[ут]). Разбросав, "обильно полил". И что же? Комочки удобрения не растворились! Известный колхозный синдром: вывалить удобрение комками на ближайшее поле, а они жгут почву. Пришлось ходить и растирать их ногою!!!

Но и это еще не всё. Шланг снова прорвало (старьё десятилетнее!). Полуторачасовая работа – насмарку, струя бьет выше моего роста. Нормальные люди в таких случаях покупают новый.

Сильный ветер усеял газон сухими веточками с берез. Помню, как в моем детстве у Кувычек такие веточки собирала какая-то дылда лет пятнадцати-шестнадцати. 7 июня. [...].

8 июня. С утра решил не заниматься дачей – только убрал веточки с газона. И то: 15-20 наклонов! Дед правильно говорил: вместо зарядки прополи полгрядки.

[...] А потом, не удержавшись, привез 6 тачек.[...]

9 июня. С утра в качестве зарядки – 5 тачек песку на кромку Болота. Еще 70-80 таких тачек и первый этап наступления на Болото будет завершён.

[...] Авария с отоплением! Капает под стол – комната пропахла антифризом; болит голова. Чинил около 3-х часов без нужных инструментов –

мое перо не в состоянии этот кошмар описать. В котельной тоже натекло. [...]

10 июня. Событий нет. Грэй задушил двух мышей и аккуратно положил их на дорожку, чтоб я видел. Захоронены в могильник "Мышьдохлая". [...].

11 июня. Завершены хлопотливые *двухнедельные* работы по окончательному устройству чердака – шлифовка стоек, двери, ручки и т.п. Было много неудач [...]. Но зато теперь ...

13 июня. Расстроенный Машино-Женечкиными делами, с утра не занимался, а для успокоения занимался клеением коробочек для чая, которое постепенно перешло в уборку-разборку чердака [...].

Подсев части лысин на газоне. Интересно, они *всегда* будут появляться? Почему-то в Кэмбридже на газоне я их не видел.

14 июня. [...] Трамбовка автоплощадки и перекатывание по ней валунов.

16 июня. Трамбовка песчаного покрытия на Кирпичной Набережной и Болотной Набережной. Расстановка книг в Чердачной библиотеке. [...]. Женечка подметала песок, груды которого за сутки ухитрилась нанести на чердак и его лестницу, этого не заметив.

Сушка перегноя, разбивание трамбовкой высохших комков перед складыванием их в ведра (подозревает ли кто-либо о существовании таких операций?)..

Разбираясь, нашел старую лопату. Наточил ее на точиле, снял шкуркой ржавчину<sup>4\*</sup>, черенки у меня еще с 88 года. Будет лопата для сада и там же будет жить под березой, чтоб не бегать (давно мечтал, как говорит Маня). Новая лопата стоит 220-250 р. Разогнавшись, наполовину сделал совок для 1-го этажа, тоже стоит 180-200 р.(! – простой совок). Зарабатываем поменьше.

Женя, прочитав "В окопах Сталинграда" и обсудив со мною это замечательное произведение, отбыла домой. Я завтра утром уезжаю тоже.

18 июня. Вчера ездил на защиту Степанова. [...]

Протянул новые тросы над воротами и сделал сетку для вьющегося винограда.

Большой газон – и ахнуть не успел! – опять зарос, и надо стричь!..

20 июня. Снова топил баню, хотя вчера уже мылся. На то было 3 причины: 1) использовать свежие березовые ветки, коими вчера, на Троицу, украсил веранду; 2) стирать носки – все вышли, в болоте их хватает на день; 3) холодно (весь день шел дождь; + 12), а систему включать не хочется.

---

<sup>4\*</sup> Главная трудность была – выбить обломок старого черенка. В деревнях не труждаются – выжигают в печи.

Славно попарился свежим березовым веничком!

21 июня. [...]

22 июня. Начало третьего наступления на Болото – уже на подступах к каменной стенке. Сорняки, спиленные сухие ветки, гнилые доски – все пошло туда. [...] Объем утопленного – не менее  $1\text{ м}^3$  (уже).

Пришедшему за деньгами Мадо показал глубину Болота напротив бани = 2,5 м. Он был потрясен.

– Я думал, с полметра, не больше!

– Это древнее торфяное болото. Вода в нем не всасывается дальше первого горизонта.

– 2,5 метра... Так сколько же, – стал считать опытный строитель Мадо, – надо было туда потопить веток, шифера, листьев, песку, чтобы получилась твердая почва? – Он топнул ногой по песчаной тверди. – Тонны две? Три? Пять?..

– За 10 лет, может, и больше. А твердость придали битые бутылки, шифер, осколки кирпича, камни, песок, осколки плитки, бетона, железяки, жесь, обрезки пластиковых и железных труб, равно как и асбесто-цементных. [...]

23 июня. Сделал совок для Щепного двора и туалета. И так, за 2 совка заработано = 400 р. Не считая того, что мои совки лучше.

[...] Хотел слегка разобрать дровяницу, коя хламством оскорбляет мой взор уже год. Думаю: переложу дрова, освобожу мешки... Часа полтора. И затратил шесть! [...] Зато дров, реек, брусков, вагонки и прочих пиломатериалов теперь на много лет. Строгай, сбивай – не хочу. [...]

... И так три недели.

24 июня. Завершение разборки дровяницы. Не удержался и сбил две подкрышницы надколодных – жалко две прекрасные колоды, подаренные Мишей: прогниют, вторых уж не будет.

Кошу газон; идет тяжело, перерос. Скошенной травой мульчирую свежесаживаемые ёлочки – чтоб не так быстро пересыхала почва. [...]

25 июня. [...] приехали Маня с Янисом, с которыми немедленно поехали на водохранилище. Сижу в болоте, купаюсь в затаянном ряской пруду – кажется, один из всех – даже моя знакомая, узница Освенцима, дрогнула. А там – красота, которая пленила меня и решила вопрос: строить – не строить. Идиот.

Маня подарила итальянский мраморный стакан для ручек, что чрезвычайно украсило мой письменный стол.

26 июня. Вчера славно посидели за шампанским и водкой (моя корейская жень-шеневая имела успех) [...] Маня восхищена дооборудованным чердаком, сказала, как и Женя: "Не может быть!"

Вчера вечером, глядя на березы, вспоминал, как мама любила сидеть и смотреть на них в темноте. А сегодня, расставляя книги, нашел листок со стихами Игоря Северянина, переписанными ее рукою, ее замечательным почерком, сохранившимся до конца, – как последний привет [вклеены в тетрадь].

27 июня. 11 вечера. Сажу на веранде, в сумраке смотрю на березы – мама так сидела каждый вечер.

С утра – сушка пиломатериалов [...] Спил 3 толстые ивы, мешающие току воды в канаве. Ихние ветки изрубил на сечку, коей сильно повысил новый плацдарм (предпоследний) наступления на болото.

... В этих занятиях нечувствительно прошло 7 часов без перерыва – до 4-х дня.

Темнеет. Тишина. Только трясогузки перелетают с ветки на ветку наших чудных берез.

28 июня. Из-за дождя – отмена хоздел, только гвоздодерство и 5-я протирка от пыли чердака, тел[ефонные] звонки.

Когда мылся в бане, выключили свет. Они не знали, что днем я привинтил в предбаннике отражатель со свечкой!..

29 июня. [...] Подсев половины Малого Газона (и то ушло 2 часа).

Подвязывание дикого винограда на каменной стенке – после комплексного удобрения растет как бешеный.

В 17<sup>30</sup> спустился грандиозный ливень, за полчаса затопивший оба газона, дорожки, веранду. Воспользовавшись потоками воды на последней, отмыл ее новою шваброй, как палубу крейсера. [...]

1 июля. Разверзлись небеса – дождь идет уже сутки. [...] Вчера Янис привез Женю; до ночи читала дебютные произведения великого пролетарского писателя: "Не могу запомнить название: какая-то "Чудра" ". [...]

