

М. В. Михайлова, А. В. Назарова

**Запечатленная Россия.
Статьи о творчестве
Евгения Николаевича Чирикова**

M. V. Mikhailova, A. V. Nazarova

**Russia Imprinted. Articles
on the works of E. N. Chirikov**

**Open Science Publishing
Raleigh, North Carolina, USA
2018**

UDC 821.161

M 68 Mikhailova M. V., Nazarova A. V.
Russia Imprinted. Articles on the works of E.N. Chirikov.
Raleigh, North Carolina, USA: Open Science Publishing, 2018.
209 p.

ISBN _____
(RUS)

В представленный сборник вошли статьи сотрудников филологического факультета МГУ М.В.Михайловой и А.В.Назаровой, посвященные творчеству одного из известнейших и оригинальных писателей Серебряного века и первой волны русской эмиграции Е.Н. Чирикова (1864 – 1932). В них освещаются разные грани таланта писателя – прозаика, драматурга, публициста, прослеживается его творческая эволюция. Чириков начал свой путь как бытописатель, опирающийся на реалистические традиции писателей-шестидесятников. Но со второй половины 1900-х годов отошел от остро социальной проблематики и сосредоточился на осмыслении народно-религиозных основ русской жизни и культуры. Проведенный тщательный анализ произведений писателя доказывает, что его по праву можно назвать первооткрывателем таких животрепещущих тем современной ему русской литературы, как еврейская ассимиляция, истоки революционной катастрофы 1917 года, роль и место журналистики в формировании общественного сознания и др. Скрепляющей все статьи является мысль об актуальности творческого наследия художника для современного российского читателя. Для филологов и всех интересующихся русской классической литературой.

The present collection includes articles, written by M.V. Mikhaylova and A.V. Nazarova (Faculty of Philology, Moscow State University), concerning E.N. Chirikov, one of the most prominent and original writers of the Silver Age and the first wave of Russian immigration. The works explore various aspects of the writer's talent – as prose writer, dramatist, and political journalist – as well as examine his creative revolution. Chirikov began his career as an author depicting real life, following the realistic tradition of the writers of the sixties. Nevertheless, the second half of the 1900s marks his departure from acute social problems and the shift towards the national and religious foundations of the Russian life and culture. A thorough analysis of Chirikov's works has demonstrated that the writer could be rightly considered the pioneer of such critical topics of contemporary Russian literature as Jewish assimilation, the origins of the revolutionary catastrophe of 1917, the role and place of journalism in the formation of public consciousness, etc. The articles collected in the book show the importance of the artist's literary legacy for contemporary Russian readers. For philologists and all interested in Russian classical literature.

ISBN _____

© Mikhailova M. V., Nazarova A. V., 2018
© Open Science Publishing, 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ	2
ОТ АВТОРОВ.....	4
РОССИЯ КАК ОТЧИЙ ДОМ (<i>М.В.Михайлова, А.В.Назарова</i>).....	5
КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО РОССИИ В РОМАНАХ «ОТЧИЙ ДОМ» Е.Н.ЧИРИКОВА И «ИСТОКИ» М.А.АЛДАНОВА (<i>А.В.Назарова</i>).....	35
ЛЕГЕНДА ОБ АНТИХРИСТЕ В СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКЕ Е.Н.ЧИРИКОВА «ОТЧИЙ ДОМ» (<i>А.В.Назарова</i>).....	43
ВОЛЖСКАЯ ПРИРОДА И «ВОЛЖСКИЙ МИР» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Е.Н.ЧИРИКОВА (<i>М.В.Михайлова</i>)	51
МИР РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Е.Н.ЧИРИКОВА (<i>М.В.Михайлова, А.В.Назарова</i>)	60
ОБРАЗ РОССИИ В «ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ КАРТИНКАХ» Е.Н.ЧИРИКОВА (<i>А.В.Назарова</i>).....	75
ЕВРЕЙСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ Е.Н.ЧИРИКОВА И «ЧИРИКОВСКИЙ ИНЦИДЕНТ» (<i>М.В.Михайлова</i>)	85
ПЬЕСА Е.Н.ЧИРИКОВА «ЕВРЕИ»: АКТЕРЫ И РОЛИ (<i>М.В.Михайлова</i>)	120
ВОЙНА КАК ПРОСТРАНСТВО «АНТИЖИЗНИ» И «АНТИКУЛЬТУРЫ» (ВОЕННЫЕ КОРРЕСПОНДЕНЦИИ Е.Н.ЧИРИКОВА С ФРОНТОВ ПЕРВОЙ БАЛКАНСКОЙ И ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙН) (<i>М.В.Михайлова, А.В.Назарова</i>)	127
ГОЛОС Е.Н.ЧИРИКОВА-ПАЦИФИСТА (<i>М.В.Михайлова, А.В.Назарова</i>).	139
РЕВОЛЮЦИЯ 1917 ГОДА В ПУБЛИЦИСТИКЕ Е.Н.ЧИРИКОВА (<i>А.В.Назарова</i>).....	149
КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В РОМАНАХ Е.Н.ЧИРИКОВА «ЖИЗНЬ ТАРХАНОВА» И И.А.БУНИНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА» (<i>А.В.Назарова</i>)	157
РЕПОРТЕРЫ, ИНТЕРВЬЮЕРЫ, ГАЗЕТЧИКИ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ (ПЬЕСЫ Е.Н.ЧИРИКОВА «ЗА СЛАВОЙ» И «ДРУЗЬЯ ГЛАСНОСТИ») (<i>М.В.Михайлова, А.В.Назарова</i>)	166

ОКРУЖЕНИЕ М.И.ЦВЕТАЕВОЙ В ЧЕХОСЛОВАКИИ: СЕМЬЯ ЧИРИКОВЫХ (<i>М.В.Михайлова, при участии Е.В.Толкачевой</i>)	176
НРАВСТВЕННОЕ ИЗМЕРЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАГЕДИИ («МСТИТЕЛИ» И «ДА СВЯТИТСЯ ИМЯ ТВОЕ» Е.Н.ЧИРИКОВА) (<i>М.В.Михайлова</i>).....	190
РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД ПОНЯТИЕМ «ВТОРОСТЕПЕННЫЙ ПИСАТЕЛЬ» (СУДЬБА Е.Н.ЧИРИКОВА) (<i>М.В.Михайлова</i>)	198

ОТ АВТОРОВ

Имя и творчество писателя Евгения Николаевича Чирикова (1864 – 1932) вполне заслуживает того, чтобы встать вровень с мастерами и наследием лучших представителей российской словесности Серебряного века и первой волны русской эмиграции. Это убедительно доказываются изучающими его произведения филологами, хотя интерес к его творчеству возобновился сравнительно недавно. Но уже за последние 20 лет были изданы сборники его избранных произведений, а главное вернулись из небытия романы, написанные вдали от родины – «Зверь из бездны» и «Отчий дом», запечатлевшие трагедию русского народа, расколотого событиями 1917 года на две части, и то, что предшествовало этим событиям, что послужило их истоком. И стало понятно, что перед нами крупный художник, мыслящий исторически, но умеющий видеть и неповторимые подробности жизни России на рубеже XIX – XX веков. Социальная проблематика удачно «вписана» Чириковым в контекст нравственных размышлений о судьбах страны, глубоко укорененной в народно-религиозных основах.

Работы, объединенные в настоящем сборнике, обращены к разным граням таланта писателя – прозаика, драматурга и публициста. Они дают представление и об эволюции мировоззрения художника, об особенностях его писательской манеры. В них исследован публицистический пафос его статей, морально-этическая проблематика художественных произведений, зафиксировано новаторство в области содержания и стиля. Предлагаемый читателю труд – первое прикосновение к необычайно емкому художественному миру Евгения Николаевича Чирикова, требующему глубокого осмысления.

Мария Викторовна Михайлова,
доктор филологических наук, профессор
кафедры
истории новейшей русской литературы
и современного литературного процесса
филологического факультета
МГУ имени М.В.Ломоносова;

Анастасия Викторовна Назарова,
кандидат филологических наук,
сотрудник филологического
факультета
МГУ имени М.В.Ломоносова

РОССИЯ КАК ОТЧИЙ ДОМ

С творчеством Евгения Николаевича Чирикова (1864 – 1932) современный читатель смог познакомиться лишь недавно. Имя художника, не принявшего октябрь 1917-го и вынужденного эмигрировать, в советское время замалчивалось, его книги не издавались. Только в 1961 году, когда разрешили вернуться из эмиграции потомкам писателя, появилось единственное переиздание ранних произведений Чирикова – сборник «Повести и рассказы». Однако и после этого упоминания о нем были весьма редки, внимание уделялось только его ранним, остросоциальным произведениям. Все тексты, созданные художником в изгнании, оценивались исключительно как идеологически чуждые, и в целом эмигрантский период рассматривался как свидетельство упадка его творческих сил. Характеристика же начального этапа творчества Чирикова повторяла оценки дореволюционных критиков, которые видели в нем исключительно бытовика, обличающего социальное зло и продолжающего реалистические традиции писателей-шестидесятников. Его творческая эволюция, произошедшая в результате совершившегося в его мировоззрении в 1910-е годы перелома, когда писатель-традиционалист начал превращаться в художника-философа, ориентированного на народно-православные основы русской культуры, была проигнорирована.

Несколько изменило положение дел появление в 2000 году сборника его прозы [12], где был напечатан самый злободневный, написанный в эмиграции роман «Зверь из бездны» (1926), вызвавший бурю возмущения во всех слоях эмигрантского общества поведавшей о Гражданской войне правдой, легенды и сказания из книги 1916 года «Волжские сказки», лирические рассказы 20-х и произведения для детей (надо заметить, что Чириков – великолепный детский писатель, творец «животного эпоса» и создатель волшебного путешествия маленького мальчика «В царство сказок»!).

Эта книга доказывала, что произведения периода эмиграции стали вершиной творчества писателя. В них в полную силу раскрылось не только его окончательно определившееся мировоззрение, но и художественное мастерство. С годами Чириков сумел выработать и оригинальный стиль, в котором соединились яростные публицистические высказывания, напряженные философские раздумья, скрупулезный исторический анализ с пронзительной лирической интонацией. Произведения, начавшие выходить почти сразу же, как только писатель очутился на чужбине (показательно, что под ними стоят цифры 1921, 1922, то есть он писал не просто «по горячим следам», а во время самих переживаемых событий!), – содержат глубокие размышления автора о судьбе России, попытку разрешить загадки ее бытия, вскрыть пороки и язвы, толкнувшие страну в «бездну». Везде он рисует трагедию беженства, крушение трогательного и хрупкого мира обычных людей, ввергнутых в круговорот ненависти и преследований, где каждый на какое-то время становился то палачом, то жертвой. И хотя Чириков постоянно подчеркивал, что является не судьей, а лишь свидетелем, описание наступивших хаоса, темноты и повсеместно творимых ужасов и преступлений говорило о том, что чаша мук и страданий, которую ему довелось испытать вместе с тысячами русских людей, терзала его душу и не давала застыть в спокойном величии бесстрастного аналитика событий. Постепенно, в течение почти 10 лет готовил он исчерпывающий ответ на вопрос о том, что же привело Россию к пропасти, почему в основание ее будущего были положены тела невинных, а скрепили этот фундамент обман и предательство новоявленных пророков? Ответом стало его последнее и самое большое произведение – семейная хроника–эпопея «Отчий дом» (1929–1931).

К этому, можно сказать, жизненному подвигу она готовилась давно: еще в 90-е годы XIX века пытался определить, какой же путь уготован России, кто станет у кормила – народники или марксисты, кто окажется вождем, способным не только увлечь за собой, но и действительно

обеспечить народу справедливое и достойное существование. Размышления на эту тему пронизывают его самые заметные произведения тех лет – повести «Инвалиды» (1897) и «Чужестранцы» (1899). Чуть позже, в пьесах «Евреи» (1904) и «Мужики» (1905) он, затрагивая острые социальные конфликты и обнаруживая их неоднозначность и противоречивость, вскрывал демагогию «друзей народа» и беспардонность «друзей гласности» (так называлась еще одна его пьеса).

Со второй половины 1900-х взгляды писателя кардинально меняются. Создается впечатление, что повесть «Мятежники» (1906) и пьеса «Легенды старого замка» (1906) написал уже другой человек: четко осознавший, что бунт и порывы к немедленному осуществлению справедливого мироустройства чреваты морями крови и чаще всего играют на руку проходимцам от политики. Политика и общественная деятельность всегда увлекали Чирикова. Он с юности принимал самое непосредственное участие в народническом движении, за что несколько раз побывал в тюрьме и ссылке, а будучи членом «Крестьянского союза», даже подвергся покушению со стороны черносотенцев.

Однако после 1905 года писатель охладел к «интеллигентской грызне» [14, с. 345], как он назовет партийные споры впоследствии. Сам художник в своих воспоминаниях (сделаем скидку на то, что они писались спустя почти полтора десятка лет после описываемых в них событий) так объяснял этот внутренний переворот: «Лик революции, явленный в Московском вооруженном восстании, искусственно созданном <...> безумстве, окончательно охладил мои чувства, вскормленные наследственным боготворением Великой Французской революции. Всего более меня оттолкнула от профессиональных революционеров демагогическая ложь и неразборчивость в средствах и безжалостность по отношению к трудовым массам, которые они толкают на смерть, в жертву своим фанатическим идеям <...>» [14, с. 367]. Боль от невозможности облегчить страдания умиравшей от рака матери, которая

сумела, будучи оставленной мужем, воспитать и дать образование пятерым детям, разочарование в политических методах борьбы, а также проявление отталкивающих черт в людях, которых он считал своими соратниками (здесь сыграли свою роль разрыв с горьковским издательством «Знание» в 1908 году и столкновение с коллегами по драматургическому цеху в 1909-м, так называемый «чириковский инцидент» [5], вскрывший межнациональную рознь в интеллигентских кругах), обусловили глубокие внутренние изменения. Теперь в качестве основы жизненного поведения Чириковым утверждаются не протест и социальная борьба, а нравственный стержень и религиозное очищение. И то, что с ним произошло, писатель определил так: «Художник побеждает общественника» [14, с. 368]. И уточнял: «Я почувствовал себя не просто человеком, а человеком и писателем русским» [14, с. 368].

В 1910-е годы Чириков начинает писать своеобразный «отчет» о содеянном в жизни, который воплотился в цикл автобиографических романов о формировании писательской личности Геннадия Тарханова – «Юность» (1911), «Изгнание» (1913) и «Возвращение» (1914), – вместе с последней частью «Семья» (1924), написанной уже в эмиграции, составивших тетралогию «Жизнь Тарханова». Импульсом к созданию этого большого произведения, несомненно, послужили душевные – тягостные, но и просветляющие – переживания. После смерти матери, вспоминал художник, «впервые встала передо мною человеческая жизнь в ее роковой трагичности», а предсмертные беседы, которые они вели, заставили «оглянуться на свой пройденный путь, почувствовать малоценность всей прежней революционной суеты и вернуться к вечному: душе человеческой, со всеми отражениями в ней Божеского лица и борьбы индивидуальной, к красоте и чудесам творения Божьего». Он ощутил себя так, «словно сейчас только получил аттестат писательской зрелости» [14, с. 372].

Однако доказательством писательской «состоятельности» Чирикова стала эпопея «Отчий дом», воссоздающая панораму общественной,

политической и духовной жизни России последних десятилетий XIX и начала XX столетий. Эта книга заметно выделяется своей масштабностью среди большого ряда произведений подобной тематики других литераторов Русского зарубежья, тексты которых представляют собой либо документальные свидетельства произошедшего с Россией в 1917-м («Окаянные дни» И.А. Бунина, «Слово о гибели Русской земли» А.М. Ремизова), либо рисуют ностальгические картины прошлого («Юнкера» А.И. Куприна, «Лето Господне» И.С. Шмелева и др.).

Одним из первых в эмиграции попытку дать панораму русской жизни на всем протяжении царствования Николая II и в первые революционные годы предпринял П.Н. Краснов, бывший генерал царской армии, опубликовавший в 1921 – 1922 годах двухтомный роман «От двуглавого Орла к Красному знамени». Но Краснову, не обладавшему крупным художественным талантом, удалось только батальные сцены, психология же людей – а это самое интересное – оставалась нераскрытой. Тем не менее, роман сравнили с «Войной и миром» Толстого [9], и это было симптоматично: эмигрантская общественность явно находилась в ожидании появления большого исторического полотна, надеясь обнаружить в нем ответ на вопрос – почему миллионы русских людей были объявлены врагами своей родины и изгнаны за ее пределы? Впрочем, ответ был известен заранее: виноваты революционеры, взбаламутившие народ, игравшие на руку немцам, жаждавшим крушения Империи. Чириков же, в отличие от многих современников, возложил вину за свершившееся не только на большевиков, но и на самих изгнанников. Однако открыто высказав своё мнение, писатель «неосторожно» «ковырнул подлинное больное место», и это раздосадовало представителей всех лагерей.

Подобное уже имело место, когда дискутировался общественный смысл «Инвалидов» и «Чужестранцев», и все критики пытались выяснить, кто же для писателя является настоящими «инвалидами», а кто «Иванами, не помнящими родства». Нарисовав в романе «Зверь из бездны» жуткие

картины одичания и белых, и красных, художник повторил «ошибку» прежних лет, вновь вызвав в свой адрес жесткие нарекания. В частности, на Чирикова ополчился П. Струве, по инициативе которого была проведена акция публичного осуждения книги, а писателю было направлено открытое письмо студенчества с упреками в клевете на Белое движение. И все потому, что «защитники Отечества» предстали под его пером отнюдь не агнцами Божьими, а запутавшимися, потерявшими нравственные ориентиры людьми. Чириков писал этот роман, опираясь на собственные воспоминания, буквально переливая на бумагу пережитое им в период войны за Крым между белыми, красными и зелеными, когда он воочию убедился, что борьба за «правое дело» ведется каждой из сторон без сострадания и учета людских потерь.

И «Отчий дом», в свою очередь, явился развитием этих взглядов. Замысел эпопеи можно сопоставить с идеей, послужившей толчком к созданию «Войны и мира». Исследуя истоки декабристского движения, Толстой счел необходимым обратиться к эпохе Отечественной войны 1812 года и даже более ранним годам, определившим бунтарские настроения будущих дворянских революционеров. Чириков же, осветив в своей книге более чем 25-летнюю историю России, пришел к выводу, что предпосылки разыгравшейся в 1917 году трагедии были заложены именно в период с начала 1880-х до 1905 года. И корень бед писателю виделся в деятельности революционных фанатиков, которая брала начало в «Народной воле», а затем расцвела в левых партиях, одна за другой возникавших в России на рубеже XIX – XX веков. Утверждая, что цель оправдывает любые средства, а политическое убийство не только допустимо, но и необходимо, революционеры начали преступать нравственные законы, чем ввели русскую совесть «в неопишное смущение» [16, с. 53]. Сомнения в нравственной чистоте революционеров возникали у писателя и раньше, – еще в «Жизни Тарханова» он обрисовал колонию ссыльных как сборище пустых, глупых

и озлобленных людей, погрязших в мелких дрязгах, самодовольных и обладающих непомерными амбициями.

Для воплощения своего грандиозного замысла Чириков избрал особую жанровую форму – семейную хронику. В «Отчем доме» описывается жизнь семьи аристократов, бывших князей Кудышевых. Некогда блиставшие при дворе, они лишились – как оппозиционеры – титула еще при Павле I. Представители же сегодняшнего семейства и его оплот – «старая барыня» Анна Михайловна, мать троих непутевых сыновей – окончательно растеряли свое былое величие, утратив не только прежний блеск и влияние, но и променяв свой радикализм на велеречивость и оппозиционность по инерции. Однако они по-прежнему гордятся участием во всех исторических передрягах, которыми так богато указанное время, и по-прежнему хотят определять (и думают, что определяют) судьбы родины.

Здесь следует указать на отличие эпопеи Чирикова от «классических» образцов этого жанра – семейных хроник С.Т. Аксакова, Н.Г. Гарина-Михайловского, А.Н. Толстого и др. Если в «традиционной» семейной хронике описывается жизнь нескольких поколений дворянского рода, то «Отчий дом» знакомит читателей с судьбой только одного поколения Кудышевых – сыновей Анны Михайловны, о нравах же предков сообщается в самом начале повествования. Характеристика почившего в бозе отца семейства, помещика Николая Николаевича – «помеси крепостника с вольтерьянцем, самодура с сентиментальным мечтателем, одинаково способным как к рыцарскому поступку, так и к варварскому своеволию» – нужна автору, чтобы обнаружить «генезис» поступков братьев. Судьба же «внуков», детей старшего брата Павла Николаевича – Петра, Наташи и Женьки и сына среднего брата Дмитрия – якутенка Ваньки, остается проясненной лишь отчасти, поскольку Чириков успел довести сюжет только до событий 1905 года.

Однако несколько весьма красноречивых фактов из их повседневной жизни приводится, и они свидетельствуют о несостоятельности дворянского сословия, об исчезновении в нем последних признаков

вольномудства. Так, Петр, недолго погостив в отчем доме, уезжает, предварительно вырезав из рам портреты своих предков, очевидно, для продажи, что неудивительно, поскольку придерживается гедонистической философии: «“Жизнь для жизни нам дана”, и никаких рассуждений. <...> В конце концов человек – раб желудка и полового инстинкта», «просто усовершенствованная обезьяна...». Его цинизм не мешает ему стать героем на полях сражений: за храбрость, проявленную в русско-японской войне, он награжден Георгиевским крестом. Больше других он печется о кудышевском наследстве. Но не суждено ему им воспользоваться: «служа царю и отечеству», он гибнет при усмирении восставших в Москве рабочих. О Наташе как наследнице традиций вообще говорить не приходится. Ее поэтическая натура не позволяет ей погружаться в сферу материального. И, освободившись из-под опеки приземленного мужа, она, замороженная атмосферой театра, устремляется навстречу новой любви и большому искусству.

Члены семейства Кудышевых олицетворяют различные направления общественно-политической мысли – консервативное дворянство, народничество, экстремизм народовольческого толка, толстовство и различные сектантские уклоны, марксизм. В этом плане знаменательна чириковская ономастика: дворянство действительно уже задается вопросом не «что делать?», а «куда идти?» – и то, как прозвали их родовое имение крестьяне – Никудышевка – красноречиво заключает в себе горестно-иронический ответ. Каждый из них окружен «штатом» единомышленников. И царящие между этими «штатами» постоянные скандалы и столкновения, доходящие порой до ненависти, подобно миниатюре отражают те разрушительные процессы, которые протекали в России в последние десятилетия XIX века и привели, по убеждению Чирикова, к краху «общего национально-государственного отчего дома». При этом нельзя не заметить, что в романе писатель скорбит о судьбе родины, а не злорадно констатирует справедливость своих наблюдений

и прогнозов, в чем пытались уверить его недоброжелатели. Еще раньше он признавался: «Во мне стало просыпаться временно усыпленное социальными утопиями национальное здоровое чувство, этот прирожденный каждому народу инстинкт национально-государственного самосохранения» [14, с. 368]. И когда, будучи уже тяжело больным человеком, он создавал свой последний роман, он думал о сохранении величайшего национального образования – России.

Такая авторская позиция обнаруживает еще одно, весьма существенное расхождение с «традиционной» формой семейной хроники, которая подразумевает спокойное изложение событий всезнающим повествователем, что предполагает известную долю объективности. Однако в случае с «Отчим домом» мы постоянно слышим взволнованный голос автора, буквально врывающийся в эпическое повествование со своими оценками, замечаниями, соображениями, характеристиками, пристрастными суждениями. Причем, «заинтересованность», если так можно выразиться, Чирикова столь высока, что он не стесняется повторений, дублирования одних и тех же выводов при обличении «придворной камарильи» и политических интриганов, постоянных указаний на безвольность царя, поддающегося влиянию едва ли не каждого приближенного. Вследствие этого некоторые куски романа производят впечатление чисто публицистических включений, что может вызвать недовольство пуристки настроенных читателей и критиков, которые усмотрят в этом недостаток «художественности». На самом деле они формируют пафос этого произведения. Постоянные восклицания-вопросы «подключают» читателя к потоку авторских размышлений, а свободное обращение автора к просторечью (словечки «снюхались», «наплевать» мелькают то тут, то там) фиксирует в повествовании «мнение народное», в котором выражено возмущение по поводу происходящего.

Создается впечатление, что Чириков изменил избранной им позиции не судии, а свидетеля, только запечатлевающего факты (на чем он настаивал

ранее), и здесь выступил как прокурор и обвинитель. И хотя он заявлял, что «в мою задачу вовсе не входил суд над современниками, желание выловить из них виноватых», тем не менее, писатель счел нужным заключить приведенную фразу признанием: «Я имел намерение показать историческую поруку поколений, в которой *нет невиноватых...*» (курсив наш. – М.М., А.Н.).

Но если все сословия и идейные течения подвергаются в романе жесткой критике, то сама Россия предстает как кладезь культурных ценностей, которые не могут быть отменены никакими историческими катаклизмами. В хронике Чириков обобщил огромный культурный опыт – и интеллигенции, и народа. «Отчий дом» наполнен прямыми и завуалированными цитатами из произведений русских и зарубежных классиков – от Пушкина и Толстого до Боккаччо и Гауптмана (этими знаниями владеют дворяне), отсылками к библейским, апокрифическим и неканоническим текстам, фольклорным сюжетам и образам (а это уже достояние народа), пестрит куплетами из популярных романсов, революционных и народных песен. Чириков явно стремился не только проанализировать условия, в которых протекала общественно-политическая жизнь и складывались умонастроения российского общества второй половины XIX века, предшествовавшие глобальному историческому перелому, но и воссоздать образ безвозвратно ушедшей России, владевшей всем этим богатством.

Действие романа разворачивается в самых разнообразных точках географического и временного пространства: родовом имении героев, волжских городах Симбирске и Алатыре, в «двух столицах» – Петербурге и Москве, и даже за границей – в Италии, Швейцарии, Финляндии. Читатель получает возможность увидеть молодого Ленина, оказаться на тайной встрече подпольщиков с Надеждой Крупской и даже посетить жилище Максима Горького на Капри! Но автор не ограничивается современностью: пространство романа распахнуто в прошлое и будущее. Взгляд писателя проникает сквозь века и переносит читателя во времена

татаро-монгольского нашествия, правления Ивана Грозного и Бориса Годунова, Екатерины II и Александра III, где, по мнению Чирикова, закладывались основы национальных характеров. В тексте наряду с вымышленными персонажами действуют и подлинные исторические лица.

В поисках универсальной формы, которая смогла бы наиболее полно и точно передать замысел, Чириков включил в «Отчий дом» отрывки из своих прежних публицистических статей и очерков, фрагменты мемуаров, значительный этнографический и исторический материал. В сюжетных перипетиях, системе образов и поэтике «Отчего дома» нельзя не заметить отсылок к предшествующим произведениям Чирикова. То есть писатель действительно предъявил итог всего созданного и продуманного им ранее. Так, образ Григория – дворянина, вернувшегося из ссылки женатым на простой крестьянке, в эпопею Чирикова «проник» из его пьесы «Дом Кочергиных» (1910), в основу которой была положена борьба вокруг наследства, но в пьесе этот конфликт имел еще чисто бытовой характер – о принятии в «наследство» России речи еще не шло. Какие-то линии эпопеи восходят, как уже упоминалось, к автобиографической тетралогии «Жизнь Тарханова». В частности, семейство, где отец был толстовцем, а сын – народовольцем, мечтающим совершить террористический акт, Чириков запечатлел во второй части тетралогии, нарисовав, как в одном жизненном пространстве вынуждены были существовать народники, народовольцы, толстовцы, постепеновцы и к чему это приводило. Тогда же он попытался взглянуть в «Ноев ковчег», который представляла собой русская жизнь на рубеже веков с ее сумятицей, противоречиями во взглядах, партийных программах, дебатами по поводу перспектив устройства жизни. В «Отчем доме» этот «Ноев ковчег» обернется уже, как определит взаимоотношения своих наследников Анна Михайловна Кудышева, подлинным «зверинцем».

Но особенно бросается в глаза сходство «Отчего дома» с романом «Семья» (1925), завершающей «Жизнь Тарханова» части. «Семью» в

некотором роде можно проинтерпретировать как вариацию библейской легенды о возвращении блудного сына. Иными словами, разочарование Тарханова в избранном поприще (писательский труд), отход от общественной деятельности, открытие для себя вечных семейных ценностей как определяющих бытие личности и является обретением заблудшей душой «Дома Отца Моего». Поэтому и возникает в последней части тетралогии перенос акцента с линии Тарханова на жизнь его детей: именно их, а не свои книги и идеи оставляет он после себя.

«Отчий дом», соответственно, стал своеобразным «перевертышем» мифологемы о «блудном сыне». Блудные дети собираются под отчим кровом, но это не только не приносит счастья и успокоения, а напротив, приводит к полному уничтожению родительского гнезда. И первым сигналом грядущего разрушения общего дома, становится «отселение» младшего из сыновей – толстовца Григория, который начинает под влиянием жены устраивать в своем жилище хлыстовские сборища, а потом и вовсе исчезает, находя успокоение в монашеской обители. Средний – Дмитрий – террорист, приводит в свой дом жандармов и, чтобы не попасть им в руки, кончает с собой. Это, в свою очередь, становится причиной безумия его матери, смерть которой символизирует конец «отчего дома». Остающийся же жить «в родных палестинах», приспособившийся к обстоятельствам старший, Павел Николаевич, уже ничего общего не имеет с корнями: это льстивый политик, готовый раболепно служить новым идеям, сулящим выгоду. Его мечта – не сохранение общего дома (России), а кресло депутата Государственной Думы. Имение же, по сути, переходит в руки человека «со стороны» – то ли жены, то ли вдовы Григория распутной Ларисы.

Образ дома и живущего в нем большого семейства заставляет вспомнить про «мысль семейную», столь важную для Толстого, у которого семья – не столько кровное, сколько духовное родство, что писатель и показал на примере семей Болконских и Ростовых, обладающих общностью,

основанной на искренности чувств и величайшей преданности друг другу. Им он противопоставлял Курагиных, чье духовное омертвление проявляется в лицемерии и притворстве отца и детей, которых объединяет лишь стремление к завоеванию положения в обществе, обретению богатства и нужных связей.

И для Чирикова охлаждение семейных отношений – свидетельство глубокого неблагополучия. Несмотря на то, что мать и дети живут под одной крышей, о духовном единстве в семействе Кудышевых говорить не приходится. «Дети одной семьи, рожденные на протяжении менее одного десятилетия, братья, казались людьми трех взаимно отрицающих друг друга поколений», – пишет он. Их общение сводится к бесконечным стычкам, насмешкам и взаимному презрению, которое они не стесняются выставлять напоказ. Внук Петр называет бабушку «крокодилом» и «бегемотом», сама она не признает прижитого в Сибири Дмитрием внука Ваню. Отчий дом становится проходным двором, куда летом наезжают многочисленные (зачастую и незваные) гости, что должно было бы свидетельствовать о хлебосольстве, радушии и гостеприимстве хозяев, однако ситуация оборачивается своею противоположностью: гости буквально вытесняют хозяев, начинают без спроса распоряжаться дворней и лошадьми, приглашают в чужой дом собственных гостей. Довершают этот разброд и шатание сами братья Кудышевы. Они не только не желают помогать матери в хозяйственных делах, но, ложно понимая – как свою вину – собственное дворянское происхождение, – зачисляя себя в лагерь «эксплуататоров», готовы искупить свои «прегрешения» перед народом, «освободившись» от принадлежащей им земли, распродавая ее за бесценок. Тем самым Чириков продемонстрировал бестолковость проводимых либералами земельных реформ, в результате которых в проигрыше оказывались все: и отучившиеся руководить дворяне, и развратившиеся без земли крестьяне.

Важным представляется и то, что все сюжетные перипетии «Отчего дома» сосредоточены вокруг фигуры трех братьев. Для Чирикова всегда очень значима

была народная сказочная традиция. В русских же сказках центральными действующими лицами чаще всего становятся именно три брата, которые своим выбором указывают на символический образ распутья – трех дорог, каждая из которых может привести героев к гибели или, наоборот, к счастью и богатству. Кроме того, образы трех братьев позволяют обнаружить в «Отчем доме» параллели с другими «аналогичными» произведениями русской литературы. Например, в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского, в «То, чего не было» (1912) В. Ропшина (Б. Савинкова), «Сатане» (1914) Г.И. Чулкова судьбы трех братьев также символизируют идейные несогласия и психологическое смятение в русском обществе. В романе Достоевского показана история распада одной семьи и гибель ее главы. Писатель ставит вопрос о провокации и идейном убийстве. В конце концов, реальный убийца отца, Дмитрий (так решил суд присяжных), оправдывается в глазах автора, тогда как настоящим преступником, по мысли Достоевского, оказывается Иван, изгнавший из своей души Бога. С ним перекликается сюжет чулковского романа, где двое старших братьев стремятся заполучить отцовские миллионы, устранив не только его, но и главного наследника – младшего брата. Обрисованный конфликт воспринимается как предельно злободневный, поскольку писатель, затронув нерв националистических страстей, показывает, как, прикрываясь лозунгами защитников устоев и сторонников национального единства, представители «правого крыла» не чуждаются ни шантажа, ни подкупа, ни доноса, ни даже убийства. Да и противостоящий им либеральный лагерь обнаруживает свою слабость: его деятели, вынашивающие несбыточные планы, способны лишь на пышные фразы, но абсолютно недееспособны. А роман В. Ропшина, повествующий о судьбе братьев Болотовых, связавших свои жизни с террористическими организациями, подводит читателя к мысли о преступности «права на кровь», пролитую даже во имя справедливости. И гибель всех троих воспринимается как закономерное наказание, которое они понесли за свои злодеяния.