5 июля. Согласно пожеланиям трудящихся, подготовку площадки для винограда бросил. [...]

6 июля. [...] В ожидании гостя засолил банку огурцов (пришлось овладеть – что делать!)[...]

Темнеет. Сажу на веранде. Тихо. Только чирикают трясогузки. В такой вечер не теорию, а стихи писать. "Но хороша и эта мелкопоместная жизнь!" (Бунин). [...]

8 июля. [...]

9 июля. Утром собиралась приехать Женя. Перезваниваемся целый день. Едет! (21 час 20 мин[ут]). Приехали (22<sup>30</sup>) после 12-часовых переговоров по телефону.

Вчера в час ночи на тачке (2 рейса) привез два огромных валуна и несколько более мелких камней с обочины дороги возле Алехнова.

10 июля [запись Жени Астафьевой]. 11 июля. [...] 12 июля [...]



13 июля. И шёл октябрь. И дождик шёл.  
Вступала Лена в комсомол.

Асфальтируют дорогу (на кою мы сдали по 1500 р). В который раз.  
Кто-то советовал сразу класть бетонку.

– Что, грибы собирала?  
– Да, грибы, – отвечала она с робкой улыбкою.  
– И белые есть?  
– Есть и белые.

Тургенев (кажется, "Зап[иски] ох[отника]).

Завтракал зажаренными (замоченными с вечера) грибами, собранными на участке. После потопа они сильно пошли на газоне. Но не знали, что культурный газон сохнет быстрее травы в подлеске; стали вянуть. Пришлось специально, отдельно их поливать 2 дня<sup>5\*</sup>. Съел полковородки. Пока жив. Большая экономия: зелень своя, греча – с зимы, макароны – тож.

[...]. Что-то скучно стало писать – никто не читает. Может, надо в стихах?

14 июля.

Стало грустно и скучно здесь что-то.  
Нету Л., где-то М., нету Ж.  
Что ж, пойду наступлю на болото.  
Хоть оно тоже скучно уже.

15 июля.

Не хочу никуда-никуда,  
А хочу лишь глядеть на березы,  
На зеленую ряску пруда,  
На газоне засохшие розы.  
Не хочу никуда. Никуда.

Когда я в ласковых и светлых брюках... (Начало стихотворения).

16 июля.

На даче жарили шашлык.  
Мангал не очень был велик,  
И за шампуром шашлыка  
Так всех тянулася рука.  
Как будто мяса тот кусок  
Последним оказаться мог.  
...То был для одного из нас  
Последний день, последний час<sup>6\*</sup>.

<sup>5\*</sup> Кто-нибудь решит: "Чокнулся Чудаков". На самом деле я устроив полив при солнце, сделал им *грибной дождь*, при котором, как известно, грибы ...

<sup>6\*</sup> Реальный эпизод на одной из дач нашего кооператива.

17 июля.

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.  
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?  
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,  
Плату принявший свою, чуждый работе другой?..

Пушкин

Болотная Набережная закончена – т.е. доведена до первой каменной стенки; прогулялся в шлепанцах (не в сапогах!) от угла бани до этой самой стенки. Держит, не пружинит. Твердь. Сколько ушло в болото *десятков* кубометров биомассы (сорняки, скошенная трава, ил, листья), мусора, битого шифера и кирпича, камней, сечки, бутылок, банок, затвердевшего цемента, глины, гравия и песку – подсчитать невозможно. Конечно, недурно бы еще все поднять на 30 см – тогда не было бы разлива=потопа на газон и Плац весной и в сезон дождей. Но это – две машины песка. Мечты, мечты...

В последние дни: 1) подвязывал виноград; 2) надставил шланг – тяжелое дело: зачистка гофрированного пластика (изнутри, рулончиком шкурки), шкурение вставляемой части, клей, проволока, клейкая лента сверху; 3) отмочил керосином и спец. жидкостью, отскреб и найденную в придорожных земляных отвалах гигантскую мощную отвертку для шурупов с прямым шлицем (давно прицеливался в магазине, да дорогá: 120 р.); посадил черенки вьющегося винограда у второй каменной стенки; 5) продолжал выкладывать камешки на Кирпичной Набережной; б) привез три тачки больших камней с обочины перед Алёхневым – и др. и разные мелочи. Но до многого руки не дошли. Главное – опять запустил газоны! Никак не выкраивалось время (надо больше 3-х часов).

"Саше случалось звать и печали": сломалась вилка у руля велосипеда. И то: 17 лет приличной эксплуатации, содержание в неотапливаемых помещениях. Первый эксперт (в магазине), конечно, сказал: "Надо покупать новый!" Попробую попросить Мишу заварить<sup>7\*</sup>.

Грэй теперь не "дармод"<sup>8</sup>: поймал огромного красавца крота, за что был глажен, чесом и угощен дефицитным кроликом из пакета. Надеюсь, что этот крот был атаманом шайки и она теперь уйдет: второй такой эпопеи, как два года назад, я уже не перенесу.

---

<sup>7\*</sup> Пеший поход в Алёхново в эту жару (одна попытка) – самостоятельное предпринятие на полдня. И – прощай, водохранилище!

<sup>8</sup> Обычно я спрашивала: "Ну, как там дармод?", коря кота, что не ловит кротов (которые пятнали норами газон, глубоко удручая хозяина), и предлагая на ночь оставлять его на улице – "чтоб делом занимался". А хозяину было жалко выставлять его из дома.

Урчала топь. Темнела глыбь.  
 Утробно выла где-то выпь.  
 Где было топко и урчанно –  
 Теперь прямой проспект песчаный.

18 июля. Разговор с нанимаемым работником.

– Говорили: газон. А у вас их тут – до... И за березами, и вдоль трубы.

Тут дело такое ...

– Хорошо, хорошо, я добавлю.

– Да и трава перестоялась. Ее косой косить уже надо!

– Ладно, ладно.

Работа начата.

– Хозяин, нож у нее тупой, выворачивает с корнем.

– Наточи! Точило есть.

Точит; заодно – топоры, ножи. Газонокосилка вся развинчена, собирается долго и с трудом. Дело особое.

– А куда траву девать?

– Под деревья... Мульчирование. Вдоль болота.

– Сразу бы и говорили.

– Хорошо, хорошо...

Обычная ситуация: начни одно – дела растут, как снежный ком.

Кто хозяин? Понятно, я. А работник? Ить работник – это тоже я!..<sup>9\*</sup> [...].

Быть может, и придет ко мне удача.

Боюсь, что поздно. Или никогда.

...И полосатый толстый шмель...

Твардовский.

Докашиваю газон. Клевер вырос до цветов – сплошной белый ковер. Шмели слетелись со всего окружающего пространства: такую плотность элитного клевера где они еще найдут! [...].

С огромными сложностями купленная толстая леска для триммера рвется так же, как и тонкая. Никто ничего не знает. Разве что звонить на фабрику.

Приехали Л. с Женечкой. По дороге по пути купили: 1) нагреватель; 2) велосипед. Велосипед – мне, взамен сломавшегося. И сказал-то об этом один раз, мельком.

Л.: "Что, мой муж не достоин нового велосипеда?"

Уже опробовал. Есть элемент игрушечности: маленькие колеса, прямой руль. Но ход превосходный, едет сам. В сущности, у меня *первый* современный велосипед. Только суршит по шоссе: шур-сур-мур... Ухудше-

<sup>9\*</sup> Но в "диалоге" отражены типические обстоятельства.

ния качества жизни на даче, о чем я тихо сокрушался, т.о., не произошло: будет горячий душ, будет водохранилище.

Л. привез ее знакомый грузин Алико, владелец секции в универсаме, очень милый человек<sup>10</sup>.