Отзвуки подобных идейно-политических баталий мы найдем и в романе Чирикова, который в своем роде подвел черту под всеми

кровавыми игрищами, сопровождающими обычно все затеваемые в России общественные изменения. Писатель обнаружил несостоятельность избранных его героями путей. Начав энергичными борцами на свободу и справедливость, в итоге все они терпят крах и оставляют активную деятельность. Павел Николаевич, вкусив «социалистической премудрости» и, в конце концов, протрезвев от «утопий», за которые пострадал (год провел в тюрьме), с головой погружается в хозяйственные заботы. Эрзацем его «разумной» деятельности становятся так называемые «буржуазные пироги» – торжественные собрания и заседания, сопровождаемые бесконечными застольями. Нервный и совестливый Дмитрий оказывается расхожим материалом, используемым деятелем охраны и «революционером» Азефом для своих нужд: он мешал суровым бойцам, и его просто-напросто подтолкнули к гибели. Стремление устроить справедливую жизнь по заветам христианского социализма, которое пытался воплотить в жизнь Григорий, также ни к чему не приводит. Более того, когда сгорает его хутор и родственникам Григория начинает казаться, что он сошел с ума, младший из братьев, словно бы подтверждает их мнение: отказавшись от всех прав на наследство, он отправляется на Афон. И только открытость финала – судьба сына Дмитрия, рожденного в ссылке от якутки и привезенного в дом Кудышевых, – заставляет заподозрить, что история России, как кажется Чирикову, могла сложиться и иначе. И не обязательно по образцу блоковского «Возмездия», где решающую роль должен был сыграть ребенок, родившийся от простой матери и мстящий всему «демоническому» наследию русской интеллигенции. По мысли Чирикова, у России был выбор – но она презрела его, сделав это тем более легко, что на страже стоял Антихрист и Великий провокатор, наметивший грандиозный план обмана русского народа. Неслучайно семейная хроника завершается крайне нетрадиционно – не рассказом о будущем семейства, а двумя речами – либеральной (Павла Николаевича) и революционной (Ленина). И сопоставление выдвинутых обоими ораторами программ

призвано доказать: Россия была зажата в клещи «реальными политиками» всех мастей. Демагогия и посулы взяли верх над осмотрительностью и недоверчивостью русского мужика, который оказался втянут в бессмысленную борьбу за землю, окончившуюся кровавым кошмаром.

В «Отчем доме» Чириков заявил о себе и как наследник идеологических романов Тургенева. Само заглавие – «Отчий дом» – сразу же отсылает нас к образу «дворянского гнезда». «Гнездо» – символ семьи, родительского дома, где не прерывается связь поколений, но уже Тургенев предчувствовал разрыв этой связи, разрушение структурообразующих «клеток» дворянского сословия. Причина этого виделась ему в оторванности дворянства от народных «корней», которая проявилась, с одной стороны, в образе «барства дикого», а с другой, в буквально раболепном преклонении перед Западной Европой. Той же культурной пропастью Чириков объясняет существующее непонимание между народом и интеллигенцией, либеральные и революционные теории которой об устройении рая на земле в силу своей умозрительности оказались глубоко чужды чаяниям русского человека, покоящимся на инстинктивном восприятии действительности. Жизнь обитателей барского дома воспринимается никудашевскими крестьянами как непрекращающийся праздник. И если «Павла Николаевича мужики <...> видят занятым по хозяйственным делам», в то время как старая барыня «кипятится да ругается», то все остальные только и делают, что «поют, пляшут, играют в игры разные, книжки читают, пьют да едят...». Поэтому все попытки Кудышевых и их гостей «опроститься» и влиться в крестьянскую жизнь воспринимаются мужиками как «барское баловство от безделья».

В еще большей степени бездна, разделяющая господ и крестьян, обнажается в сцене суда, которая заставляет вспомнить «Воскресенье» Л.Н. Толстого. Мужики и бабы, разгромившие во время эпидемии холеры барак для больных и убившие студента-медика, из-за многочисленных формальных проволочек предстают перед правосудием только спустя три

года после произошедших событий. И процесс с самого начала превращается в фарс и спектакль как для тех, кто вершит судейство, так и тех, кто за этим наблюдает. Приход в зал суда воспринимается господами только как возможность приятно провести время, встретившись и пообщавшись со старыми знакомыми, как бесплатное развлечение, поскольку непонимание крестьянами происходящего, их нелепое поведение и ответы не попадают возбуждают у публики лишь смех. У подсудимых же необычная обстановка вызывает испуг и любопытство, но никак не раскаяние, хотя, объясняя свои действия, они и плачут, и просят о снисхождении. Защищать крестьян вызываются представители самой передовой интеллигенции, в числе которых оказывается и Павел Николаевич. Но, как замечает писатель, им движет отнюдь не любовь к народу и к кудышевцам. Кудышева и прочих народных защитников в первую очередь привлекает возможность покрасоваться на трибуне, произнести обличительную речь в адрес ненавистного им правительства и самодержавной власти. И несмотря на резонанс, который дело получило в провинциальном обществе, приговор в конце этого судилища произносится уже при пустом зале – публика не пришла, это уже не так интересно. В этом эпизоде Чириков гневно разоблачил малодушие, лицемерие и слабость либералов, которые только создают видимость заботы о народе, но в действительности абсолютно инертны и бездеятельны и не понимают, чем в будущем грозят им «страшный бабий рев и стон», раздавшийся при чтении приговора. И здесь, как это ни покажется странным, он совпал с большевиками, которые тоже клеймили либеральное пустословие. Но ими критика велась совсем с других позиций: они жаждали революции, Чириков же хотел сплочения всех честных людей в заботе о народной судьбе.

Спор теряющего свои позиции народничества, переродившегося в эсеровскую идеологию, и набирающего все большую популярность марксизма занимает одно из центральных мест в романе. Кульминацией

его становится доклад приехавшей посланником Ленина из-за границы «товарища Крупской», в котором средства борьбы эсеров (большая часть которых была не чужда и большевикам) объявляются вредными, а сами они оказываются заклеены именем «буржуазных мещанчиков», живущих мечтами о «национальном курятнике», – в противовес большевикам, будто бы думающим исключительно о всеобщем благе, а на деле о социальной революции в планетарном масштабе.

Чириков, несомненно, отрицал на террор. Поэтому столь ужасными выглядят для него авантюристические построения новоявленных радетелей социализма, которые совершенно не соотносят своих целей со способами их достижения и готовы пролить потоки крови, лишь бы оказаться вождями и пророками будущей революции. Писатель фиксирует внимание на несопоставимости «единичных» террористических актов и масштабности революционных преобразований, для осуществления которых потребуются многочисленные жертвы.

Четкость и определенность авторской позиции в данном случае свидетельствует, что автор прошел долгий путь самоопределения. Как уже упоминалось ранее, в повести «Инвалиды» Чириков, в конце 1890-х годов еще колебавшийся в том, к какому стану примкнуть – к народникам или марксистам, в уста марксиста Игнатовича вложил резкую, но справедливую критику народничества. За это писатель был «изгнан» из народнического журнала «Русское богатство» и обвинен в лакействе перед «новыми господами», к которым он поступил на службу (имелось в виду, что Чириков начал печататься в журнале марксистов «Новое слово»). Однако в написанной спустя два года повести «Чужестранцы» он скорректировал свою позицию, показав, как уже марксисты терпят поражение, пытаясь приспособить западную теорию к «местным условиям».

Исходя из этого, можно сделать вывод, что, видя непрактичность, идеализм, порой даже некоторую зашоренность народников, их отказ признать неотвратимо наступающие изменения, Чириков уже тогда сумел

выявить ряд отталкивающих черт у представителей марксистской идеологии. Он нарисовал их как самоуверенных, надменных, а порой и просто агрессивно настроенных по отношению к инакомыслящим людям. В этом произведении уже нельзя было обнаружить ни «нарочитого осмеяния народничества», ни «прославления марксизма» [1, с. 6].

В этой связи нельзя не вспомнить, как в свое время Павел Петрович Кирсанов, приписывая Базарову презрение к народу, сам идеализировал то, что, по мнению его оппонента, «душило» Россию: патриархальную отсталость, суеверия и долготерпение русского мужика. Таким образом, Тургенев, по собственному признанию, «выпорол отцов», хотя стремился «высечь детей». Однако читатель из его романа делал вывод, что и для тех, и для других мужик был некоей абстракцией. Чириков же однозначно «выпорол» всех. Он постоянно акцентирует внимание читателя на том, что и «отцы», и «дети», ведя принципиальные споры о том, как добиться наконец крестьянского благополучия, не замечают «живых» Ивана, Никиту, Марью или Дарью, относятся к ним как к некоей «алгебраической, отвлеченной величине», которой привыкли «без всяких церемоний» распоряжаться. Автор всем ходом действия предостерегал от «холодного», рассудочного теоретизирования, свойственного всем российским мыслителям от политики.

Как тут не вспомнить Ф.М. Достоевского, который прекрасно понимал, что «теоретическое», отвлеченное служение человечеству почти всегда оборачивается его духовным и физическим уничтожением. Благие идеи, когда ими начинают пользоваться мошенники и аморальные люди, вроде Петра Верховенского, Лямшина, Шигалева и др. героев «Бесов», неизбежно приводят к уравниванию понятий добра и зла, после чего и убийство может трактоваться как благородный поступок, а его исполнитель в глазах общества – становиться героем. Такие герои-«бесы» появляются и в романе Чирикова.

Да не просто «бесы». Антихристом, соблазняющим души, предстает в глазах писателя Ленин. Это связано с выношенной исторической концепцией художника, которую можно не разделять, но которой нельзя

отказать в продуманности и обоснованности. Хотя для целостности ее Чирикову даже приходится прибегать к историческим натяжкам и хронологическим «подтасовкам». Так, чтобы доказать «причастность» и близость Ленина к народофильской идеологии, он соединяет Владимира и Александра Ульяновых в Петербурге во время подготовки покушения на Александра III, в то время как младший Ульянов в этот период всего лишь заканчивал обучение в гимназии и даже не был особенно увлечен политикой. Или – чтобы утвердить холодную расчетливость Ленина и его равнодушие к народным нуждам, «отправляет» его на Капри гораздо ранее, чем он там оказался, и объясняет это бегство желанием и отдохнуть от революционных баталий. Наконец, предельным выражением гордыни Ульянова служит домысленное Чириковым приписывание им себе статуса столбового дворянина, коим он не обладал. Указание на дьявольскую заносчивость Ильича Чириков вложил в уста одного из персонажей романа: «Это не марксист, а Герострат какой-то, вознамерившийся взорвать не один храм Дианы, а все храмы на земле вообще». Ленин, по Чирикову, «искушаем революцией», в которой видит себя вершителем судеб миллионов. И желая как можно скорее ее приблизить, он провоцирует недовольство низов всеми возможными способами, в том числе обманывая и предавая своих последователей.

«Апокалиптическая» же интерпретация образа «вождя мирового пролетариата» имеет, помимо исторических, несомненно, и личные причины. Хотя знакомство Чирикова с Володи́ей Улья́новым было во многом случайным и недолгим (оба участвовали в студенческих волнениях 1887 года, а впоследствии были исключены из университета и высланы из Казани), именно Ленин косвенно вынудил писателя эмигрировать. Дело в том, что после Октябрьского переворота Чириков принял сторону противников большевиков, активно выступал в печати и на собраниях с критикой их политики. И семейное предание гласит (показательно, кстати, что сам писатель не «озвучил» этот факт в своих мемуарах), что после

одного из выступлений Ленин через брата родственника Чирикова передал ему записку: «Евгений Николаевич, уезжайте. Уважаю Ваш талант, но Вы мне мешаете. Я вынужден Вас арестовать, если Вы не уедете» [11, с. 349]. В свете последовавших на родине писателя репрессий этот поступок вождя нового государства можно расценить как проявление своего рода благородства. Но Чириков, трагически переживавший разрыв с родиной, благодарности, конечно, испытывать не мог.

Однако в некоторых случаях фактологические «ошибки», связанные с линией Ульянова–Ленина, возможно, делаются не для выстраивания исторической концепции, а для достижения большего художественного эффекта. Например, после известия о казни Александра Ульянова Анна Михайловна Кудышева решает навестить его семью. Ее пугает поведение и вид отца – Ильи Николаевича, который, как ей кажется, от горя сошел с ума. Но к моменту казни сына его уже не было в живых, и вряд ли Чириков мог об этом не знать.

Что же касается других расхождений с документальной основой, то некоторые ошибки могут быть объяснены ошибками памяти автора. Так, например, Чириков «заставил» посещать дом Кудышевых поэта Дмитрия Садовникова тогда, когда его жизненный путь уже был окончен. Но и здесь можно предположить, что Чирикову–художнику важно было создать емкое представление о круге умственных и духовных интересов провинциальной интеллигенции, для чего он и призвал на помощь известного поэта. Приблизительно так поступил в свое время И.А. Бунин, «собрав» в «Чистом понедельник» на одном временном отрезке и танцующего Андрея Белого, и капустники «художественников», и дебаты вокруг только что появившегося брюсовского «Огненного ангела», и увлечение архимодным Пшибышевским. Все это должно было усилить ощущение приближающейся катастрофы на фоне непрекращающегося бездумного веселья.

Вводя в круг персонажей реальные исторические фигуры марксистского лагеря (Крупскую, Бонч-Бруевича, получившего в тексте говорящую фамилию Вронч-Вруевич, М. Горького), а также лиц из числа

царедворцев – Победоносцева, Плеве, Витте и других, Чириков ориентировался на жанр исторического романа. Однако при этом он позволил себе довольно-таки вольно обращаться с историческими фигурами, имеющими прототипы. Например, когда он не хотел откровенно обнаружить свое отношение к тому или иному историческому персонажу, то мог изменить его фамилию с тем, чтобы читатель сам сделал соответствующие выводы или, по крайней мере, остался в неведении относительно некоторых фактов, которые могли бы опорочить в его глазах значимую для автора фигуру. Так, например, произошло со статистиком П.Н. Скворцовым, который получил в романе фамилию Скворешников. Чирикову импонирует, что он являлся принципиальным оппонентом Ленина, буквально не оставившим камня на камне от экономической теории, изложенной тем в работе «Развитие капитализма в России», но сам-то Скворцов был рьяным сторонником марксистских воззрений, что не может не смущать писателя и обуславливает замену фамилии. Относительно «разоблачающей» фамилии Вронч-Вруевич можно высказать предположение. Неприятие этого исторического деятеля, очевидно, было продиктовано расхождением его с Чириковым во взглядах на сектантство, в котором писатель в первую очередь ценил инстинктивное противодействие творящимся в России произволу и несправедливости, а Бонч-Бруевич «расправился» с сектантством по-марксистски, преувеличивая имеющиеся в нем в зачаточном состоянии революционные начала.

Несомненно, Чириков осмыслил традиции исторического романа Серебряного века, усвоил опыт Мережковского, Белого, Брюсова и предложил собственное прочтение событий рубежа XIX – XX веков. Поэтому для него по мере нарастания катастрофического восприятия истории становится все более важен библейский контекст. Накануне Октябрьской революции в легенде «Девьи горы» прозвучало его грозное предостережение: явится в погрязший в пороках, безбожный и обреченный мир Антихрист, приняв образ праведника, и красавица будет носить во чреве сатанинское дитя. И образы Апокалипсиса

стали формировать мифологическую основу его последних романов, особенно ощутимую в «Звере из бездны» и «Отчем доме».

Немалую роль в формировании историософских представлений художника сыграли «переворот», который он пережил после событий 1905 года и усвоение религиозных взглядов Толстого, которые со временем стали Чирикову особенно близки. «Резонанс» толстовских идей в творчестве писателя, вероятнее всего, был обусловлен определенным сходством их мировоззренческих установок, определившихся после преодоления каждым из них духовного кризиса, который высветил бессмыслицу всей их прежней жизни. Хотя Толстой, как известно, по-своему толковал смысл христианского вероучения и стремился очистить его от внешней догматики и церковной ритуальности, что для Чирикова было совершенно неприемлемо, тем не менее устремленность к религиозному миропониманию определило во многом становление новой творческой манеры обоих художников. Толстой в поздних текстах использует «прямое» высказывание, пренебрегает достоверностью и психологичностью мотивировок, приходит к тотальной критике всех государственных и церковных институтов и обличению нравов современного общества. И Чириков, в произведениях 1910-х, казалось бы, навсегда простившийся с прежде столь характерной для него остро социальной проблематикой и сосредоточившийся на раскрытии «души человеческой <...>, красоты и чудес творения Божьего» [14, с. 367], в конце творческого пути приходит к осознанию неразрывности человеческого и социального, рисует обусловленность поступков человека историческими обстоятельствами, с одной стороны, и видит его вершителем мировой истории, с другой. Но, главное, также предпочитает говорить прямо, без обиняков.

Одним из самых спорных пунктов толстовского учения всегда была мысль о «непротивлении злу насилием», которую большинство современников писателя воспринимали как проповедь бездействия и пассивного соглашательства с политикой самодержавия. Поначалу не

избежал такого понимания и Чириков. В январе 1905 года он даже отправил Толстому возмущенное письмо с критикой его рассуждений по поводу трагических событий «Кровавого воскресения». Тогда Чириков писал: «На варварское избиение безоружных рабочих, шедших к своему царю с крестами и хоругвями, чтобы заявить о своих нуждах, – Вы нашли нужным снова сказать «не противьтесь» и высказали свою уверенность, что никакой свободы рабочим не надо, а следует заниматься самоусовершенствованием... Добрый барин! «Самоусовершенствоваться» очень удобно в Ясных Полянах, с громким именем Льва Толстого, которого «не трогают» даже в тех случаях, когда обыкновенных людей вешают и гноят в тюрьмах» [8, с. 281]. Однако в эмиграции художник изменил свое отношение к этому постулату толстовского учения и, пройдя сквозь ужасы Гражданской войны (а до этого и Первой мировой), воспринял толстовскую веру в спасительность «непротивления», сделав, однако, акцент именно на отрицании насилия как такового.