19 июля. К вопросу о. Только утром сел за стол – явились армяне. На велосипеде – в хозмаг (экономия времени – наличие транспорта!). Купили пластиковые шланги, переходники и т.д. и т.п. на 437 р. А потом началось! Поиски вентиля, раскопка газона и проч. – без меня тоже было не обойтись никак. И так до 4 часов. Но зато в 4<sup>30</sup> я, потный и грязный, уже принимал горячий душ и стал чистый и веселый. Правда, надо еще менять треснувший тройник; Мадо обещал завтра съездить купить; выдал ему 200 р. Странно, что для получения горячей воды не надо, как древние славяне, топить баню.

Женечка вчера вечером очень успешно занималась с Л. За завтраком прочел ей свои стихи из этого ДДЖ.

– А откуда они у тебя берутся? – спросила будущая студентка Литинститута. На этот вопрос ответить я не смог. Оказывается, она читала экземпляр моих стихов № 2, подаренный некогда Мане, но молчала.

Появилась первая кротовая нора. Одна надежда на Грзя, которого я с охотничьим заданьем выпустил в 3 часа ночи – кротовое время. Утром увидел результат (по просьбе трудящихся исключаю подробности)<sup>11</sup>.

20 июля. [...]

21 июля. Первый полный день занятий.

22 июля. Алико привез Л. с Женечкой; жарили шашлык и ели его, сервировав стол на газоне. С Женечкой Л. упорно занималась часов 5, а я разговаривал насчет этюда в Литинститут.

Алико свозил меня на водохранилище. В кой раз подумал, почему бываю там так редко.

26 июля. С утра – выдалбливание стамеской пространства возле замка – не помещались пальцы. [...]

Вскрыл компостную яму возле рябины – для засыпки лысин при подсеве газонов. Перегной высокого класса – хоть ешь (это куда сбрасывается пищевой мусор). Такой не продают – тот, что в 6 – тыс[ячной] машине<sup>12</sup>, – много хуже.

---

<sup>10</sup> Знакомство состояло в том, что я подняла, стоя у обочины, руку – первый же остановившийся оказался, как в большинстве случаев, симпатичным человеком; всякий раз, когда я приезжала на дачу с новым водителем, Саша, задушевно с ним беседуя, не мог осознать, что мы познакомились час назад.

<sup>11</sup> Очень радуясь спасению газона, я просила, однако, А.П. не живописать – со всем его умением – подробностей кровавой борьбы с кротами.

<sup>12</sup> Ценою в 6 тысяч рублей.

Пересаженные по второй каменной стенке черенки винограда растут, растут! Уже понадобились им веревки для усиков (сделать в ближ[айшие] дни).

Ездил с Алико на в[о]д[о]хр[анилище], по дороге купил удобрение и подобрал весь Малый газон, заодно засеяв в нем пролысины. [...]

[Далее запись рукою Жени Астафьевой]

Сегодня годовщина смерти Бабы-Жени. Поздним вечером, сидя напротив берёз, на которые так любила смотреть наша горячо любимая Баба-Женя, мы помянули ее, выпив по рюмке вина. Я принесла свой складень и зажгла перед ним свечку<sup>13\*</sup>. Потом мы почитали ее остроумные и, как всегда, интересные записи про Грея, про все дела на участке и про приезжих, написанные ее замечательным каллиграфическим почерком, которым в наше время никто не пишет. Де-Са вспомнил, как Баба-Женя говорила, глядя на берёзы: "Как замечательно и точно сказал Есенин: "И берёзы стоят, как большие свечи"[...]"<sup>14</sup>.

Последняя запись мамы в этом дневнике – 2 августа 2002 г.(с.167) – очень прощальная. Летом 2003 г. ей было уже не до дачи.

27 июля. Л. вчера уехала; с утра занимаемся с Женей в б[иблиоте]ке. [...].

28 июля. Приезжала Л., до 9 вечера занималась с Женечкой в б[иблиотек]е. Приехал Янис и всех их увез. Перенесли с ним доски к болоту. Помог мне отладить триммер.

29 июля. В честь сдачи Женечкиного экзамена позволил себе пойти на водохранилище [...], где славно поплавал и впервые позагорал. Дыхание в плавании вернулось.[...].

30 июля. Удачно встал (в 7<sup>00</sup>) – м[ожет] б[ыть] из-за вчерашнего водохранилища. И сажусь за стол в 10<sup>30</sup>, несмотря на то, что: 1)полил грядки и цветы; 2)посеял укроп; 3)удачно выстирал все носки и две футболки; 4)заварил эвкалипт; 5) заварил кипятком крапиву и вылил в компост: созревает быстрее. Всем-всем-всем: летом вставать надо рано и бродить по солнышку у берез. [...].

31 июля. Насадил топор на новое топорие взамен треснувшего (было, разумеется, в запасе), вбил железный клин (м[ожет] б[ыть] не придется замачивать), но он слишком длинен; армяне обещали ко вторнику обрезать болгаркой. [...]. Раковина на плац стала течь до невозможности открыть кран. Обратиться некуда [...] Пришлось овладеть проблемой. Не пойти ли на краткосрочные курсы сантехников?

<sup>13\*</sup> Сама идея целиком принадлежала Женечке.

<sup>14</sup> Далее вновь рукою А.П.

*1 августа.* Вчера в 11 вечера обнаружил, что после посещения Каро (150 р.) отопление не каплет, а течет, образовав огромную лужу. Стал винтить, чинить, пал духом, расстроил по телефону Л. Все же починил. Интересно, будет что-либо после здешних мастеров работать нормально, хотя бы как в Москве? Не похоже. Исключая полив, постирушки и посещение магазина, все время занимался.

Малый газон – не успел оглянуться – опять переставается!.. [...]

*2 августа.* Приехали Л. с Женечкой и занимались до 21<sup>30</sup>. Л. успела еще выкосить полгазона, кои я удобрил и полил. Л. уехала. [...]

*3 августа.* Занимаемся с Женей. Армяне починили туалет и выкрасили его. Начали предбанник, но кончилась краска. Сгонял на велосипеде – хозмаг закрыт (в 4 дня) по неизвестной причине. Правда, поездка заняла не более получаса. Велосипед хорош! Завтра с утра – снова туда же; и если краска есть, закончат баню.

*4 августа,* полночь. Уж был денек!.. Женя проявила чудеса выносливости: с 10<sup>30</sup> утра до 9 вечера писала творческую рукопись в Литинститут [...] еще 2,5 ч. занималась с Л. современной литературой! Писала энергично и с увлечением. Только что уехали. Завтра собеседование.

*5 августа.* Пройдя собеседование, Женя поступила. Слов у меня нет, одни буквы, как говорила портниха Рита.

*6 августа.* [...] Не верится, что полуторамесячная эпопея с Женечкой окончена. Но, подозреваю, главное начнется в сентябре.

*7 августа.* [...] Не забыть перед отъездом выкосить газон! [...]

*10 августа.* [...]

*11 августа.* Обрушилось гнилое крыльцо в баню. Пострадал сам управляющий. В какой степени, выяснится позже. Дождь, сырость, унылость. Но грех жаловаться – 10 дней прекрасной погоды. [...]

*12 августа.* Приезжала Женечка с Андреем (своим приятелем. – М. Ч.), кой помог мне наступать на болото и привез 5 или 6 тачек дерна. Я – столяр же [...]. Если так пойдет далее, то Болотная Набережная подымется высоко-высоко, как в Петербурге.

Женечка в это время вычесывала газон, что сделала очень квалифицированно, а потом начистила и нажарила груды картошки, накормив после тяжелой работы мужчин.

После их отъезда вечером боролся с дверью в садово-инвентарную кладовую – перестала закрываться на ключ. Зимой не закрывалась баня: до сих пор не закрывается подлестничный сарай; с трудом закрывается 1-й этаж. Безотказен только висячий замок на котельной. М[ожет] б[ыть] везде повесить их?.. Дверь в инвентарную кладовую не починил: там погнулись петли, а запасные новые малы. Закрываю дверь, поддев ее гвоздодёром как рычагом – ну что ж, хоть так. Плачено-переплачено – толком не сделал

никто. Говорят: влажно. Что-то не слышно, чтоб венетианцы закрывали свои двери, поддев их гвоздодёром (я думаю, и про инструмент такой вряд ли слыхивали).

Грэю предстоит 5 дней прожить одному<sup>15</sup>. [...]

13 августа. Тренировка Грэя на житье в конуре. Армяне будут кормить его дважды в день, а то и больше.[...] Айк должен скосить Б[ольшой] газон прошлый раз ему платила ты<sup>16</sup>, может, помнишь, сколько. 200? Тада отдай. [...]

Пришел какой-то мужик. " – Узнаете?" Я узнал: тот, кому я оказал первую помощь по поводу ножевой раны в бедро – перекись, йод, бинты. Целовал мне руку, меня смутив.

20 августа. Приехал в обед [...]. Грэй, увидя, что мышей никто не захоранивает, стал складывать их на дорожке [рисунок – цепочка мышей с хвостиками], своим умом поразив армян.

22 августа. Приезжал Янис [...].

24 августа. Вчера ездил на в[о]д[о]хр[анилище]. Прекрасно. Надо б если не каждый день, то через. Живу неправильно.

Августовское приятное тепло, занимаюсь на веранде. [...].

25 августа. Приезжали Женечка с Андреем, с коим мы спилили лишнюю<sup>17</sup> березу, к[ото]рую я собирался снять уже года 3 и которая за это время потолстела, что усложнило задачу. Наступали на болото. С Женечкой занимались античной литературой. Дал ей свои лекции, записанные за С.И. Радцигом в сентябре – ноябре 1954 г.

Грэй затолкал мышь под кресло, и я два дня не мог обнаружить источник запаха.

Во время работ утопили кувалду, отломившуюся от ручки. Погрузив руку в тину болота до плеча, пробовал ее найти, но куда – глубина болота метра три.

26 августа. С утра пришли армяне – гнуть купленный в Северном 2 нед[ели] назад прут для 2-ой каменной стенки, к[ото]рая будущим летом увьется диким виноградом, кой я размножил черенками и кой уже дал-пустил первые усы. Попробовали гнуть прут – не тут-то было: 10 мм!

– Тиски бы... Но нужны очень мощные.

– Есть такие. Еле поднять.

<sup>15</sup> Предстояла поездка в Новосибирск, а я 11-го улетела на Алтай и возвращалась 17-го.

<sup>16</sup> Адресация ко мне – по возвращении с Алтая. – М.Ч.

<sup>17</sup> Она, во-первых, сохла. во-вторых, при ветре грозила разрушить библиотеку (второй этаж над баней); каждая такая экзекуция нами с А.П. подолгу и тщательно обсуждалась.

Выволокли с застеллажного склада – кг 15. Не помню, как они ко мне попали. Армяне ахнули.[...]Поехав на велосипеде в магазин, заехал на в[од[о]хр[анилище] (идея Л.), поплавал, погрелся на приятно нежарком августовском солнышке. На всё про всё ушло 2 часа. И чего, дурак, не езжу?..

27 августа. Собирал грибы, пересаживал грибницу за трубу, за край газона, недоступный косилке. Приживутся ли? В науке считается, что споры не приживаются. Увидим. [...].

28 августа. [...].

29 августа. Тепло, как в июле – днем. Но – осень.

Так робко набегает тень.

Так тайно свет уходит прочь,

Что ты не скажешь: минул день,

Не говоришь: настала ночь.

Фет.

Газон усыпан волнушками.[...].

31 августа. Вчера в грозу отключи(ли) (лся?) свет и телефон, и я оказался полным Робинзоном, ибо у мобильного вскоре села батарея. [...].

1 сентября. Чем хорошо свое имя? Вот у тебя кончились деньги. Но ты не питаешься гороховым супом и гречневой кашею – только. Ты идешь по грибы! [...].

2 сент[ября]. Натянул струны, вбил железн[ые] костыли во 2-ю кам[енную] стенку для второго вьющегося виноградника. [...].

3 сент[ября]. Ем жареные грибы; жив и экономен. Скос газона хочу поручить Айку – нету полдня на это.

8 сент[ября].[...] Маленькие радости натурального хозяйства: отбивал новонасаженным молотком титановую лопату. [...].

Вечерний обход показал начало новой катастрофы:

Не помогли все меры по системе Линника –

Кротовые ямы посреди малинника!

Нет, гибель сада я уже не вынесу.

9 сентября. Как я мог забыть, что в жестокой борьбе теперь не один? Утром рядом с двумя кучами свежей земли – задушенный огромный крот. Недаром, недаром Грэй так просился из комнаты в 3 часа ночи! А я еще был недоволен. Он все заметил – и вышел на ловитву. Получил на завтрак не половину, а целый пакет своего любимого кролика; я объяснил, за что.

Начали с Грэм купальный осенний сезон<sup>18</sup>. Он терпеливо ждал на берегу пруда, когда я наплаваюсь.

<sup>18</sup> Осенью (иногда и с заходом в зиму) А.П. плавал уже не на Истринском водохранилище, а в небольшом пруду метрах в 50 от нашей дачи, куда кот неизменно его сопровождал.



Подсев лысин на газоне.

10 сентября.

Нарезал для сушки  
 Корень петрушки.  
 Шиповника плод –  
 Он тож в ход пойдет.  
 Сложнее всей сушки  
 Соленье волнушки,  
 Поскольку в хозяйстве  
 Нету кадушки  
 И лобзика нету  
 Выпиливать круг.  
 Неважно ты к лету  
 Готовился, друг!  
 .....  
 Созрела боярка.  
 Завял уже лук.  
 И солнце так ярко...  
 Не до наук!..

[...]К калитке приходит Тося<sup>19</sup>, коей я выдаю ребрышки, присланные Л. [...].

15 сентября.

Лось пил воду из ручья.

Л. Леонов.

Открыта тайна Грэя – почему он не пьет из моих плошек, ему подставляемых. Он пьет из канавы вдоль забора, куда стекает дождевая вода. Там трава, и вода относительно чистая – видимо, лучше, чем из баллонов за 27 р.

Возил песок из купленной за 1400 р. полмашины (удача!) песку. Еще немного напора такого<sup>20</sup> – и Болотная набережная будет, надеюсь, повышена настолько, что преградит путь весеннему разливу – если, конечно, не будет тайфуна. [...].

По утрам ел горсть боярышниковых ягод, от чего сильно поздоровел.

<sup>19</sup> Московская сторожевая сторожа Миши, много лет питавшаяся и на нашей даче; сделанная мною фотография А.П. с Тосей помещена на задней обложке 1-го издания его книги "Ложится мгла на старые ступени".

<sup>20</sup> Строка из поэмы Н. Коржавина "По ком звонит колокол" ("Еще бы немного напора такого – И снято проклятие с рода людского..."), памятная нам обоим с авторского чтения в 1960-м году.

Куда я пишу

не робюсе: наука  
и аэро всем работ.

Все за утасная сытка

Точка подопарнича задат.

А проер слависе: покарвал

Согорав он умен и конав

и два денети он догритвал

Мор олено денето карав. 3/11-25.

*А.И. САВВИНА*

## **РАБОТА НАД ЧЕХОВСКОЙ БИБЛИОГРАФИЕЙ ПОД РУКОВОДСТВОМ А.П. ЧУДАКОВА (1990-2003)**

В январе 1990 года Александр Павлович предложил мне поработать с ним по сбору газетных материалов для прижизненной библиографии А.П. Чехова. Я не имела ни малейшего представления о том, что мне предстоит делать. Но Александр Павлович так увлеченно и интересно говорил об этой работе, что я согласилась. Записалась в тогдашнюю Ленинку и получила доступ в газетный зал; научилась оформлять требования, пользоваться справочниками и каталогами. Александр Павлович рассказывает мне, что такое библиография, в его словах такое убеждение в важности этой науки, он с таким удовольствием перебирает библиографические карточки учета материалов, что мне все интереснее и интереснее.