Убийство как одно из тягчайших преступлений «каиновой печатью» ложится на души героев его произведений – белогвардейца Владимира Паромова из «Зверя из бездны» и полковника Сосновского из «Мстителей» (1921). Спасаясь от погони, первый убивает преследующего его красноармейца. И всю оставшуюся жизнь не может забыть устремленный на него глаз убитого, в котором читается немой вопрос: «За что меня, уже бессильного и безвредного, ты убил?» [12, с. 496 – 497] А неизбежные муки совести «молчаливого полковника», казалось бы, совершившего справедливое возмездие и покаравшего насильников сестры, прорываются в неуместной исповеди, которую он выплескивает на ничего не подозревающих, собравшихся весело отпраздновать Рождество людей, исповеди, в которой он ищет себе оправдания и не может его найти. И то, как отшатываются от него обитатели эмигрантской колонии, говорит о том, что этим убийством он отрезал себя от живых... Библейский постулат «Мне

отмщение, и Аз воздам» оказывается действенным: мщение не может быть вменено в обязанность человеку, кто прав, кто виноват – решает Бог.

Но любая война пробуждает в человеческой психике такие инстинкты, которые заставляют забывать об этой истине. Чириков утверждает, что безнаказанность пьянит даже самых благородных людей настолько, что идеи, во имя которых они брались за оружие, оказываются уже не важны. И здесь писатель расходится с Толстым, все же допуская, что в освободительной войне человек руководствуется «скрытой теплотой патриотизма». Чириков обнаруживает несостоятельность толстовской идеи «отойди от зла и сотворишь благо», обнажая обстоятельства, которые не позволяют «отойти» от кровопролития. Ведь, как замечает один из персонажей «Зверя из бездны», «сунут в руки винтовку, а сзади пулемет поставят: иди, убивай! <...> а ты научи, как отойти!» [12, 529]. И в «Отчем доме» писатель, вернувшись на полтора десятилетия назад, показал рубеж, перед которым еще можно было остановиться. Этим романом он как бы говорил: «Вот если бы тогда мы опомнились...»

Как видим, художник напряженно думал о том, как спасти человечество от необходимости убийства себе подобных, и приходил к выводу, что изгнать зверя из души может только любовь к ближнему. Тем самым, Чириков, приняв толстовский тезис – «Царство Божие внутри нас», – стремился доказать, что возможность людского единения и нравственного перерождения человека существует. Но трагедия героев «Отчего дома» заключается как раз в том, что они потеряли способность любить, утратили то, что еще изредка, в виде исключения, возникает. О такой спасительной утопии любви рассказал писатель в произведении, название которого приковывает к себе внимание, – «Мой роман» (1926). Это одновременно и определение жанра, данное автором, и рассказ о любовном переживании, переданном в нем. Но это и указание на почти несбыточность, «романность» того, что описывается. Прообразом будущего единения людей здесь оказывается духовный союз беженцев Ивана Петровича и Вероники. На фоне тотального обесценивания и

разрушения традиционных семейных отношений во время Гражданской войны их «фиктивная семья» оказывается единственным, основанным на целомудрии и братско-сестринской любви островком доверия и душевного тепла. Пережитые страдания и необходимость жить под одной крышей сплачивают героев «какой-то новой близостью», в результате которой их вынужденное «сожительство» превращается, по словам Ивана Петровича, «как бы в настоящее, в подлинный брак и <...> семью» [13, с. 111]. Однако и этому союзу не суждено осуществиться, поскольку недоверие, ревность и подозрительность разъедают его изнутри и в итоге приводят к трагическому финалу. А анализ истоков этих разрушительных тенденций Чириков опять-таки дал в «Отчем доме».

Хотя о Чирикове–психологе говорится всегда как-то вскользь, уклончиво, нельзя отрицать важность для него толстовской традиции исследования внутреннего мира человека, знаменитой «диалектики души». Для Чирикова, как и Толстого, искренность является главным индикатором нравственной сути человека, мерилем всех его поступков. Писатель не приемлет лицемерия, фальши, позерства и разоблачает носителей этих качеств, по-толстовски «срывая» с них маски. Так, либерал и бывший народник Павел Николаевич Кудышев поддерживает «приятные отношения» с представителями духовной власти и консервативного дворянства, что время от времени провоцирует в его адрес в стане друзей и соратников обвинения в «отступничестве и ренегатстве». Но Кудышев всегда находит повод для самооправдания, поскольку, по его словам, умение лавировать и искусно скрывать свои подлинные мысли и чувства требует от него сама действительность, на каждом шагу ставящая палки в колеса всем его полезным начинаниям. Под стать ему и Ленин, который ради достижения своих целей легко меняет привязанности, «тасует» людей вокруг и в зависимости от сиюминутного политического расклада без сожаления отворачивается и предает друзей. Ярким примером несоответствия внешнего и внутреннего может служить образ жены

Григория, Ларисы. Несмотря на усердные молитвы, соблюдение постов и кажущуюся благочестивость (наизусть знает все Евангелие), она распалена внутренним греховным огнем и приносит в кудышевское семейство полный разлад. Веря в свою «близость к небесам и тайно пребывающему в ней Духу Святому», Лариса тоже оказывается заражена «вождизмом», пользуется дарованной ей «святостью» главным образом для того, чтобы прибрать к рукам Никудышевку и ее обитателей. В этом образе кроется ключ к постижению замысла Чирикова, который раскрыл всю опасность творимого в те годы обмана, когда ложь, притворство и бесовская хитрость выдавали себя за святость помыслов о народе и беспокойство о его благе.

Однако отношение Чирикова к народу отнюдь не однозначно благостно. Писатель словно бы намеренно «собрал» примеры его дикости и неразвитости и щедро рассыпал их по тексту романа. В этом вопросе он значительно расходится с Толстым. Если Толстой считал, что только живущий по патриархальным заветам крестьянин обладает единственно верным взглядом на общественное устройство, то Чириков, показывая моральное разложение верхов, отметил, что им оказалось захвачено и крестьянство, утратившее традиционные жизненные ориентиры. Но произошло это, по мысли художника, потому, что мужик, с одной стороны, оказался одурманен большевиками, а с другой – «обольщен» и сбит с толку самой интеллигенцией.

Поставил этот диагноз он еще раньше, когда в 1924 году предпослал публикации своей пьесы «Красота Ненаглядная» предисловие, в котором взял под защиту русский народ. «Бурные революционные эпохи, – рассуждал писатель, – не вскрывают подлинного характера и души народа. Это периоды ненормальной нервной и психической возбужденности, особого «революционного психоза» [15, с. 15]. И видя преступления, совершаемые в этом состоянии, надо помнить, что «обстоятельствами почти всей своей истории народ наш до того был предан разврату, и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим» [15, с. 17], что еще удивительно, что он сумел сохранить хоть какой-то человеческий облик. Чириков всегда, а

особенно остро в эмиграции, хотел дать изображение национальной души, «вечно ищущей, беспокойной, жаждущей и алчущей неземной Красоты и правды Божией, то уходящей в религиозный аскетизм, то рвущей его оковы и жадно бросающейся от далеких небес в земные бездны, то святой, то одержимой бесом, то преступной, то кающейся и вновь устремляющейся к Богу...» [15, с. 25] Он прозревал идеал, но не находил его в реальной жизни.

В «Отчем доме» автор предвосхитил трактовку событий первых двух десятилетий XX века, получающую все большее распространение в сегодняшней исторической науке. Многие историки сходятся во мнении, что революции (и 1905-го, и 1917 года) в России стали возможны потому, что существовала нескончаемая борьба элит за власть. Именно они привели страну к политическому и хозяйственному кризису, а стихийность революционного движения на самом деле тщательно планировали и подготавливали. Вызреванию подобного убеждения способствовало в определенной степени восприятие Чириковым морализаторской интонации, свойственной позднему Толстому. Она же определила и публицистический накал «Отчего дома». Но это не «страницы популярной публицистики» [6, с. 3], повторяющие «общие места о течениях общественной мысли в 80-х годах» [4, с. 4]. Публицистические вставки являются необходимым элементом структуры произведения, в них проявилась страсть, гнев, боль, отчаяние писателя. Они напоминают философские отступления Толстого в «Войне и мире».

Принципиальность и резкость его слов, трагический образ России, который вставал со страниц этого произведения, вызвали отторжение в эмигрантской среде, практически проигнорировавшей этот роман писателя (в 1929 г. появились всего лишь три небольшие газетные заметки [4, 6, 10]). Чириков глубоко переживал «отсутствие серьезного внимания» к своему произведению. В одном из писем к дочери, намекая на травлю в печати, которой он подвергся [3, с. 326 – 335] после выхода в свет на русском языке

романа «Зверь из бездны», заметил: «Впрочем, никакой критики в эмигрантской литературе сейчас нет, а больше партийное кумовство» [7].

Еще в юности отдавший дань увлечению Гоголем–сатириком, Чириков вновь, на новом витке, вернулся к этому писателю, нарисовав постепенное омертвление души России, круговерть мелких и продажных людей, людей, не дорожащих прошлым и насмехающихся над будущим. И если даже в дорогих его сердцу искателях Божьей правды – сектантах – он увидел искажение религиозной идеи (хлыстовка Лариса оказывается едва ли не скареднее и беспощаднее остальных, далеко не идеальных персонажей), то это означало, что та Русь, которую Чириков запечатлел в сказке–мистерии «Красота Ненаглядная», оставалась только в его воображении.

Но стоит прислушаться к словам И.Ф. Анненского, высказанными им в статье о пьесе «На дне». Он писал, что поиски положительного героя не увенчались успехом, зато, читая его произведения, «думаешь не о действительности и прошлом, а об этике и будущем», и что за его героями, как и героями Достоевского, можно почувствовать «нечто новое, что выше и значительнее их» [2, с. 72, 73]. Можно сказать, что и за героями Чирикова в первую очередь можно чувствуешь «душевную тревогу», вершащую «суровый и скорбный суд» над прошлым, «от которого родился в настоящем такой ужас», как оскудение Отчего дома, одиночество на чужбине ее сынов и дочерей. Чириков в итоге нарисовал исчезающую, растворяющуюся, уходящую в небытие, но все время напоминающую о себе, словно град Китеж, Россию.

Анненский в уже цитированной статье назвал Горького «самым резко выраженным русским символистом». Вряд ли кто осмелится заподозрить в символизме Чирикова. Но если вспомнить, что он считал Чехова писателем, который «не дал нам всей правды своего времени», но зато «дал правду художественную, то есть условную, символическую» [15, с. 6], то такая правда присутствует и в его романе и делает его и бесценным документом эпохи, и емким художественным свидетельством произошедшего.

ЛИТЕРАТУРА

1. А.Б. (Богданович А.И.) Критические заметки // Мир Божий. 1900. № 4.
2. Анненский И.Ф. Драма на дне // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1997.
3. Бобырь Ал. К истории одной полемики // Вопросы литературы. 1995. № 3.
4. М.Г. (Гофман) Е.Н. Чириков. Отчий дом. Т.1 // Руль. 1929. № 2556 (24 апр.).
5. Михайлова М.В. Еврейская тема в творчестве Е.Н. Чирикова и «чириковский инцидент» // Параллели: русско-еврейский историко-литературный альманах. М., 2003. № 2–3.
6. Осоргин М. Отчий дом // Последние новости. 1929. № 2941 (11 апр.).
7. Письмо Е.Н. Чирикова дочери Людмиле (8 июня 1831 года) // Архив В.Г. Чириковой.
8. Письмо Е.Н. Чирикова к Л.Н. Толстому // Вопросы литературы. 1989. № 2.
9. Попов К. «Война и мир» и «От двуглавого Орла к Красному знамени» (В свете наших дней). Париж, 1934.
10. П. Трб. (П. Пильский) // Сегодня. 1929. 13 апр.
11. Чириков Е.Е. Об авторе. Е.Н. Чириков // Чириков Е.Н. Зверь из бездны. Минск, 2000.
12. Чириков Е.Н. Зверь из бездны / Вст. статья, составл., подгот. текста и примеч. М.В. Михайловой. СПб., 2000.
13. Чириков Е.Н. Мой роман. Париж, 1926.
14. Чириков Е.Н. На путях жизни и творчества: отрывки воспоминаний // Лица. М.; СПб., 1993. Вып. 3.
15. Чириков Е.Н. О душе народа // Чириков Е.Н. Красота Ненаглядная. Берлин, 1924.
16. Чириков Е.Н. Отчий дом. Семейная хроника / Вст. ст., подгот. текста, коммент. М.В. Михайловой, А.В. Назаровой. М., 2010.

КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО РОССИИ В РОМАНАХ «ОТЧИЙ ДОМ» Е.Н. ЧИРИКОВА И «ИСТОКИ» М.А.АЛДАНОВА

Несмотря на то, что дистанция между временем написания обеих книг составляет более десяти лет («Отчий дом» был написан в 1929 – 1931 годах, отрывки из «Истоков» публиковались в нью-йоркском «Новом журнале» с 1943 по 1946 годы) на мысль о сопоставлении обоих произведений наводит общность замыслов их создателей. В отличие от большинства современников, искавших ответ на вопрос о том, почему удался большевистский переворот и миллионы русских людей были объявлены врагами своей родины и изгнаны за ее пределы, Чириков и Алданов стремились не только постичь смысл и последствия революции, но и найти объяснение ее первопричин.

В сознании эмигрантской общественности истоки революции лежали в ближайшем прошлом, а непосредственными виновниками были силой захватившие власть большевики и «помогавшие» революционной анархии и развалу армии своей противоречивой и непоследовательной политикой члены Временного правительства. Большинство писателей-эмигрантов разделяло эту точку зрения, что не могло не отразиться на характере создаваемых ими произведений, значительная часть которых представляла собой воспоминания и документальные свидетельства о пережитом их авторами в годы революции и Гражданской войны («Окаянные дни» И.А. Бунина, «Солнце мертвых» И.С. Шмелева, «Взвихренная Русь» А.М. Ремизова и др.).

С другой стороны, вынужденный разрыв с родиной вносил в художественные тексты мотив ностальгической памяти об утраченной России. Одной из общих тенденций в творчестве писателей-эмигрантов стало стремление восстановить в памяти внешний и духовный облик исчезнувшей отчизны. Особенностью произведений этой тематики стало то, что образ дореволюционной России в них несколько идеализировался («Лето Господне», «Богомолье» И.С. Шмелева, «Юнкера» А.И. Куприна и т.д.), поскольку авторы

старались не столько реконструировать, сколько «сочинить» прошлое. Поэтизация прежнего уклада явилась следствием поиска художниками в событиях российской истории положительных моментов, которые позволяли разглядеть за Россией императорской и советской Россию вечную, непреходящую, давали надежду на ее возрождение.

Взгляды Е. Чирикова и М. Алданова на прошлое и будущее России были далеки от оптимизма. Исследуя генезис революции 1917-го, отправную точку величайшей национальной трагедии XX века оба художника предлагали искать в конце XIX века. Писатели сходились в мысли, что 1881 год стал для истории России поворотным моментом. С гибелью Александра II оборвалась последняя возможность мирного и безболезненного развития страны, которое, по словам одного из персонажей алдановского романа, могло стать «сказочным, благодаря ее размерам, мощи, богатству, в особенности же благодаря одаренности русского народа» [1, с. 291]. То, что этого не произошло, считал писатель, «даже не русская трагедия, а мировая» [1, с. 291].

В этой связи перед Чириковым и Алдановым возник вопрос, – была ли русская революция и все последовавшие за ней драматические события «запрограммированы» самим ходом российской истории и была ли возможность избежать катастрофы? Ответ каждого из художников оформился в исторической концепции, художественно воспроизведенной в романах.

С этой точки зрения интересно обратить внимание на жанровую природу обоих произведений. Отчий дом был задуман Чириковым как семейная хроника (и писатель настаивал на этом определении), хотя рецензенты замечали, что материал книги выходит за рамки привычной для семейно-бытового романа формы, и указывали на существенные отличия эпопеи Чирикова от «классических» образцов этого жанра – «Семейной хроники» С.Т. Аксакова, «Пошехонской старины» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Старых годов в селе Плодомасове» и «Захудалого рода» Н.С. Лескова и др. В «традиционной» семейной

хронике описывается жизнь нескольких поколений дворянского рода, тогда как Отчий дом знакомит читателей с судьбой только одного поколения Кудышевых – сыновей старой барыни Анны Михайловны, о нравах же их предков сообщается в самом начале повествования. Такое отступление от «канона» можно объяснить принципиально иной творческой установкой Чирикова. В отличие от предшественников, которые, воспроизводя бытовое течение жизни представителей трех последних поколений того или иного дворянского рода, ставили перед собой задачу проследить за исторической судьбой не просто одной отдельно взятой семьи, но целого сословия, Чириков образах трех братьев Кудышевых изобразил три «крыла» современной ему дворянской интеллигенции, в которой, по его убеждению, воплотилась революционная идеология, приведшая к большевизму. В целом же политические пристрастия членов семейства Кудышевых более чем разнообразны. Едва ли не каждый олицетворяет какое-либо направление общественно-политической мысли: здесь и консервативное дворянство, и народничество, и экстремизм народовольческого толка, и толстовство, и различные сектантские уклоны, а также марксизм. Каждый из них окружен «штатом» единомышленников, между которыми идут постоянные скандалы и столкновения. Подобно миниатюре они отражают те разрушительные процессы, которые протекали в России в последние десятилетия XIX века и привели, по мнению Чирикова, к краху «общего национально-государственного отчего дома» [7, с. 475].

Такая авторская позиция обусловила второе существенное расхождение книги с «традиционной» формой семейной хроники, подразумевающей спокойное изложение событий всезнающим повествователем, что предполагает известную долю объективности. Однако в случае с «Отчим домом» читатель постоянно слышит взволнованный голос автора, буквально врывающегося в неторопливое повествование о кудышевском родовом гнезде со своими оценками и характеристиками,

замечаниями и соображениями относительно внутренней и внешней политики русских царей, общественных настроениях и т.п. Эти частые отступления носят публицистический характер и свидетельствуют о том, что художник не остался беспристрастным аналитиком событий минувшего, но скорбел о судьбе родины.

Глобальный исторический перелом, произошедший в 1917-м, настоящее и будущее России были в центре творчества и Марка Алданова. Но осмысляя прошлое страны, писатель в то же время стремился доказать, что современная история России не является «беспрецедентной по отношению к мировой» [4, с. 13]. Поэтому через все произведения Алданова проходит мысль о «повторяемости» [3, с. 20] событий в мировом историческом процессе, когда в отдаленном прошлом можно разглядеть приметы настоящего, что обусловило интерес художника к жанрам исторического романа и очерка, которые легли в основу уникального по масштабности романного цикла, охватывающего 200 лет европейской истории.

В своих размышлениях об исторических закономерностях и М. Алданов, и Е. Чириков не могли не учитывать опыта Л.Н. Толстого, чья личность и творчество оказали огромное влияние на обоих писателей. Если первый следовал толстовским «принципам мастерства исторического романиста» [2, с. 233], то для второго большое значение имела морально-нравственная позиция Толстого. Но для каждого из них отправной точкой служил роман-эпопея Война и мир, явившийся реакцией Толстого на захватившую общественное сознание в 1860-х годов идею «культы героев» Т. Карлейля. Согласно этой концепции, законы мира открываются лишь «избранным», которые являются единственными действительными творцами истории. Толстой же, напротив, был убежден, что история – процесс бессознательный и стихийный и управлять ходом исторических событий не дано никому: ни царям, ни полководцам, ни писателям, ни философам. Свою мысль писатель решил доказать на примере событий Отечественной войны 1812 года. Движение человечества, общественную жизнь Толстой уподоблял жизни пчелиного роя, которая происходит

инстинктивно и бессознательно. Поэтому если для себя человек живет сознательно, то в сфере общественных отношений он исполняет предписанные ему законы, становясь «орудием» для достижения недоступных ему исторических, общечеловеческих целей. И на примере эпизода об оставлении Москвы ее жителями («Они уезжали и не думали о величественном значении этой громадной, богатой столицы, оставленной жителями и, очевидно, сожженной (большой покинутый деревянный город необходимо должен был сгореть); они уезжали каждый для себя, а вместе с тем только вследствие того, что они уехали, и свершилось то величественное событие, которое навсегда останется лучшей славой русского народа» [5, с. 290]) художник продемонстрировал, что таким образом осуществилась цель не отдельных личностей, а неведомых человеку исторических законов, то есть Провидения.

Марк Алданов не разделял историософских взглядов Толстого и отрицал законы истории, хотя существование причинности в историческом процессе все же признавал. Ключевым в его историософской концепции является понятие случая. Писатель был убежден, что вместо единой цепи причин и следствий существует «бесконечное множество независимых одно от другой цепей» [2, с. 236], в каждой из которых последующее звено (исторический факт) определяется, но не предопределяется совокупностью предыдущих. Поэтому прогнозирование возможного развития тех или иных социально-политических событий Алданов считал абсолютно бесполезным занятием, так как эти прогнозы «никогда никому не удавались» [6, с. 15]. Свою мысль он доказывал в главе, посвященной решениям Берлинского конгресса 1878 года, результаты которого представлялись Алданову «чистым торжеством случая, – косвенно же, торжеством идеи грабежа, вредного самому грабителю» [1, с. 76]. Участники конгресса наделялись заложить основы «вечного» мира в Европе, но принятые ими решения (в частности, присоединение Боснии и Герцеговины к Австро-Венгрии), напротив, «нанесли страшный, почти непоправимый удар» [1, с. 149] по европейскому порядку и согласию между державами. Итогом же этого

договора стала разразившаяся в 1914-м мировая бойня, которая, по иронии судьбы, «положила конец существованию австро-венгерской монархии» [1, с. 73], чего никто из присутствовавших на этом конгрессе не мог и предполагать. Точно такой же цепью роковых случайностей, которая привела к очередной исторической катастрофе, Алданов считал и Октябрьскую революцию. Победа большевиков оказалась возможна потому, что во главе этого лагеря встал Ленин, сумевший использовать «счастливый случай против несчастного» [6, с. 13].

Евгений Чириков не вступал в прямую полемику с идеями Толстого. Размышляя о грандиозных катаклизмах, потрясших Россию в начале XX века, писатель пришел к выводу, что «революции не сваливаются с небес» [7, с. 475], а «в истории существует своеобразная «круговая порука» поколений, в которой нет невиноватых» [7, с. 475]. Это подтолкнуло художника к созданию большого произведения, в котором он, проанализировав более чем 25-летнюю историю России (повествование охватывает 1880 – 1905 годы), показал, что за «силы» в действительности подтолкнули страну к пропасти.

Ответственность за грандиозный обман русского народа, каким явился большевистский переворот, лежит, по убеждению Чирикова, не только на предводительствуемой Лениным «шайке революционеров», но также на последнем русском царе, дворянстве и интеллигенции, взявших на себя роль исторического поводыря народных масс.

В личности Ленина Чириков видел авантюриста, демагога и мошенника, который стремился осуществить революцию в России с единственной целью: вписать свое имя в историю. И здесь можно провести аналогию с образом Наполеона в романе Война и мир. Как и изображенный Толстым французский полководец, Ленин видел себя вершителем судеб миллионов и потому был готов, если потребует, пролить «море крови и реки слез» [7, с. 465]. В народе же он видел лишь шахматных пешек, которых нужно только «умело употребить в подходящий момент» [7, с. 215]. Подобным образом, по мысли Чирикова, Ленин в своих интересах использовал и марксистское учение. Путем

интриг он сумел втереться в доверие к основоположникам марксизма и, постепенно отстранив тех от «кормила правления» [7, с. 459], встал во главе этого идейного движения, рядовые участники которого также превратились в марионеток в его руках.

Немало авантюристов, как показал писатель, стояло и у руля государственной власти. Жесткому разоблачению в «Отчем доме» подвергаются как царское правительство, так и лицемерно изображающее свою преданность царю и отечеству дворянство. Писатель не скрывает ненависти к министрам, в стремлении сделать блестящую карьеру и получить «доступ к государственному карману» [7, с. 630] готовых даже подтолкнуть Россию к бессмысленной войне. Более того, когда в 1904 году началась война с Японией, эта правительственная свора принялась беззастенчиво обкрадывать собственных солдат. Не меньше критики звучит и в адрес «придворной дворянской камарильи» [7, с. 470], представители которой привыкли строить свое благосостояние на «выносливой и многотерпеливой мужицкой спине» [7, с. 470], поэтому не просто тормозили начатые Александром II преобразования, но, казалось, всеми силами стремились вернуть Россию в эпоху крепостничества. Характеризуя личность последнего русского императора, Чириков с сожалением констатировал, что добрый, но слабовольный монарх, не обладавший «ни твердой волею отца, ни государственным кругозором, необходимым для <...> властелина огромного царства» [7, с. 470], в первую очередь учитывал интересы дворянского сословия, в котором видел главную опору трона, и это неизбежно разрушало его ореол справедливого правителя в глазах народа.

Третьей стороной в этом историческом конфликте оказалась народническая интеллигенция, которая, по выражению одного из персонажей, «с путей сбилась, вразброд идет» [7, с. 81] и, не осознавая этого, пытается заманить народ, всегда стремившийся жить по законам божеским, в социалистический «рай». Привычка решать «судьбы мужицкого царства без мужика» [7, с. 466] только усугубила

существующее между двумя этими слоями непонимание. Для Кудышевых и их многочисленных родственников и гостей, мнящих себя друзьями народа, живущие с ними по соседству крестьяне всегда играли роль только «алгебраической, отвлеченной» [7, с. 75] величины, которой их радители привыкли распоряжаться «без всяких церемоний» [7, с. 75]. В восприятии же мужиков, представители как либерального, так и революционно-народнического крыла, обитавшие в усадьбе, оказываются теми же «господами», которые не просто помешали Александру II отдать крестьянству барскую землю, но и приняли участие в дворянском заговоре, окончившемся убийством царя-освободителя. И это взаимное непонимание, делал вывод писатель, в конце концов, обернулось общенациональной трагедией.

Таким образом, мистико-идеалистическая концепция истории как роковой предначертанности М. Алданова оказывалась более приемлемой для покинувших страну соотечественников, чем требовавшая покаяния и переживания чувства вина позиция Е. Чирикова, поскольку никто из его оказавшихся в эмиграции современников не чувствовал за собой никакой вины и не собирался давать отчет о содеянном в прошлом. При этом в концепции каждого из художников можно обнаружить отзвуки толстовских идей исторического пассивизма и квиетизма, покорности «роевому началу». Но если Алданов оказывался в большей степени зависим от Льва Толстого, то Чириков, соглашаясь с корифеем русской литературы во многом, проводил собственную точку зрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алданов М.А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1991. Т. 5.
2. Литература русского зарубежья (1920–1990) / Под ред. А.И. Смирновой. М., 2006.
3. Литературная энциклопедия Русского Зарубежья: 1918–1940 / Под ред. Н.А. Николюкина. В 4 т. Т.1 Писатели Русского Зарубежья. М., 1997.

4. Метелищенков А.А. Концепция рус истории и формы ее воплощения в тетралогии М.А. Алданова «Мыслитель». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2000.
5. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1980. Т. 6.
6. Чернышев А. Гуманист, не веривший в прогресс // Алданов М.А. Собр. соч. В 6 т. М., 1991. Т. 1.
7. Чириков Е.Н. Отчий дом. Семейная хроника / Вст. ст., подгот. текста, коммент. М.В. Михайловой, А.В. Назаровой. М., 2010.

ЛЕГЕНДА ОБ АНТИХРИСТЕ В СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКЕ Е.Н. ЧИРИКОВА «ОТЧИЙ ДОМ»

Образ Антихриста всегда привлекал к себе значительное внимание не только богословов, но и представителей русской философской мысли и литературы. Регулярно возобновляющийся интерес к этому персонажу христианской эсхатологии обусловлен своеобразным мировосприятием русского человека, который посредством легенды о пришествии на землю противника Христа осмысливает реалии отечественной истории и прогнозирует будущее. Отмечая данную особенность национального сознания, современный исследователь объясняет ее тем, что в условиях, когда «нормой жизненного ритма становится перманентная катастрофа, горизонт исторической надежды немедленно сужается в эсхатологическую перспективу, по центральной оси которой выстраиваются столь знакомые и неизменно впечатляющие знамения последних времен» [1, с. 5]. Причиной же, по которой больше «ни один вселенский оппонент Бога, включая наиболее приметных персонажей демонологии и самого Князя Тьмы» [1, с. 5], не занял центрального места в сочинениях, пророчествующих о «конце мира», историки культуры называют уникальное свойство этой фигуры, чьи очертания легко накладываются и

совпадают с «обликами оперативно разыскиваемых исторических претендентов» [1, с. 6]. Заметную роль здесь играет тот факт, что библейские тексты не дают сколько-нибудь цельного жизнеописания существа, уготованного стать противником Бога, в них нет упоминания о юности и годах учения Антихриста, его мировоззренческом созревании и пути к богоборчеству. Это позволяет художнику слова, мыслителю, теологу и простому обывателю детализировать, дополнять и модернизировать историю Антихриста применительно к современности, что, как уже отмечалось, помогает уяснить смысл подчас непонятных и оттого пугающих внутренних и внешних общественно-политических, военных и экономических потрясений и задуматься о поведении в резко изменившихся, враждебных обстоятельствах.

В этой связи, несомненно, показательным становится творчество Евгения Николаевича Чирикова, в произведениях которого легенда об Антихристе стала предметом художественного осмысления. Она выступила в качестве сюжетной основы легенды «Девьи горы», вошедшей в сборник писателя «Волжские сказки» (1916). По сюжету автор-повествователь во время путешествия по Волге на пароходе становится свидетелем спора, разгоревшегося между мещанином и стариком-сектантом. Первый утверждает, что Антихрист скрывается под личиной германского императора Вильгельма (идет Первая мировая война), старик же заявляет, что Антихрист был уже однажды рожден, но «его еще во чреве материнском прикончили и тем спаслись» [6, с. 253]. В доказательство он рассказывает присутствующим легенду, события которой относятся к XIII веку, времени завоевания Волжской Булгарии монголами. Согласно ей, Сатана принял образ «святого пустытника» и соблазнил красавицу-булгарку по имени Варвара, которая понесла от него дитя. Но сатанинский замысел был разгадан праведником, помешавшим его осуществлению ценой собственной жизни. Приняв облик соблазнителя, он заманил Варвару в лодку, и когда они оказались на середине реки, прорубил днище топором. «Хлынула вода в лодочку <...>, разверзлась Волга-матушка и

поглотила всех» [6, с. 263]. Однако концовку сказания не следует рассматривать как знак полной и окончательной победы над Сатаной, в человеческом обликии стремящимся внедриться в мир людей и поработить его. Старик предупреждает собравшихся, что Сатана не оставит попыток захватить землю, и Антихрист родится вторично, «и опять его узнают и вовремя погубят, а потом родится он в третий раз, и тогда – кончено!..» [6, с. 253].

Опубликованная накануне Октябрьского переворота, эта легенда звучала, по мысли автора, грозным предостережением погрязшему в пороках, безбожному и обреченному миру, который, свидетельством чему стали все последующие события конца 1910-х – начала 20-х годов, так и не внял ему.

Воссоздавая десятилетие спустя уже в эмиграции масштабную панораму предреволюционной России, Чириков в семейной хронике «Отчий дом» постарался доказать, что пришествие Антихриста было подготовлено самим ходом российской истории последних десятилетий XIX – начала XX веков. И та легкость, с какой ему удалось ослепить и повести за собой массы, явилась закономерным результатом политического авантюризма, провокаторства, корысти и равнодушия, царивших в русском обществе, а отнюдь не игры случая или происков неких таинственных сил. «Настоящее рождается из прошлого, а будущее из настоящего и <...> их никак нельзя разорвать, – писал художник, – <...> существует своеобразная «круговая порука» поколений и <...> колесо истории <...> не поворачивается и не останавливается <...> даже по приказу самодержавного императора. <...> Революции не сваливаются с небес, а готовятся долгим историческим процессом. Вот только этот исторический процесс мне и хотелось отразить» [7, с. 474].

По мысли Чирикова, революция стала возможна потому, что русский мужик был «обольщен» и обманом втянут в бессмысленную возню вокруг получения земли, окончившуюся братоубийственной войной. Кто же столь расчетливо и цинично использовал для осуществления своих планов «власть земли», искони определявшую все народное бытие? В поисках ответа писатель

размышлял и о том, способен ли человек, пусть даже наделенный «дьявольскими» коварством и изворотливостью, в одиночку одурманить народ, подтолкнув его к смуте, или ему кто-то содействовал, подчас неосознанно? В таком случае о скольких воплощениях Антихриста в «Отчем доме» может идти речь, и на какие традиции опирался Чириков, намекая на этот образ?

Согласно авторской концепции, искусителем миллионов стал Ленин, жаждавший воссесть на трон вождя революции и переступивший ради своей цели все моральные границы. Чириковская мысль была созвучна мнению части русской общественности, для которой революция представляла как осуществившийся апокалипсис, советское государство виделось царством Антихриста, а возникший общественный строй – воплощением Антихристового духа. Например, в ряд персонификаций Антихриста наравне с Григорием Распутиным и Александром Керенским включил Ленина один из участников сборника статей о русской революции «Из глубины» (1918) С.А. Аскольдов [1, с. 176 – 207]. Олицетворением «духа зла», «духа небытия, ничтожества» назвал вождя мирового пролетариата Д.С. Мережковский [4, с. 112], «планетарным злодеем» окрестил Ильича в речи о миссии русской эмиграции И.А. Бунин [2, с. 4 – 5], а Петр Струве в воспоминаниях писал о его «рациональной и дьявольской праведности», которая столь же далека от «праведности Христа, как фантастический образ Антихриста далек от исторического образа Христа» [5, с. 220].