Довольно быстро я вошла в курс дела. Мне понравилось листать газеты столетней давности, и первое время, просматривая их, я читала много всякой всячины о жизни тех времен. Но со временем, когда материала было найдено уже много, и я стала понимать важность каждой строки, относящейся к нашей именно работе, – стало жаль тратить время на чтение материалов, не относящихся к Чехову.

Наша работа строилась следующим образом. Ал. П. составил картотеку газет, которые нужно внимательно, сплошь, а не выборочно, по рубрикам и датам, как было ранее, просмотреть.

На каждую намеченную к просмотру газету заводилась карточка – экран *просмотра*. На этом экране по годам отмечалось наличие найденных материалов, а также при необходимости – наличие нужных нам рубрик (литературные подвалы, театральные обзоры и рецензии), хотя наши материалы могли быть где угодно – даже в передовице и рекламе. Попадались и фотографии.

Когда материал был найден – он регистрировался и на него заводились две карточки. В одной, собственно библиографической, указывались автор, название статьи, название источника и дата – и давалась краткая, часто – кратчайшая аннотация. Вторая – учет по названиям просмотренных газет. Она начиналась именно с названия газеты; дальше – дата, автор,

название статьи, обзора и т.д. – и слова, ограничивающие участок текста, интересующего нас.

Очень важной и трудоемкой частью работы было изготовление фотокопий текстов. Когда накапливалось достаточное количество материалов, обычно 100-150 наименований, я составляла ведомость с указанием всех данных, выписывались нужные издания и отправлялись в фотолaborаторию. К сожалению, столетней давности газетные подшивки нельзя подвергать ксерокопированию

Нужно сказать, что, как и везде в советские времена, в фотолaborатории были долгушие, на многие месяцы очереди, и, хотя там работали очень хорошие профессионалы, работа в условиях дефицита (пленки, химикаты, аппараты для съемки) создавала тягостное настроение. И если принять во внимание, что, как и в каждой работе, что-то терялось, что-то портилось, нужно было много терпения, чтобы все это проверить, исправить, найти снова и заказать, убедить сделать побыстрее, ни с кем не поссорившись, никого не обидев, и, должна признать, что нам это удавалось. Нашу работу знали все лаборанты газетного зала, старались быть нам полезными и иногда звонком или еще как-то сообщали о встреченных трудностях. Ал. П. любил повторять: «Людям нравится, когда кто-то хорошо и неравнодушно делает свою работу, им нравится участвовать в хорошо исполняемом деле – значит, оно важно и нужно». Принимая во внимание загруженность работников лаборатории, я сама выписывала все нужные подшивки, делала разметку, и готовые к съемке газеты отправлялись в фотолaborаторию. Некоторые тексты – небольшие по размеру – переписывались от руки и затем печатались на машинке.

Полученные фотокопии разбирались, наклеивались на плотную бумагу в виде двойных стандартных листов формата А4. На них надписывали все данные – и укладывали в папки по годам. Ал. П. говорил, что со временем они все будут сшиты – и таким образом готовы к изданию.

Его очень беспокоило, что работа, делавшаяся много лет, претерпела изменения по оформлению и учету. Многие собранные ранее материалы не имели полных данных (страниц, точной даты и т.п.), и мы потихоньку пытались ликвидировать эти пробелы. Но эта работа еще предстоит.

В конце 90-х годов, несмотря на общий развал в библиотеке, мне работать стало легче. Фотолaborатория с удовольствием выполняла наши заказы, у меня были хорошие канцтовары (которые раньше были на вес золота!), и я привозила Ал. П. кипы копий материалов по нашей теме.

И тогда начиналась самая интересная для меня часть работы. Каждый раз, беря в руки пачку обработанных фотокопий, Ал. П. радовался, как ребенок. Поскольку аннотации в библиографические карточки писал он сам, то всегда спрашивал, какие из новонайденных статей с моей точки

зрения самые интересные. И немедленно при мне прочитывал их, давая свои комментарии. Первое время я удивлялась малости некоторых замечаний, упоминаний и они казались мне неважными. Чтобы я раз и навсегда оставила эти сомнения, Ал. П. рассказал мне, как известная исследовательница творчества А.Н. Островского 40 лет работала над подобной библиографией, и когда посчитала работу законченной, в предисловии написала, что собрала основные и, с ее точки зрения, самые интересные материалы.

«Никто не может знать и судить о том, что является главным, а что неважным в подобном собрании. То, что сегодня кажется нам очевидным и важным – завтра таким не будет. И наоборот. И никто не знает, зачем и для получения каких знаний будет изучаться творчество и жизнь писателя», – говорил Ал. П. Он не устал повторять, что нет неважного в любых печатных отзывах и упоминаниях об А.П. Чехове. Об этом станут судить исследователи будущих времен. А наше дело – все скрупулезно собрать и сделать доступным.

И когда я находила крохотную заметку в какой-нибудь забайкальской газете о том, что на таком-то золотом прииске силами местных работников устроен спектакль – поставлен водевиль А.П. Чехова «Медведь», или – «В Благовещенском женском епархиальном училище на святках был устроен утренник с читкой рассказов А.П. Чехова», – я понимала, что значение творчества писателя, самой его личности в жизни общества того времени – вопрос, который еще не осмыслен в должной мере, и тому, кто этим займется, наша работа – клад.

И вот, когда все принесенное было просмотрено, обсуждено и разложено по папкам, Ал. П. делал оценку моей работе, и должна сказать, что с годами замечаний делалось все меньше. В первые годы случались и выволочки (с моей точки зрения), которые заключались в том, что лицо Ал. П. делалось очень огорченным и тихим голосом, с безнадежной интонацией он говорил что-нибудь вроде: «Ну как же так?» Обычно это касалось отсутствия у меня навыков работы, ошибок в оформлении библиографических карточек в соответствии с требованиями стандартов и, конечно, аннотаций. Написание их ему все-таки пришлось целиком взять на себя, уж очень мой свободный текст не совпадал с требованиями сухого библиографического изложения. Я убедила его, что ему легче написать несколько строк, чем править мои эмоциональные оценки, – ведь все равно он все тексты прочитывает сам.

Проще было с составлением карточек по наименованиям газет. Это была техническая работа, где нужно только внимание и терпение. В основном с ними не было проблем.

Но вот вся текущая добыча разобрана, разложена (иногда работа шла по 6-8 часов!) и наступает прекрасный момент, когда мы, усталые и очень

довольные, садимся выпить чаю. Ал. П. заваривает свежий чай, достает кое-что к чаю, я – маленькую баночку с домашним вареньем. Тут возможны и личные беседы.

Впоследствии, читая его роман «Ложится мгла...», я узнавала многих героев, знакомых мне по его устным рассказам. Вспоминая его рассказы, как учил внучку читать (у него на стене висела детская азбука), я видела теперь его деда.

Рассказывал о своей работе за границей, любил вспоминать, как с Мариэттой Омаровной путешествовали по Испании, по Италии, как купался в Средиземном море в апреле, к изумлению местной публики. Бывая на берегах океана – обязательно должен был поплавать в океане! «Представляете, они (обитатели гостиниц) купаются в бассейнах! Жить у океана – и не испугаться!!»

Но особенно мне запомнился рассказ о том, как он покупал вагонку для дачи. Сейчас, когда в каждом почтовом ящике лежат рекламные листовки строительных фирм, которые в короткие сроки построят вам что угодно, уже невозможно себе представить, как в 80-е годы строились маленькие дачки на 6-ти сотках. Наверное, все его близкие знают эту историю, но мне доставляет удовольствие записать ее со слов Ал. П., как ее помню я.