Какие же качества и поступки Ленина в интерпретации Чирикова раскрывают его дьявольскую сущность? Опираясь на традиционное богословское толкование образа Антихриста, писатель прежде всего отмечает присущую Ильичу непомерную, буквально «сатанинскую» гордыню и высокомерие, следствием которых стали его жажда всемирной славы и стремление любым способом закрепить свое имя в истории. Наиболее заманчивой и притягательной для него становится идея устроить социальный пожар в России, рассчитывая, что вспыхнувшая за ним следом у немцев и других народов революция очистит земной шар для нового

строительства. Как замечает один из персонажей хроники, «это не марксист, а Герострат какой-то, вознамерившийся сжечь не один храм Дианы, а все храмы на земле вообще» [7, с. 266].

Одним из ярчайших проявлений этой гордыни становится полное презрение Ильича к любым авторитетам. Он открыто смеется над учителями, называя теоретиков немецкого социализма Бебеля и Каутского «старыми портянками» [7, с. 461], а в одной из бесед надменно заявляет оппоненту, уличившему его в непоследовательности и извращении слов Маркса: «А не приходит вам в голову, что не я устарел, а Маркс со своей социальной научной эволюцией? Я признаю Маркса, когда он не скучный профессор, а революционер» [7, с. 264]. По той же причине он стремится оттеснить от «кормила правления» социал-демократической партии всех «мягкотелых» руководителей, которые, по его мнению, думают вовсе не о свержении самодержавия, а о превращении рабочего класса в «благополучных мещан» [7, с. 460]. Не скрывает Ильич своего презрения и к народу, в котором видит лишь «прекрасную дубину» [7, с. 721] для расправы над противниками. Желая ускорить приближение восстания, он призывает однопартийцев провоцировать недовольство низов всеми возможными способами, а на упреки в аморальности подобных действий отвечает, что революции всегда творятся «без перчаток, галстука и крахмала» [7, с. 460]. Готовность переступить через все моральные нормы и принципы роднит чириковского персонажа с однозначно понятым Раскольниковым, чья теория о праве избранных, великих людей жертвовать ради своих интересов жизнями ничем не выдающего большинства становится для Ленина прямым руководством к действию: «Пешка в шахматной борьбе бывает дороже офицера. Надо только умело употребить ее в дело в подходящий момент. Фигуры – это герои, а пешки – толпа... <...> Толпа всегда и прежде всего – дура. А разве для точки опоры требуется еще что-нибудь, кроме дубовой крепости материала?» [7, с. 215] Но если Раскольников так и не сумел переступить через мораль, переживая

после совершенного им убийства сильнейшие нравственные мучения, то Ленин, напротив, абсолютно свободен от каких бы то ни было сомнений и колебаний этического характера, что, в свою очередь, находит самое непосредственное отражение в его политической тактике.

В борьбе за власть над массами Ильич не гнушается никакими средствами, главным из которых становится обман. Понимая, что «произвести в России социальную революцию силами одного рабочего класса невозможно» [7, с. 720], Ленин решает натравить на самодержавие многомиллионное крестьянство, которое «расчистит путь для будущей диктатуры пролетариата» [7, с. 721]. Приманкой становится лозунг о полной и безвозмездной конфискации всех помещичьих угодий в пользу народа, поскольку, считает Ильич, нет ничего проще, чем надуть мужика землей, о которой тот исторически бредит. Но поддерживать «мужицкие аппетиты» он планирует лишь до того момента, пока к власти не придет рабочий класс, после чего большевикам «придется вести новую войну с этим мелким буржуем» [7, с. 721]. Точно также в целях вербовки новых сторонников марксистского лагеря использует Ленин народную устремленность к правдоискательству. Например, в беседах с обитателями сектантских общин начетчик Ильича Вронч-Вруевич (так писатель сатирически переименовал фамилию известного большевика В.Д. Бонч-Бруевича) незаметно подменяет «христову общину» и «христово воинство» социалистической коммуной и революционным воинством, чтобы, в конце концов, превратить в сознании сектантов «единое стадо людей» в «единый класс», а «Единобожия» – в Ленина [7, с. 397]. Тем самым его сторонники тоже являются своего рода антихристами, ведь в церковной традиции так именуют не только самого ставленника Сатаны, но и всех лжепророков и учителей, которые проповедуют поклонение человеку, возмечтавшему о мировом господстве.

Как показал Чириков, Ленину и его окружению удалось обмануть не только народ, в котором они видели всего лишь слепую силу, годную быть

использованной в качестве революционного тарана, но и собственных сторонников. Поддержка Плеханова и других «основоположников научного социализма» в России была выгодна Ильичу только до тех пор, пока он не сумел «влезть в самый верховный центр марксизма» [7, с. 459], воспользовавшись партийной «чехардой», предшествовавшей II съезду РСДРП. И как только ему это удалось, начал методично и целеустремленно вытеснять оттуда прежних «рулевых» и открыто переделывать марксистское учение на свой лад.

Помимо традиционной ортодоксально-богословской концепции Чириков в «Отчем доме» опирается и на раскольничье учение о «духовном» Антихристе, согласно которому тот понимается как безличное злое начало, воцаряющееся в мире на финальном этапе его истории. Описываемые художником события, происходившие в России в последней четверти XIX – начале XX веков, можно рассматривать как своеобразные знамения приближающегося «конца времен»: неурожай и голод 1890-х, за которыми следовали вспышки холеры, война с Японией и первая русская революция, всеобщий упадок веры и нравов, кризис семьи и общества и т.п. Но предлагая читателю устрашающую картину охвативших страну бедствий, писатель в то же время демонстрирует, что едва ли не большая их часть во многом была спровоцирована самой властью.

В книге Чириков приводит множество фактов и эпизодов непродуманной, недальновидной, а часто и прямо ошибочной политики последнего русского императора. Характеризуя личность Николая II, он с сожалением констатирует, что царь не обладал «ни твердой волею отца, ни государственным кругозором, необходимым для самодержавного властелина огромного царства» [7, с. 470] и всегда сильно зависел от своего окружения. Именно в слабости самодержца писатель видит его главную «вину» перед историей, поскольку добрый, но беспомощный император, «к великому несчастью России, не обладал еще и даром удачного выбора помощников» [7, с. 470], которые «не столько думали о

России и народе, сколько торопились <...> сделать блестящую карьеру» [7, с. 470], получить «широкий доступ к государственному карману» [7, с. 630] и готовы были ради легкой наживы даже подтолкнуть Россию к бессмысленной войне. Когда же в 1904-м началась война с Японией, «придворная камарилья» (писатель не жалеет хлестких слов, описывая придворный круг Николая II) принялась беззастенчиво обкрадывать собственных солдат. И воровство в частях армейского снабжения достигло настолько вопиющих размеров, что (это доказано историками) стало одной из причин поражения России в русско-японской войне.

«Роковую» же ошибку правительство Николая II совершило, по мысли Чирикова, не доведя до конца земельную реформу 1861 года, которая, хотя и принесла крестьянам личное освобождение, не оправдала их надежд и ожиданий, поскольку оказалась «сильно укороченной в интересах дворянства» [7, с. 470]. О порочности такой политики свидетельствовала сама история. «Россия въезжала в ворота XX столетия с хроническими «голодными годами», с эпидемиями, с вспыхивающими то там, то сям аграрными беспорядками» [7, с. 469]. Однако «неразумное» царское окружение, состоящее прежде всего из консервативного дворянства, не только не замечало надвигающейся грозы, но как будто всеми силами стремилось повернуть колесо истории вспять, чтобы вернуть страну назад, в эпоху крепостничества, полагая, что «мужик» бунтует только оттого, что ему дали слишком много «воли». Этим, в конце концов, и воспользовался Ленин.

Подытоживая вышесказанное, можно сделать вывод о том, что в семейной хронике Чирикова фигура Антихриста не только персонифицирована в конкретной личности – руководителе большевистской партии Владимире Ленине, но также интерпретируется как коллективный образ («легион» мелких антихристов, «бесов») большевиков и более обобщенно – состояние погрязшего в грехах мира на его последнем этапе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аскольдов С.А. Религиозный смысл русской революции // Антихрист (Из истории отечественной духовности): Антология / Сост. коммент. А.С. Гришина, Г.К. Исупова. М., 1995.
2. Бунин И.А. Миссия русской эмиграции (Речь, произнесенная в Париже 16 февраля 1924 года) // Руль. 1924. № 1013.
3. Исупов К.Г. Русский Антихрист: сбывающаяся антиутопия // Антихрист (Из истории отечественной духовности): Антология / Сост. коммент. А.С. Гришина, Г.К. Исупова. М., 1995.
4. Мережковский Д.С. Царство Антихриста: Статьи периода эмиграции. СПб., 2001.
5. Струве П.Б. Мои встречи и столкновения с Лениным // Новый мир. 1991. № 4.
6. Чириков Е.Н. Девьи горы // Он же. Зверь из бездны / Вступ. статья, составл., подгот. текста и примеч. М.В. Михайловой. СПб., 2000.
7. Чириков Е.Н. Отчий дом / Вступ. статья, составл., подгот. текста и примеч. М.В. Михайловой, А.В. Назаровой. М., 2010.

ВОЛЖСКАЯ ПРИРОДА И «ВОЛЖСКИЙ МИР» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Е.Н.ЧИРИКОВА

Особый интерес в творчестве Е.Н. Чирикова представляют его рассказы для детей и произведения «животного эпоса», которые могут составить конкуренцию рассказам о животных выдающихся представителей русской литературы рубежа веков, а также замечательные обработки сказаний и легенд, что подтверждает наблюдение М.Цветаевой о «ненасытности» «старика Чирикова» (она узнала его уже в эмиграции, когда писателю было около семидесяти лет. – М.М.) в его «любовном любопытстве к жизни» [1, с. 710]. И, возможно, «прививку» этого неумемного любопытства

ко всему живому даровало ему детство, проведенное на Волге, где он родился в Казани и прожил все юношеские годы.

Его первые пробы пера относятся ко времени пребывания в пятом классе гимназии, когда Чириков начал буквально воспевать на все лады – в стихах и прозе – родную Волгу. И его литературный дебют в 1886 году осуществился на страницах волжского издания – в газете «Волжский вестник». И Волга так и осталась на всю жизнь его величайшей привязанностью, его любимицей. Жена Чирикова, драматическая актриса В. Иолшина вспоминала, что больше всего он любил проводить летние месяцы на этой и летними впечатлениями жил еще долгое время спустя. Они проникали и в его романтическую прозу, и в его сказочные произведения. Причем граница между ними неотчетлива. И он может, например, в детской фантазии «В царстве сказок», чтобы поразить воображение ребенка, нарисовать яркие цветные тени от туч, которые на траве кажутся то синими, как небо, то красными, как малина, то желтыми, как лимон. Но и в лирическом рассказе он также свободно создает феерию красок: «Солнышко только что выкатилось из-за леса и ярким светом облило зеленую котловину, вершины нагорных сосен вспыхнули зеленым блеском, а желтые стволы засверкали золотом, росистые луга сделались изумрудными» [2, с. 277].

Но, конечно, не следует думать, что писатель однообразен в выборе освещения или цветовой гаммы. В его творческом наследии встречаются самые разнообразные пейзажные зарисовки.

Но нередко писателю требуются пастельные, жемчужные тона для создания соответствующего настроения. И тогда волжская природа предстает совсем иною. Таинственна и прекрасна река ночью: «Волга, облитая голубоватым блеском лунного света, словно задремала, околдованная чарами неясных весенних грез, и тихо, ласково и любовно гладила своими струями и крутой берег, и высокие борта стоявшей на якоре баржи. Луна блистала ярко в вышине над лесом Жигулевских гор, серебрила листву молодой зелени на вершинах, но словно боялась заглянуть вниз под кручу громоздившихся гор,

туда, где висели густые сумерки, где длинные несуразные тени легли на воду и спрятали прижавшуюся к берегам баржу. Там, дальше, серебрилась переброшенная луною через реку искристая дорожка, а здесь было темно-темно, и лишь яркие звезды, меланхолично смотревшие с голубых небес на землю, еще ярче отражались в затененной горами речной поверхности и дрожали вокруг баржи синими огнями, гасли и вспыхивали, как электрические искры, ослепительно яркие, большие, синие... Изредка, когда Бог весть откуда, прилетал на своих крыльях беспечный весенний ветерок, – лес вздрагивал серебрившейся на луне листвою, и легкие, невнятные вздохи весны перебежали с утеса на утес, скатывались в темную бездну и здесь не то прятались в прибрежных кустах орешника, не то тонули в слегка зарябившейся речной заводи, не то убегали дальше, на противоположный берег, вместе с серебристою дорожкой лунного света... С напоенной ароматом цвета черемухи и пахучей березы прохладой ветерок приносил откуда-то отрывки несмелой соловьиной песни, журчание сбежавшего с гор по овражку ручья и еще какие-то странные, таинственные шумы и шорохи...» [2, с. 210].

Но та же река может быть величественно-грозной, предвещающей несчастье. Писатель удачно использует мощную звуковую партитуру, чтобы создать образ разбушевавшейся стихии: «Ветер злился и гнал темные волны на берег, трепал мачтовые снасти и шумел в горах лесом. Темные тучи двигались по небу уродливыми массами и, заползая все выше, заволакивали остаток синющего просвета ...Волны все сильней насакивали на борт баржи и, разбиваясь с шумом, рушились, уступая место новым натискам. Чугунная доска покачивалась и, стучаясь краем о мачту, гудела как отдаленный набатный колокол. Притаившаяся за баржей лодка качалась, жалась к боту и все тревожнее постукивала в него носом. Руль и каюта водолива скрипели досками <...> Разрезаемый мачтовыми снастями, уныло свистел ветер <...> Изредка горизонт вспыхивал заревом молнии и на мгновение освещал черную водяную равнину с белевшими на ней гребнями волн, угрюмые горы и прижавшуюся у берега баржонку, послушно покачивающуюся из стороны в

сторону, одинокую, заброшенную...» [2, с. 231 – 232]. Художник сознательно подчеркивает всевластие природного мира, перед которым таким крохотным и ничтожным должен чувствовать себя человек. В приведенном отрывке точно прописан контраст между «массаами» туч, «натиском» волн и жалобно поскрипывающей и прижимающейся к боту лодкой и такой же бесприютной, подверженной всем напастям, «**послушно**» покачивающейся, одинокой, заброшенной «**баржонкой**» (выделено мною – *М.М.*).

А в сказке «Белая Роза», написанной явно под влиянием «Соловья и Розы» О. Уайльда, есть абзац, где читатель вдруг слышит не голос повествователя, рассказывающего удивительную, неожиданную историю, а голос самого автора, стремящийся донести до нас восхищение и преклонение перед реальной красотой бытия: «... стоило только взойти на балкон, чтобы сердце запрыгало от восторга и радости при виде открывающейся картины. Прямо перед глазами – гладкая поверхность Волги сверкает на солнце своею сталью, над рекой поднимаются великаны – зеленые горы, убегающие куда-то далеко-далеко и пропадающие в голубой дымке прозрачного весеннего воздуха. Кругом – кудрявая зелень, позади, взбираясь в гору, поднимается прохладная зеленая роща...» [3, с. 234]. Так видит писатель красавицу-Волгу. И кажется – еще немного – и он произнесет: «Ничего не нужно, все суета сует, все пройдет, минется, исчезнет бесследно, только одна правда и красота природы – вечны, и только в общении с ними человек чувствует в себе радость Божию и находит цель жизни...» [2, с. 280]. И кто бы мог подумать, что эти прекрасные слова идут вслед за гимном одной поющей птице. Но не соловью, как можно было бы предположить, которого, как считает Чириков, «люди с помощью своих поэтов опошлили», а... кукушке, которая «уцелела», но именно потому, что «осталась непонятой и малоизвестной»! Писатель не скупится на слова признания, сочиняет почти оду в честь этой невзрачной птахи: «О, прекрасный лирик лесов! Слушаю я тебя в тишине тихого утра, и такое чувство рождается в душе моей, словно я после долгих и тщетных исканий нашел, наконец, что было нужно: красоту, правду и радость в

природе, отражение их в душе чрез безмолвное, кроткое созерцание...». А еще раньше он задал читателю вопрос: «Случалось ли вам ранним утром, когда вошедшее солнце еще не успело высушить с трав и листвы сверкающих капелек росы, слушать, как поют в лесу кукушки?» – и, как мог, попытался ответить на него: «О, этого не опишешь! Соловьи ночью и кукушки на восходе солнца, только они одни поют такие песни, от которых в душе человеческой пробуждается столько смутных, горьких и радостных воспоминаний, столько порывов к невозвратному, столько тоски по недостижимому, столько грусти по неведомому!...» [2, с. 279].

Приведенные выше слова взяты из рассказа Чирикова «Гиблое место», вошедшего в цикл «Волжские сказки», которые и построены на сопряжении вымысла и реальности, мечты и достоверности. Чарующая волжская природа, пение жигулевских соловьев, волшебные лунные ночи и сверкающие росистые утра, история реки, населявших ее людей, ее прошлое, настоящее и будущее составили основу этого цикла. Задуманное, по мысли писателя, должно было разрастись в трехтомную эпопею о «нашей исторической матери», как он называл Волгу: к беллетристической части он думал еще присоединить рассуждения об экономическом значении Волги, рассказать об ее этнографии. Эти части должны были быть озаглавлены «Волга-сказочница», «Волга-кормилица», «Волга-матушка. «Давно мечтал написать книгу, исключительно посвященную родной реке» – признавался он в письме к своему другу драматургу С.А.Найденову [4]. И к начинанию этому относился как к жизненному подвигу: Напишу – «и тогда уж помру», – добавлял он. Он даже позволил себе в книге «Волжские сказки» выпады против тех, кто, как казалось ему, недооценивает значение Волги, «нашей воистину национальной реки», которую, однако, «знаем и любим <...> мало, холодно» [2, с. 7]. «До сей поры, – продолжал он с иронией, – встречаешь сынов <...>, которые, дожив до последней грани жизни, все еще собираются «прокатиться» по Волге! А «Вниз по матушке по Волге», поют, впрочем, все и притом с большим воодушевлением...» [2, с. 7].

Но не довелось ему свершить задуманное. «Волжские сказки» появились в предреволюционном 1916 году. Остальные части так и не были созданы. Жизнь смешала все карты... И, словно предчувствуя неосуществимость замысла, он и «Волжские сказки» интенсивно насыщал и публицистическим и этнографическим материалом. Нельзя сказать, чтобы этот фактический материал всегда органически вплетался в ткань повествования, Однако, видимо, желание сказать обо всем, поделиться своими познаниями буквально захлестывало писателя. Так, он нередко с такой готовностью раскрывает подробности уклада народов, живущих по берегам Волги, что это может показаться страницами учебника: «<...> город Козьмодемьянск можно назвать столицей царства черемисского. Приволжские черемисы занимают своими поселениями значительную часть Козьмодемьянского уезда Казанской губернии и Василь-Сургорского уезда Нижегородской губернии – на правом берегу Волги и большое пространство земель Козьмодемьянского, Чебоксарского и Царевококшайского уездов Казанской губернии – на левом берегу. Черемисы некогда жили среди огромных непроходимых лесов этого края, ныне уже в большей части истребленных. Живя среди лесов, они сохранили до настоящего времени в своей душе <...> непреодолимое тяготение к лесу. Остатки прежних лесов вдоль реки Суры, с дубовыми и березовыми рощами и теперь еще самый любимый ими уголок своего царства. Эта любовь к лесу из-за невозможностью жить в лесах привела к страсти украшать свое жилище искусственно разведенной растительностью. При каждом доме черемисина вы найдете сад из кудрявых берез, дубков, рябины. От этого черемисская деревня всегда кажется красивой, уютно-приятной и чистой, чем и отличается резко от русских деревень этого края» [2, с. 91].

«Волжские сказки» погружают нас в мир преданий, древних мифов, сказаний, былин, бытующих у народов, населяющих волжские берега, у людей, поселившихся за стенами обитателей, в заброшенных сектантских скитах. Они переносят читателя в героическую эпоху разинского

восстания («Стенькина казна», «Бич Божий»), жестокие времена царствования Ивана Грозного («Жена благоверная»), свирепого разгула татаро-монгольского нашествия («Невесты Христовы»). Они повествуют о неистребимой силе любви, способной наставить на праведный путь грешника («Иринова могила»), о любви, которая не знает преград и исчезает только со смертью влюбленных («Соловей-любовник»). В них идет разговор об искушениях, злобе, предательстве («Дочь неба», «Искушение», «Святая гора»). Есть в этой книге и грозное предостережение о неминуемом пришествии Антихриста в погрязший в пороках безбожный и обреченный на страдания мир («Девьи горы»).

Нитью, скрепляющей столь разнородный материал становится путешествие писателя по любимой реке. Легенды и предания рассказывают ему попугачики, случайные люди. Рядом соседствуют поэтическая форма устного народного, часто ритмического сказания, и религиозно окрашенное повествование о нравственных основах мира, какими они рождаются в народном сознании. А все это вместе дает необыкновенно яркий жанровый сплав - что-то среднее между апокрифом и фольклорной байкой, живущей в веках, передающейся из поколения в поколение, в устах каждого нового рассказчика переживающей свое новое рождение.

Но помимо сюжетных сцеплений и «пейзажных скреп» в «Волжских сказках» имеются и скрепы духовные – это вера в чудесное, в чудо преображения, которая питалась у художника способностью религиозно воспринимать мир. Но не меньшее значение для создания единства цикла имеет и настроение, тот лирический строй души, который способен превратить взрослого в ребенка, помочь ему почувствовать сказку сквозь пласт «культурных» наслоений. А ключом, открывающим эту душевную кладовую человека, опять же является природа – пение птиц, дыхание ветра, мерцание лунной дорожки на ночной глади воды...

Поэтому так естественно соседствуют в цикле легенды и лирические миниатюры («Молодецкий курган», «Сон сладостный», «На стоянке», «Гиблое место»), где на

первый план уже выходит повседневность, но преображенная в фантастически-прекрасный мир волшебством любовного чувства или властью памяти, определяющей духовную сущность человека, или глубиной постижения мира природы.

Как художественно совершенный можно оценить лиро-драматический эскиз «На стоянке», где не просто тревожная, но полная драматизма жизнь обитателей баржи проходит не только на фоне природы, показанной импрессионистически в разное время суток – от раннего утра до поздней бурной ночи, но и сама является частью природы, сотрясаемой страстями. Однако назревающий любовный конфликт между Кирюхой, стариком водоливом и его молодой женой Мариной меркнет перед космическим одиночеством ребенка-сироты по прозвищу Жучок, который затерян – заброшен в этом мире.

Однако именно стихия природы неожиданно позволяет ему почувствовать себя вместе с погибшим в волжскую бурю отцом. Во время такой же страшной бури чудится Жучку голос: «Господи! Спаси и помилуй!». «Неотпетая душа долго по земле скитается, скорбит и тоскует по земной доли своей». А далее голос автора сливается с внутренним монологом ребенка: «Кто знает, быть может, то грешная душа потонувшего тятеньки носится над своею могилою-Волгою и стонет, скорбит перед вековечною разлукою с людьми и землей?... Быть может, она ищет своего сына родного, проститься с ним хочет и зовет его?!

– Господи, спаси и помилуй! Помяни его во царствии Своем!» [2, с. 236]

Так в едином крике, прорывающемся сквозь завесу дождя, вновь соединяются отец и сын. И именно природа, по Чирикову, дарует отчаявшейся душе мгновение радости. О возможности гармонии и счастья в мире говорят заключительные строки рассказа: «Дождь пролил и притих. Устал, ослабел ветер... Ураганом пронеслась непогода над Жигулями, и на востоке робко выглянула небесная синева, а на ней мигнула одинокая звездочка. Но по небу еще беспорядочно ползали тучи, громоздились в горные цепи, разрывались и плыли за Волгу, где все еще перекатывались глухие раскаты грома и где вспыхивало и дрожало зарево молний» [2, с. 236].

Есть свидетельства, что несмотря на довольно-таки устроенную жизнь в эмиграции (известно, что Чехословакия очень хорошо приняла Чирикова и его многочисленное семейство), он очень тосковал по России, особенно по Волге. Ариадна Эфрон вспоминала, что «тоска жила в комнатке Евгения Николаевича, воплощенная и воплощаемая им – нет, не в рукописях: в деревянных модельках волжских пароходов, которые он сооружал на верстаке у окошка, глядевшего в самую гущу сада. Комната была населена пароходами – маленькими и чуть побольше, баржами – коломенками, тихвинками, шитиками, гусянками; челнами и косными <...> Тесно было волжанину во Вшенорах, мелководно на Бероунке!» [5, с. 185]. Еще более пронзительно звучит признание его внучки И.В. Николаевой о том, «как дедушка любил Россию, любил крестьян и имел среди них друзей, как тосковал по волжским откосам и берегам, он даже сам смастерил вид Нижнего, с пароходиками, откосами, церквушками, под этим городком он и скончался, есть фотография» [6, С. 69].

ЛИТЕРАТУРА

1. Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т.6.
2. Чириков Е.Н. Собр. соч. В 17 т. М. 1916. Т. 16.
3. Лепта. 1995. № 24. С.234.
4. РГАЛИ. Ф.1117. Оп. 1. Ед. хр. 63.
5. Эфрон А. Страницы былого // Звезда. 1975. № 6.
6. Письма М.И. Цветаевой к Л.Е. Чириковой. / Сост., подгот. текстов и примеч. Е.И. Лубянской. М., 1997.

МИР РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Е.Н. ЧИРИКОВА

Слово «провинция» появилось в русском языке в период правления Петра I, который ради фискальных удобств ввел эту единицу в административное деление России. С этого времени в отечественной беллетристике, журналистике и научной литературе не прекращаются поиски ответа на вопрос о том, что же является подлинным центром, «балансиrom» русской жизни – провинция или столица? Где коренятся настоящая духовная жизнь, сакральная традиция, русское самосознание?

Русская литературная традиция внесла существенный вклад в создание емкого и колоритного образа уездной Руси. «Евгений Онегин» и «Повести Белкина» А.С. Пушкина, «Миргород», «Ревизор» и «Мертвые души» Н.В. Гоголя, романы И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, рассказы А.П. Чехова демонстрируют сквозной характер оппозиции столичной и провинциальной жизни для русской классики [1, с. 42].

Особый взгляд на российскую глубинку представлен в творчестве Евгения Николаевича Чирикова. Интерес к «скромной провинциальной среде, русскому провинциальному городу, русской провинциальной семье» [2, с. 2] не покидал художника на протяжении всей жизни, о чем свидетельствуют не только рассказы и повести 1880 – 1890-х годов, но и тексты, созданные незадолго до революции 1917-го и позже, в эмиграции. Обусловила столь пристальное внимание писателя к российской провинции его убежденность в том, что судьба России всегда творилась «не в кружках богостроительства и богоискательства, футуризма и всяческого атавизма, <...> а в недрах народной психологии. А где ее увидишь и поймешь, как не в необъятной русской провинции?» [3, с. 259]

Именно в провинции, в отличие от столичных городов с их шумом, суетой, слепым преклонением перед западными ценностями, перетекающим в полное отрицание традиционной русской культуры,

продолжала, по убеждению писателя (как и его предшественника, Ф.М. Достоевского), «воздвигаться национальная почва» [4, с. 66]. В сознании Чирикова она предстает как особое социально-историческое и культурное пространство, «ядро», где формируются основы национального самосознания, служащие источником «традиционных, нравственных и религиозных ценностей, духовных констант народной жизни» [5, с. 21].

В то же время на фоне бурной и пестрой жизни столиц провинция кажется местом, где бег времени замедлился и даже вовсе остановился. Бытие уездного городка течет по давно установленному порядку. В нем ничего не меняется и не происходит само по себе, поэтому в русском обществе, главным образом в среде столичной интеллигенции, сложилось убеждение, что провинции свойственна отсталость, замкнутость, ориентация на прошлое, умственный и духовный застой, а ее обитателям – невежество, ограниченность взглядов, низкое культурное развитие, безвкусие и подражательство. Чириков соглашался со многими критическими суждениями современников о провинции, но его взгляд на «провинциальный топос» был неоднозначным.

Заглянув буквально во все уголки родной страны, в рассказах, фельетонах, пьесах конца 1880 – начала 1900-х годов, которые можно назвать своеобразной «энциклопедией уездной России», писатель сумел вплоть до мельчайших деталей показать быт помещика и купца, мещанина и чиновника, врача и учителя, студента и гимназиста, за что современники вполне справедливо называли его «знатоком провинции» [6, с. 68].

О заслуженности такой репутации свидетельствует широкий читательский резонанс [7] на публицистические тексты Чирикова, публиковавшиеся в разделе «Провинциальные картинки», который он вел в журналах «Жизнь» в 1899 – 1901-м и «Современный мир» в 1913 – 1914 годах, а также аналогичные очерки под заглавиями «Из провинциальной летописи», «Заметки провинциала» и др., печатавшиеся в журналах «Русская мысль», «Образование» и «Современник». В этих рубриках

Чириков оперативно и подробно освещал значимые проблемы провинциальной жизни и разоблачал наиболее ярких ее «антигероев». Позднее художник собрал и издал свои «картинки» отдельными книгами – «Тихий омут» (1910) и «Успокоение» (1916). Но если в читательской среде эти книги пользовались успехом, который не в последнюю очередь объясняется тем, что российский обыватель в поиске правды привык обращаться «не к чиновникам, наделенным властными полномочиями и должностными обязанностями решать его проблемы, а в редакцию местной газеты» [8, с. 152], то критика их практически проигнорировала. В одном из немногочисленных отзывов, автором которого стала З.Н. Гиппиус, «Тихий омут» назван собранием мелких и разрозненных газетных вырезок и «репортерских анекдотцев» [9, с. 183], но главной претензией стало то, что вошедшие в него тексты были опубликованы в значительно «отсроченной от получившего отражение события перспективе» [8, с. 146]. Такая оценка Гиппиус свидетельствует о том, что затронутые Чириковым в этих книгах вопросы остались ею не понятыми. «Срок давности» собранных в «Тихом омуте» и «Успокоении» «пороков» провинциального бытия указывает на их живучесть и неискоренимость в повседневной действительности России, о необходимости коренной перестройки которой неоднократно заявляли представители самых разных направлений общественно-политической мысли, что делает эти публицистические книги Чирикова актуальными для каждого последующего поколения читателей.

Разнообразные «казусы жизни» в глубинке выходят на первый план и в его художественных текстах. Одним из центральных образов произведений Чирикова этого периода стал обыватель, провинциальный чиновник, а сюжетом – эпизод из тусклой и убогой жизни такого человека, мерный ход которой прерывает «случай», вскрывающий ее пустоту и бессмысленность. Разрабатывая образ такого героя, Чириков опирался на гоголевскую традицию. Например, главный герой рассказа «Калигула» (1898), канцелярский служащий Яков Иванович Козырев, подобно

гоголевским чиновникам Башмачкину и Поприщину, влачит нищенское существование, вся его жизнь проходит в постоянных лишениях, поисках места и связанных с этим унижениях. Иногда в сердце задавленного нуждой письмоводителя вспыхивает «искорка молчаливого протеста» [10, с. 143], но на службе он всегда ведет себя «тише воды, ниже травы» [10, с. 147], и никому и в голову не может прийти, что «вчера только этот человек позволял критиковать действия начальства» [10, с. 147].

Мечтая «выйти из рядов канцелярских служителей и попасть в настоящие штатные чиновники» [10, с. 147], герой рассказа предпринимает попытку сдать экзамен на повышение в чине, но проваливается, и это событие выводит его из привычного нравственного оцепенения. Неожиданно для самого себя он высказывает управляющему все, что за годы накопело у него в душе, и бросает ненавистное место. Но «бунт» оканчивается ничем: спустя неделю Козырев возвращается на службу, тем самым соглашаясь безропотно терпеть прежние унижение и в дальнейшем.

В отличие от Гоголя, который испытывал сострадание по отношению к Акакию Акакиевичу, Чириков явно осуждает подобное смирение. Писатель разоблачал уничтожающую достоинство личности готовность людей к самоумалению. Поэтому хотя сострадание к персонажу и сочувствие к его бесправному положению звучит в тоне рассказчика, но более явственно слышится ирония, на что указывает, к примеру, обыгрывание имени Калигулы – римского императора-тирана, прославившегося жестокостью и беззаконием, которое использует Яков Иванович в отношении своих мучителей, но автор иронически награждает им и его самого, приниженного и забитого канцелярского служащего, тем самым подчеркивая вечную страсть любого чиновника к чинам и наградам.

Исследование характера и психологии обывателя подтолкнуло Чирикова к осмыслению вопросов нравственного формирования и развития личности в провинции, ведь Яков Иванович Козырев оказывается не только жертвой несправедливой и враждебной действительности, но и

ее порождением. Писатель напряженно искал ответ на вопрос, в какой момент подобострашие и чиновничество, зависть и злопыхательство, трусость и малодушие проникают в сердце человека, и существует ли возможность предотвратить это духовное порабощение. Ведь даже когда мелкий чиновник пытается защитить свое человеческое достоинство, это у него выходит нелепо и по-провинциальному дико. Именно этот «взрыв возмущения» поставлен в центр драматургического дебюта Чирикова – пьесы «На дворе во флигеле» (1902), которая впоследствии откроет цикл пьес, объединенных автором заголовком «Провинциальная комедия» (его составят 4 произведения: кроме названной, войдут «Иван Миронович», «Марья Ивановна», «Царь природы»). Показательна, конечно, перекличка названия цикла с бальзаковской «Человеческой комедией», что говорит о том, какое значение придавал Чириков изображению провинциальной среды, в которой видел прообраз человеческого существования.

В пьесе «На дворе во флигеле» показаны судьбы людей, вся жизнь которых вращается вокруг разговоров, «у кого корыто поглубже, да у кого месиво послаще» [11, с. 16], как едко выражается одна из героинь, подспудно давая определение этой жизни как свинской. Другая же конкретизирует это определение: «Мы либо бранимся, либо скучаем» [11, с. 21]. При этом обитатели городка сознают, что, по сути, превратились в «брюхо на двух подпорках» [11, с. 29].