Когда понадобилась *вагонка* и Ал. П. начал систематические поиски, его в магазинах встречали постные лица продавцов. «Нет, сейчас нет, приходите еще».

С присущим ему терпением он обходил магазины стройматериалов. Однажды вечером зашел в такой магазин в Химках. В руках у него был портфель с бумагами и связка только что полученных книг из типографии (его биография Чехова, написанная для "Школьной библиотеки").

Пообщавшись с продавцами, которые с грустно-загадочными лицами, не глядя, лениво цедили «Нет, сейчас нет; бывает иногда», он направился к выходу, как вдруг к нему подошел человек, представившийся директором (читай, хозяином) магазина. У человека была яркая, как теперь говорят, кавказская внешность (при ближайшем знакомстве выяснилось, что он чеченец). Он представился и деликатно спросил, нельзя ли взглянуть на книжки, которые у Ал. П. в связке, и узнать, где он их купил. Он как-то углядел, что это – Чехов, и объяснил, что его семья очень любит Чехова, и они с сыном-десятиклассником каждый вечер читают его рассказы. Конечно, он был поражен, когда узнал, что перед ним стоит автор книги и исследователь творчества А.П. Чехова. И когда Ал. П. подарил ему экземпляр, попросил сделать памятную надпись – для сына, а то ему, дескать, не поверят, что он действительно получил ее в подарок от автора. После этого тихонько сказал: «Напишите ваш телефон, вагонку скоро будут резать, я вам позвоню».

И какое-то время спустя, чуть не в 5 утра Ал. П. действительно, на его удивление, позвонили. И вагонка благополучно была куплена.

Ал. П. очень любил свою дачу, и она довольно часто была предметом наших разговоров. Выращивание огурцов, цветов, даже проблема покупки навоза и выкапывания ям для всяких хозяйственных нужд – все это в изложении его образным, живым языком приобретало значительность и вызывало интерес. Всегда внимательно выслушивал мои истории, в основном житейские, и никогда ничего не забывал.

Однако не так уж много было этих праздных минут отдыха. Он провожал меня до транспорта (особенно вечерами), и я вновь приступала к сплошному просмотру следующей партии газет – по тем экранам просмотра, которые он мне приготовил в этот раз.

В начале 90-х годов еще плохо было с магазинами с ширпотребом, и вот Ал. П., приезжая из заграничных командировок (лекции, научные конференции и т.д.) никогда не забывал привезти мне небольшой подарок: зонтики, платочки, парфюмерные наборы и какие-то мелочи, которые сейчас уж и не упомяну, но которые всегда были к месту, действительно были мне нужны – все это как-то вписывалось в атмосферу доброжелательности и взаимопонимания в нашем крохотном коллективе. Он все время очень переживал, что не может платить мне, и вдруг – о радость! – ему выделяют грант РАН! Но все не так просто. Для того, чтобы получить эти деньги, они должны поступить в бухгалтерию ИМЛИ, там пройти все отчисления на содержание аппарата института, на пользование институтским оборудованием – которым мы никогда не пользовались (я даже на стуле там ни разу не сидела), а потом остаток по каким-то их расценкам выплачивали нам. Сколько сил было потрачено Ал. П. на оформление всех этих бумаг, а особенно на зачисление меня в штат института в качестве уж не помню кого... И я получала зарплату в течение нескольких месяцев.

Затем наступило новое время. Нам выделил грант фонд Сороса. Там тоже было много возни с оформлением, отчетами об использовании средств, но все уже оказалось проще. Сумма была в нашем распоряжении, без посредников, нужно было только предоставлять регулярные отчеты о проделанной работе, что для нас не представляло затруднений. Кроме того, здесь уже я могла помочь в оформительских и прочих делах. Что я и делала. Мы смогли купить необходимую канцелярщину, которую раньше Ал. П. покупал за свой счет, а главное, оплачивать изготовление фотокопий с текстов – весьма дорогостоящий процесс, который Ал. П. также оплачивал из "семейных" денег. Теперь он смог нанять еще одну помощницу, Т.И. Понтрягину, библиотекаря РГБ, и она посвящала какое-то время посвящала просмотру газет и сбору наших материалов. Мы стали мечтать о

покупке компьютера и составлении компьютерной базы данных. Но это счастье довольно быстро кончилось, и мы опять остались без денег.

В процессе работы накапливались материалы, сведениями о которых мы располагали (из разных источников), но самих статей в фондах РГБ не обнаруживалось по разным причинам – газеты уничтожены в связи с ветхостью, изъяты по цензурным соображениям, потеряны – было и такое! – и т.п. Таких материалов накапливалось с годами довольно много, и дважды, пока гранты давали такую возможность, Ал. П. организовывал мне командировку в Петербург, в Публичную библиотеку им. Салтыкова-Щедрина. Конечно, времени было мало, но я успевала сделать намеченное, чему в немалой степени способствовала помощь работников библиотеки. Они всегда готовы были помочь, понимая, что мое командировочное время – отмеряно, сразу же создавали обстановку доброжелательства. Особенно приятно мне было работать с отделом фотокопий. Лицо начальницы отдела расцветало улыбкой, как только она слышала, что материал – для работы Чудакова. Все, выполняемое по моим заявкам (и более ранним, самого Ал. П.), было всегда сделано очень хорошо и – никаких ошибок!

Ал. П. считал, что собранный материал достаточен – учтено несколько тысяч публикаций, это очень много, – и должен быть опубликован. Мы обсуждали с ним вопрос о том, как именно опубликовать – может быть, частями, по томам... Потому что материал-то огромный. Подготовка к публикации, составление указателей – это была уже незнакомая мне работа.

По причинам, не связанным с работой над библиографией, сугубо семейным, мое участие в ней закончилось в конце 2003 года.

*Июнь 2006 г.*

\* \* \*

#### **Необходимое пояснение.**

В тот год, когда А.П. с огромным напряжением делил свое время между научной работой и поездками на Левобережную – для сплошного просмотра газет, в доме нашего друга, моего школьного еще приятеля Г.И. Гаева он познакомился с Анной Ивановной Саввиной. В тот момент она оказалась на ранней (по особенностям производства, которым занималась, – совершенно далекого от гуманитарных дел) пенсии, вырастила дочь и располагала временем. Услышав увлеченный рассказ А.П. о замысле полной библиографии прижизненной критики Чехова, она предложила ему свою безвозмездную помощь по просмотру газет на Левобережной (А.И.



жила в Зеленограде, и некоторая географическая близость к газетному залу тоже была немаловажной).

Жизнь его, можно сказать, изменилась. Главное и неоценимое свойство новоприобретенной помощницы было вскоре им оценено – и далее все возрастало в цене: сколько бы молодых чеховедок и библиотечных работников не пробовал А.П. привлечь к техническому, казалось бы, делу просмотра газет, после всех приходилось, вслед за первой же его (обязательной) ревизией, все пересматривать – и находить пропущенные материалы. Только одна А.И. просматривала газеты сплошь, *не пропуская ничего*. Он не уставал восхищаться этим ее качеством.

Я не ставлю сейчас цели рассказать о замысле и о перспективе издания всего труда (работа над подготовкой уже начата). В разное время к этой огромной работе удавалось подключать разных людей, с разными функциями. И все-таки именно с конца 2003 года она практически остановилась – или, во всяком случае, резко замедлилась.

М.Ч.

## ПАМЯТИ А.П. ЧУДАКОВА (1938 – 2005)

Наша филология потеряла за короткое время ряд замечательных ученых. Среди них особенно неожиданным и горестным был уход Александра Павловича Чудакова.

Я знал Сашу с первого курса филфака МГУ. Как и недавно ушедшие М.Л. Гаспаров и Е.М. Мелетинский, он был моим сотрудником по Институту мировой литературы в Москве. Последний раз я видел его давно – в Норвиче (штат Вермонт) в июле 1989 года. Как чеховские герои Лаевский и Самойленко в рассказе "Дуэль", мы разговаривали, стоя в воде, между отвесной скалой и водопадом. В память об этом дне у меня осталась его книга "Мир Чехова" с надписью: "Дорогому Юре Щеглову через много лет с неизменными чувствами, а также после совместного нахождения под струями водопада", да фотография: Саша, Мариэтта и я. Книга, только что мною перечитанная, испещрена моими пометками, следами тогдашнего увлеченного чтения.

Александр Павлович был не только известным автором работ о Чехове и одним из редакторов его последнего Полного собрания сочинений и писем. Он в своей жизни занимался многим другим: исторической поэтикой, теорией, советской литературой, писал мемуары, комментировал труды классиков филологии. В последние годы завоевала всеобщее признание его проза – "роман-идиллия" из жизни далекой окраины России в послевоенные годы. Саша Чудаков навсегда оставил свое имя в русской филологии и словесности. Как всегда, мы начинаем полностью понимать всю меру и значение человека, когда с этим пониманием уже мало что можно сделать.

Я буду говорить прежде всего о чеховедческих работах А.П., так как сам занимаюсь Чеховым, могу оценить Сашин вклад в эту область, и знаю эту сторону его научного творчества лучше других.

Научный профиль А.П. Чудакова во многом определился благодаря влиянию, с одной стороны, лучших идей русского академического литературоведения, а с другой – его учителя В.В. Виноградова и традиций русской формальной школы (ОПОЯЗ) в лице главным образом Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума и В.Б. Шкловского; в его работах ощутимо также влияние идей М.М. Бахтина и его учеников. Говоря о влиянии, я имею в виду лишь выбор сферы и общее направление исследования: как ученый,

молодой А.П. Чудаков с самого начала был оригинален, не отправлялся от уже написанного, от чужих книг и статей, не занимался возведением неких пристроек к трудам предшественников, но занял с самого начала собственную позицию, результат многолетней личной привязанности к литературе и читательского увлечения ею. Этой самостоятельности отнюдь не противоречит то, что видно на любой странице его книг, – осознание и учет всей критической литературы и перекличка с наиболее плодотворными идеями прошлого и нового времени. (Помнится, он критиковал автора знаменитой книги о Гоголе за полное отсутствие ссылок: "Вот тут бы ему и сослаться на Василия Васильича".)

Динамическая конструкция литературного произведения, меняющееся соотношение разных его компонентов, идея единого "конструктивного принципа", пронизывающего разные аспекты повествования, генезис и эволюция жанра – эти отчасти знакомые по работам русских формалистов понятия находятся в центре первой книги А.П. "Поэтика Чехова" (1971). Молодой ученый дает им новые и разветвленные применения, основываясь на конкретном материале – творчестве Чехова. В первой части исследуется эволюция речевых форм писателя, более конкретно – соотношение различных "голосов", или "точек зрения", в общем балансе повествования на разных этапах его творчества. Здесь интересы А.П. Чудакова естественным образом смыкались с некоторыми из направлений тогдашнего советского структурализма (см., в частности, почти в тот же год вышедшую "Поэтику композиции" Б.А. Успенского на практически ту же тему), но несвязанность формальным ригоризмом этой школы, равно как и редкостная научная пронизательность, позволили А.П. достигнуть небывалой глубины в формулировке своеобразия чеховского повествовательного метода. В те годы структурализм, бахтинизм и семиотика как-то отодвинули в тень все остальное, что делалось в литературоведении. Теперь лучшее из этого остатального снова входит в фокус нашего внимания. И становится очевидно, что в этой относительной тени создавались замечательные работы, без которых не смогут обойтись будущие поколения филологов. К таким образцовым работам относятся и труды А.П. Чудакова о Чехове.

Общее направление эволюции Чехова представляется ученому как неуклонное движение в сторону "объективности", т. е. сокращению доли авторского и повествовательского вмешательства в пользу голосов (сознаний, точек зрения) различных персонажей, как реальных, так и гипотетических, "теневых". Важным достижением была демонстрация того, как "объективизация" реализуется на разных уровнях текста (повествование, пространственная организация, пейзаж, интерьер, портрет), становясь, таким образом, одним из структурных *инвариантов* Чехова и основой того, что уже современники отметили как своеобразный "чеховский стиль". Ис-

следование истории "объективной манеры" *позднего* Чехова, равно как и выявление основного инварианта его повествования на *всех* этапах (каковым, по Чудакову, является "конкретное воспринимающее сознание", реализуемое в различных, меняющихся по ходу эволюции облициях) – по своей технической точности, глубине и богатству обнаруживающейся системы не имеет параллелей в чеховедении и остается непреходящим вкладом А.П. в науку о Чехове. Кстати говоря, это тот аспект творчества Чехова, который мало замечается западной славистикой, где, как видно, еще царит высказанный некогда Д. Мирским взгляд на чеховский язык как "бесхитростный", бесцветный, лишенный стилистических приемов. (Исключение – крупный чеховед Д. Рэйфилд, кратко излагающий чудаковскую концепцию в своей недавней книге "Понимание Чехова".)

Во второй части "Поэтики" Чудаков исследует принципы изображения предметного мира у Чехова. Мир вещей, роль его в организации художественных миров постепенно становятся одним из ведущих интересов ученого (именно об этом сделал он доклад в то памятное для меня вермонтское лето). Во второй части "Поэтики" он обращается к одной из главных чеховских "загадок", которую критики пытались разрешить с самого начала известности писателя, – проблеме так называемых "случайных", "лишних" и "немотивированных" элементов (деталей описания, сценических реплик, сюжетных моментов). Над целью их задумывался и каждый внимательный читатель. Вывод автора о "*случайностной целостности*" чеховского мира – как вешного, так и психологического – и здесь оригинально разрабатывается и распространяется на разные аспекты структуры. Рассуждения автора на эту тему, увлекательно изложенные, явно вызывают на размышления и споры, и ученый, видимо, чувствуя это, вернулся к ней и углубил свои выводы в последующих работах. Эта часть книги оснащена цитацией громадного количества современных Чехову критических суждений (черта, усвоенная Чудаковым у В.В. Виноградова и Б.М. Эйхенбаума) с их разнообразными типологиями (как, например, деление отзывов на посмертные, ранние и поздние прижизненные, и анализ их сравнительной объясняющей силы).

Еще более обширные пласты современной Чехову, а ныне забытой литературной и критической продукции вскрыл А.П. в другой фундаментальной работе о Чехове – "Мир Чехова" (1986). Невзирая на прошедшие 15 лет и на очевидный научный рост автора, можно видеть в ней продолжение первой книги, выявляющее генезис и эволюцию чеховских жанров на фоне современной "малой" литературы – главным образом юмористической журналистики, каковую А.П. впервые в столь массовом масштабе вводит в научный и читательский обиход. Малая литература обладает целым рядом ценных качеств: например, она часто служит хранилищем ("хо-

лодильником", говорит Чудаков) отживших форм и представляет в более резком, выпяченном виде штампы и шаблоны, которые в большой литературе труднее заметить. Этот бесценный материал приводится ученым не в чисто "антологические" целях, хотя, конечно, и значение ее как антологии, а также как обширного комментария к ПСС Чехова, действительно неопределимо. Эти современные отражения служат ученому для анализа ныне стершихся структурных черт и для широких, глубоко "фундированных" обобщений о происхождении и природе различных сторон чеховского стиля. В этой книге опять поражает богатство оригинальных идей, новых понятий (например, "*фамильярный антропоморфизм*" скетчей и "сценок" того времени) и обилие экскурсов в русскую сатиру и журналистику, от физиологического очерка начала века до Щедрина, Лейкина и Мясницкого. По смелости, глубине проникновения, эрудиции, кругозору, широте охвата эта работа кажется мне типологически родственной и стоящей на одном качественном уровне с давно уже классическими книгами Л.Я. Гинзбург или Н.Я. Берковского. Данные конкретные сопоставления, может быть, и субъективны, но то, что этот труд зрелого Чудакова войдет в классику чеховедения (а может быть, и в классику tout court), не вызывает у меня сомнения.

Наконец, последняя по порядку, но не по важности книга А.П. о Чехове – это маленькая биография писателя "Антон Павлович Чехов: книга для учащихся"(1987). Возможно, это одна из лучших литературных биографий на русском языке. Здесь нет теории, нет филологического аппарата, нет впрямую высказываемых идей и нет массы малоизвестного, впервые вводимого в обиход литературно-критического материала. Вернее же – все это есть, но находится не на виду, а спрятано, органически спаяно с чрезвычайно плотным биографическим и бытовым повествованием. Книга читается с интересом и без знания других работ Чудакова. Но если читатель с ними знаком и знает, насколько важное место занимает вешнее окружение человека в "случайностно-целостном" мире чеховских произведений, то ему становится яснее, почему автор счел нужным подробно описывать экономику города Таганрога и цитировать товарные книги бакалейной лавки отца писателя (кстати, увлекательное чтение). Впрочем, литературного анализа в чистом виде биограф тоже отнюдь не чуждается. Но он выбирает наиболее бесспорные, наглядные образцы такого анализа и подает их в превосходно популяризованной форме. Для тех учащихся, в том числе и взрослых, которые, прочитав эту книжку, захотят ближе познакомиться с Чеховым, она будет отличной подготовкой к восприятию больших работ ученого.

Важным ответвлением научного творчества А.П. явились его комментарии к Чехову и к работам классиков отечественной филологии (Ю.Н. Тынянова, В.В. Виноградова), а также мемуарные записи о выдающихся

деятелях культуры и ученых (беседы с В.Б. Шкловским, воспоминания об аспирантских годах под руководством академика Виноградова и др.). Филологическое комментирование, предпринятое им, не имеет прецедентов: в примечаниях реконструируются диалоги идей и концепций, в контексте которых создавались научные работы, разъясняется тогдашний смысл научных терминов, прослеживаются концептуальные "изоглоссы" – связи между теоретическими концептами, история и вариации идей; для выполнения этих задач А.П. и его коллегами привлекались все доступные источники, включая архивные материалы. Мемуары о крупных деятелях старшего поколения неопенимы в сегодняшних условиях, когда постепенно изглаживается память об академических стандартах и требованиях, характере учености и стиле научной жизни первой четверти века.

В последние годы перед нами открылась еще одна грань чудаковского таланта – дар беллетриста, автора прозы, основанной на личных воспоминаниях, рисующей жизнь российской "глубинки" в незапамятные сороковые годы. Мемуары в наши дни пишут многие: для одних, равнодушных к прожитым временам и виденным местам и людям, они служат способом уловления публичного внимания, упражнением в литературном стиле и экспозицией произнесенных в течение жизни *bons mots*; другие, вспоминая школьные годы, почему-то сосредоточивают свое внимание на пятнах грязи и малоаппетитных подробностях детской сексуальности; иных, отдающих щедрю дань модной "поэтике отвратительного" и бывшему матерному, а ныне элитарному словарю, хочется отложить в сторону и забыть по прочтении первых же строк. Как небо от земли, далека от таких образцов мемуарная проза Чудакова. В ней – отложившаяся в крови и в памяти каждого из нас история прожитого времени и характер нашего народа; читая ее, мы яснее видим источники литературоведческих интересов автора, понимаем его интерес к духу прошедших времен и желание извлечь из Леты частицу массовой культуры прошлого, столь ярко выразившееся в книге "Мир Чехова" и в исследованиях "вещного мира".

Замечательный ученый и литератор, Александр Павлович Чудаков был скромным человеком, мало делал для продвижения собственной персоны, ценил науку и литературу больше себя самого, избегал публичности и всему предпочитал кабинетный исследовательский труд. Его яркие работы, представляющие собой редкое сочетание большого творческого таланта, ясности ума, методичности, научной добросовестности, обеспечили ему прочное место в отечественной науке о литературе. Благодаря им он останется добрым собеседником и другом нынешних и будущих филологов. Каждый из нас может пожелать для себя столь же завидной научной судьбы.

## ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА ЧУДАКОВА

Воистину из равнодушных уст  
Я смерти слышал весть – и ранен ею  
Был и не мог не выдать горьких чувств.  
Предупредить нельзя же: побледнею  
И пошатнусь. А я и побледнел  
И пошатнулся. Бедный собеседник  
Мой был не рад, что новость не сумел  
Скрыть от меня, нечаянный посредник  
Меж мной и тем – не знаю, как назвать –  
Зияньем, брешью, трещиною этот  
Кошмар? Где друг мой, ум его и стать?  
Что я мелю? Его научный метод,  
Не метод, нет, улыбка и статьи  
О Чехове? О Господи, другое  
Хотел сказать я в страшном забытьи –  
Слов не нашел. Притих. Махнул рукою.

10. 5. 2015

А. Кузнецов

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редактора выпуска</i> .....	5
<i>Список сокращений</i> .....	6

### I

<i>Кирилл Рогов. Три эпохи русского барокко</i> .....	9
<i>Андрей Немзер. Как нам делать историю литературы "эпохи Жуковского"</i> .....	102
<i>Л.О. Зайонц. "Невский проспект": в направлении прототекста</i> .....	130
<i>Борис Гаспаров. О музыкальном компоненте истории литературы</i> .....	150
<i>Юрий Цивьян. Дама сдавала в багаж, или Из чего состоит история кино</i> .....	161
<i>Юрий Цивьян. Двенадцать разгневанных примечаний</i> .....	172

### II

<i>Александр Долинин. Вальтер-скоттовский историзм и "Капитанская дочка"</i> .....	177
<i>Илья Серман. Русская идея в украинской повести Гоголя</i> .....	198
<i>Дарья Хитрова. Неизвестный стих Баратынского</i> .....	207
<i>Ю.К. Щеглов. Три лекции о Чехове</i> .....	214
<i>Н.Л. Адашкина. Из наследия И.А. Аксенова</i> .....	275
<i>Мария Белодубровская. Эксцентрика стиля в фильме А. Роома "Строгий юноша" (1936)</i> .....	318
<i>Александр Кобринский. Семиотика Венедикта Ерофеева. Поэма "Москва – Петушки"</i> .....	339



### III

<i>Михаил Мейлах. Oberiutiana Historica, или "История обэриутоведения. Краткий курс", или краткое "Введение в историческое обэриутоведение" .....</i>	<i>355</i>
---	------------

### IV

#### ***К ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА***

<i>Леонид Геллер. Смутный миф, забытый фактор в культуре XX века: анархия .....</i>	<i>437</i>
<i>Кевин Уиндл. Журналист и революционер на трех континентах: А.М. Зузенко .....</i>	<i>452</i>
<i>Л.П. Крысин. Об отце (Отрывки из воспоминаний) .....</i>	<i>469</i>
<i>Александр Грибанов. Советское кино и проблема разграничения "своего" и "чужого" (Заметки) .....</i>	<i>485</i>
<i>М.О. Чудакова. О советском языке и словаре советизмов (Тезисы) .....</i>	<i>491</i>

#### ***IN MEMORIAM***

<i>Александр Чудаков. Дневник последнего года (1 января – 31 августа 2005) .....</i>	<i>507</i>
<i>Из "Дневника дачной жизни" 2005 года .....</i>	<i>553</i>
<i>А.И. Саввина. Работа над чеховской библиографией под руководством А.П. Чудакова .....</i>	<i>570</i>
<i>Ю.К. Щеглов. Памяти А.П. Чудакова .....</i>	<i>577</i>
<i>Александр Кушнер. Памяти Александра Чудакова .....</i>	<i>582</i>