Единственное, что отличает самых «возвышенных» героев этой комедийной драмы – чиновника с многозначным именем Платон и юную Дуняшу, – это стремление – для одного – вдруг проснувшееся желание заявить о себе («Восемь лет молчал, а на девятом не выдержал: заговорил, как следует царю природы, человеку» [11, с. 32], для другой – любым способом вырваться из затхлого мирка, с порядками которого все уже давно смирились. И вот человек с гордым именем Платон совершает «роковой шаг». Он бунтует – перестает ходить на цыпочках, кашляет и чихает в свое удовольствие, заявляя, что «не в силах бороться с законами природы» [11, с.

31], – за что и лишается места (примечательна переключка с чеховской «Смертью чиновника», умершего от ужаса, потому что чихнул на генеральскую лысину; здесь же чих становится знаком протеста, что усиливает комизм ситуации!). В упоении от своего освобождения – «словно нарыв в душе прорвался, и вся дрянь оттуда вытекла» [11, с. 33] – Платон Ильич несколько раз апеллирует к гордому определению человека как «царя природы» («<...> настоящим человеком, царем природы делаюсь» – [11, с. 33]). Дуняша же уповает на «природные» инстинкты своего оболъстителя в надежде, что он поможет ей избавиться от власти братца, не разрешающего «приличной девице» даже пойти служить – ибо это может стать «позором» для порядочной семьи (таковы нравы провинциального городка!).

Показательно, как часто упоминают герои Чирикова именно это определение человека, видимо ощущая, что попрание человеческого достоинства разрушает их естество до самого основания. Это определение будет обыграно в завершающей цикл пьесе 1908 года «Царь природы». Сократ Петрович Передрягин (уже в самом нелепом сочетании имени греческого мудреца с фамилией, обозначающей попадание во всевозможные передряги заключено несоответствие, которое и будет движущим нервом пьесы) хочет внести хоть какое-то разнообразие в свою жизнь и избирает для этого довольно эксцентричный способ – желает подняться на воздушном шаре, которым будет управлять заезжая красотка-иностранка m-lle Глюк. Это, естественно, вызывает переполох в провинциальном городке, все жители которого горой встают на пути к чему-то «новому». Для Передрягина подняться в небо – значит наконец-то заявить о себе не как об обывателе, а как о смелом и дерзком человеке. То, что здесь Чириков начинает обыгрывать горьковский конфликт «соколов» и «ужей», – несомненно. Но его положительный герой является в образе некоего «соколоужа», который только способен раз мечтаться о том, что со временем люди будут летать совершенно свободно, как голуби, и которого останавливает не прямой запрет на полет начальства, а притворное «опасение» за его жизнь. Не найдя

лучшего выхода для предотвращения «безобразия», грозящего подорвать к тому же основы христианского брака, в городе решают, что исправник должен указать на слабость веревок, удерживающих воздушный шар. «Я нахожу полет двоих небезопасным и принимаю меры охранения жизни...» [11, с. 272], – таков его вердикт. И крик Сократа Петровича: «Позвольте мне располагать самим собой...», «Каждый человек может распоряжаться своею жизнью, как хочет...» [11, с. 271, 273] – повисает в воздухе, означая, что и собой здесь никто не распоряжается...

Чириков очень тонко реализует возможности, заключенные в анекдотической ситуации: вместо Сократа Петровича в воздух поднимается его вопль; маленькие людишки совместными усилиями удерживают маленького человека от безрассудства. Так Чириков демонстрирует крепкие нити, которые связывают всех и вся в мещанском провинциальном болоте, погребаящем в себе или уродующем любые начинания...

Деформация личности начинается с небольших уступок общественному мнению, что показал Чириков в рассказе «Капитуляция» (1901). Ради материального благополучия человек соглашается скрывать подлинные мысли и чувства, поддерживать дружеские отношения с пошлыми и заурядными людьми, избегать в разговорах неприятных и «опасных», вроде политики, тем. Чтобы прокормить семью, Степан Михайлович вынужден поступить на службу, но репутация человека с «прошлым» существенно осложняет его положение, и, чтобы получить заветное место, ему приходится оправдываться за свое прежнее вольномыслие. Герой рассказа мучается сознанием того, что пошел на «делку» с совестью и своими убеждениями, но мысли о зароботке вынуждают его смирить гордость. Когда же он получает долгожданную вакансию и становится делопроизводителем, его душа мало-помалу начинает впитывать «всю мелочь и всю пошлость этой новой для него жизни» [12, с. 233].

Мелкая возня интересов целиком поглощает внимание Степана Михайловича, и в результате чиновник побеждает в нем человека. Окончательное же перерождение завершается после его встречи с

бывшими университетскими товарищами, которые, по мнению персонажа, устроили над ним судилище. Больше всего героя оскорбила реплика одного из приятелей: «Он спросил меня: «Служишь, братец?..» Но как спросил!.. Словно сказал: «Что, братец, подлецом оказался?..» [12, с. 237]. В итоге герой без малейших сожалений расстается с прежними убеждениями, которые теперь не вписываются в рамки его ограниченно-чиновничьего миропонимания, и незаметно для себя попадает в западную условностей и предрассудков, которую он, почувствовав в ней себя уютно и комфортно, не желает больше покидать.

Превращение некогда свободной и активной личности в инертного и благонадежного обывателя неизбежно вносит разлад и в семью. Добровольное подчинение мещанским стереотипам опустошает душу человека, вытравляет из нее искренность и отзывчивость, доброту и сострадание, отнимает те «крылья», которые «во дни юности даются каждому» [13, с. 140]. В результате муж обычно и оказывается нравственным инвалидом (критики отмечали, что в произведениях Чирикова эта печальная участь «почти всегда выпадает на долю мужей» [14, с. 107]), в то время как в душе женщины никогда не угасает стремление к иной, осмысленной и насыщенной жизни.

Особенно ярко раскрыт протест героини в наиболее известной пьесе Чирикова, входящей в цикл «провинциальных комедий», «Иван Мироныч» (1904). Для изнывающей в душной атмосфере героини, муж которой – «человек в футляре», инспектор гимназии, человек-машина, – единственной отрадой становится поддержка падчерицы Ольги, еще по молодости способной смотреть на мир с любопытством и восторгом, и молодого человека, ссыльного студента, приоткрывающего Вере Павловне окно в мир больших чувств и идей. Но конфликт разрешается трагически – самоубийством героини (в этом контексте особенно значимым становится ее имя, ибо пьеса доказывает, насколько утопически оптимистично смотрел Чернышевский на судьбу эмансипированных женщин), «поданном» в

чеховской манере. Трагическое событие происходит за сценой: «Вдали слышно хлопанье дверей, суматоха. <...> Часы с музыкой бьют и играют в пустой комнате» [11, с. 128]. Чириков последовал совету Чехову, рекомендовавшего изменить название пьесы – «Новая жизнь», – которое она имела первоначально. Новая жизнь явно не задалась, а то, что происходит, отзывается на самом деле рутиной и житейской прозой, что и подчеркивается говорящими деталями: забор, утыканный ржавыми гвоздями, двойные – стеклянные и глухие – двери в столовую и на веранду. Именно пошлость, «гнет мещанства», как записал в дневнике К.С. Станиславский, стали главной идеей постановки пьесы в МХТ. Акцент был перенесен на «чванство, мишурное величие, показное самодовольство» [15], воплощаемые Боголюбовым (явно говорящая фамилия, объединившая и смиренность прихожанина и Божье покровительство любимому чаду), этим прямым потомком Беликова и коллегой Передонова, и его окружением, что порождало в зрителе «какую-то трагическую жуть» [16].

Именно таким «протестанткам и революционеркам» [14, с. 107], как Вера Павловна, художник посвятил рассказы «Фауст» (1900), «Роман в клетке» (1902), «Испортилась» (1903) и др. Судьбы героинь в этих произведениях сходны: и Ксения Павловна («Фауст»), и Евгения («Роман в клетке»), и Марья Николаевна Бородкина (центральный женский персонаж рассказа «Испортилась») тяготеют ощущением пустоты и томительной скуки. Жизнь, в юности казавшаяся большой и интересной, загадочной и непонятной, не оправдала их светлых надежд, замужество не принесло ожидаемого счастья. Кажется, что героини уже смирились со своим нынешним бесцветным и тягостным существованием, и лишь в душе каждой из них чуть слышно еще звенит «струна далеких воспоминаний о чем-то неясном, позабытом» [13, с. 134]. И все же в них зреет протест против угнетающей скуки и пошлости семейного быта. Стремление вырваться из тесной клетки беспросветного существования каждая героиня воплощает по-своему. Марья Николаевна стремится убежать от

окружающей ее обстановки, целиком погрузившись в репетиции любительского спектакля, который задумал поставить заезжий актер. Евгения решается на смелый шаг и уходит от мужа.

Но одержать победу в столкновении с косной и враждебной средой им оказывается не под силу. Спустя несколько лет после разрыва с мужем Евгения, не имея средств к существованию, медленно угасает на чужом холодном чердаке. Супруг Марьи Николаевны, всеми силами пытающийся вернуть «заигравшуюся», «испортившуюся» жену домой, в конце концов, рвет тетрадь с текстом ее роли. «Бунт» Ксении Павловны изначально обречен и ограничивается семейными сценами «с драматическим элементом и с эффектами» [13, с. 77], поскольку она уже морально сломлена необходимостью лицемерить, поддерживая на людях видимость счастливого брака. В большинстве случаев они угасают и подчиняются среде, как и их мужья. Вырваться «на волю» удастся одной Марье Ивановне Бородкиной (так было изменено отчество героини в комедии 1907 года, созданной по мотивам рассказа «Испортилась», – «Марья Ивановна»).

Однако ее отъезд на гастроли в Севастополь (в родном городке она с успехом дебютировала в роли Катерины в «Грозе» в самодеятельном спектакле) в восприятии зрителя изрядно подпорчен: соблазняет ее на этот шаг «заезжий артист, со столичным лоском» [11, с. 130], бредящий морем и искусством («это мои боги, которым я молюсь с юных лет» [11, с. 143], – как к месту и не к месту признается он) Орлов-Заокский, подаривший ей звучный сценический псевдоним Малявина. Это тоже своего рода орел и гусь в одном лице. Однако мнит он себя «лебедем», отбившимся от стаи (заболев, очутился в больнице и таким образом отстал от гастролирующей труппы) и принужденным временно сосуществовать «с... этими... с гусями» [11, с. 140]. Этот самовлюбленный, восторженный и пустой человек, произносящий штампованные речи, вряд ли сможет наполнить ее жизнь истинной страстью, тем более что он не особенно горит желанием вырвать Марью Ивановну из затхлой провинциальной атмосферы... Так

что мир свободы «по провинциальным понятиям» не очень-то и отличается от жизни в «маленьких, грязных городишках» [11, с. 140], разбросанных по всей России. И этот псевдоконтраст больше всего врежется в память при чтении произведений Чирикова.

Осмысляя причины житейского краха каждой из героинь, критики находили их не только в обстоятельствах, из которых эти женщины не сумели выбраться, но прежде всего в неверии самого автора в то, что «эти стонущие, раненные души когда-либо победят» [17, с. 185]. Но позиция художника была иной: Чириков стремился показать читателю, сколь страшна жизнь в духовном плену. Трагический финал женских судеб становился упреком современному обществу, безжалостно разрушающему любые чистые начинания.

Не удовлетворяет бытие «по инерции» и еще одну категорию персонажей писателя. В рассказах «Созрел», (1887), «Студенты приехали» (1891), «*Gaudeamus igitur*» (1894), «В лощине меж гор» (1899) и других речь идет об интеллигентах-разночинцах, испытывающих глубокое разочарование при соприкосновении с действительностью, протестующих против косности и произвола окружающих. В отличие от большинства обывателей они сумели сохранить «искру живого духа» [18, с. 450]. Но порядочные, отзывчивые и принципиальные врачи, учителя, статистики и представители других тесно связанных с жизнью провинциального общества профессий, стремящиеся честно и самоотверженно исполнять свой долг, раздражают начальство именно своей принципиальностью, а провинциальную публику – отказом выполнять заведенные правила: посещать местный клуб, играть в карты, сплетничать, развлекать дам и т.п. В результате героини-интеллигенты постоянно сталкиваются с равнодушием и даже открытым противодействием обывателей своим обязанностям, мучаются от сознания того, что их способности и жизненные силы растрачиваются впустую, но не могут найти выхода из того тупика. Находясь в меньшинстве, они обречены в этой борьбе на поражение и примирение с мещанской рутинной. И хотя от читательского внимания не ускользает и тот факт, что многие из этих «возмутителей спокойствия»

привыкли «терзаться» только лишь «своим несовершенством» [19, с. 86] и даже не пытаются изменить свою унылую долю, Чирикову важно заострить проблему: искреннее желание принести пользу России не находит отклика.

Казалось бы, юность и задор молодежи, которая исполнена лучших побуждений и вступает в борьбу с «рутиной и пошлостью, захолустным невежеством, спячкой» и «возмущающим душу индифферентизмом» [19, с. 46], способна победить косность и оцепенение уездного захолустья. Однако враждебная к любым «порывам» и «идеям» обывательская среда подавляет любую инициативу, лишь только появляется малейшая тень угрозы установившемуся распорядку. В итоге молодые люди начинают чувствовать себя в родительских домах, словно в тюрьме, и стремятся вырваться оттуда. Возвращение же под отчий кров оказывается невозможным, так как духовная рознь между «бунтовщиками» и их близкими непреодолима. «Блудные дети» не могут оставаться под одной крышей с враждебными им по духу родственниками и навсегда покидают семейное гнездо. Но самое веское доказательство мертвящего воздействия русской провинции представлено писателем в рассказе «На поруках» (1904). Атмосфера молчаливого осуждения и уговоры родителей сходить на поклон к исправнику доводят главного героя до отчаяния и толкают на самоубийство. Трагичное разрешение этого конфликта подчеркивает мысль о невозможности продолжения жизни в среде «мирных обывателей», об «удушении» живых людей.

В произведениях Чирикова, посвященных Гражданской войне, тема провинции отступает на второй план. Сюжетным стержнем романов «Зверь из бездны» (1926) и «Мой роман» (1926) становится бегство тысяч людей от ненависти и кровопролития сначала на юг России, а затем за ее пределы. Действие романов разворачивается на вокзалах и станциях, в набитых беженцами вагонах-теплушках, военном госпитале, деревенской избе и других «случайных пристанищах», которые призваны сильнее подчеркнуть разрушение и исчезновение в хаосе разгоревшейся междоусобицы привычного

жизненного уклада. Пространство романов с легкостью вмещает себя множество самых разнообразных «пунктов» на «карте» охваченной братоубийственной войной России, сменяющих друг друга, словно в калейдоскопе, что позволяет читателю представить масштаб национальной трагедии и в то же время «смещает» границы между столицами и провинцией, поскольку одни и те же чудовищные явления происходят и там, и здесь.

Особую роль приобретают в романах Чирикова о Гражданской войне Новороссийск и Крым, которые оказываются последним пристанищем для сотен людей. Покинув их, они окончательно теряют родину, свой дом, самих себя. Так, один из персонажей «Зверя из бездны» Владимир Паромов стремится к находящейся в Крыму семье, но, добравшись, узнает, что жена, считая его погибшим, живет с его братом Борисом. Ее родители, чтобы обезопасить семью, выгоняют его, то есть не дают «воскреснуть». Таким образом Крым оказывается и своеобразным рубежом, отделяющим мир живых от царства мертвых. Эта двойственность помогает художнику показать расплывающийся, ускользающий топос в условиях Гражданской войны и тем самым передать ощущение катастрофы, которой он наравне с тысячами современников стал свидетелем. Следовательно, пространство «провинции» как таковое исчезает из произведений писателя. И это служит знаком того, что в Гражданскую войну вздыбилась и переверотилась вся русская земля, исчезли даже те убогие законы, которые хоть как-то регламентировали и упорядочивали затхлую провинциальную жизнь.

Таким же ускользающим станет пространство России в творчестве Чирикова эмигрантского периода. И все же теперь взгляд писателя на российскую глубинку становится несколько иным. И хотя в семейной хронике «Отчий дом» он показал картину общенационального распада, поразившего не только центры административно-политической власти, но и окраины огромной империи, именно в затерянном на берегах Волги городке он обнаруживает духовные силы, питающие народное самосознание.

В этом романе-панораме действие сосредоточено в Симбирской губернии, где распложена дворянская усадьба бывших князей Кудышевых, ставшая гнездом идейного брожения и распространения революционной крамолы. Такой выбор объясняется убежденностью писателя в том, что именно Поволжье, Симбирск являются подлинным сердцем России, так как симбирское столбовое дворянство всегда считалось главной опорой царского трона. Однако в конце XIX столетия, как показал Чириков в своей семейной хронике, оно перестало быть таковым, поскольку забыло о своем историческом предназначения и нравственном долге – служению царю и отечеству. Но и царь перестает быть той персоной, ради которой надо жертвовать своим благополучием. В результате дворянское сословие выродилось в консервативно настроенных «зубров» и «бегемотов», требующих от царского правительства лишь увеличения числа привилегий, и в грезящую о революции либерально-радикальную интеллигенцию, которая ради ее осуществления готова предпринять любые действия вплоть до покушения на жизнь монарха. Погрязнув в узких эгоистических интересах и политических интригах, дворянство не только не задумывается о судьбе России и народа, но использует последний в качестве орудия для борьбы с противниками, расчетливо играя на многовековых мужицких мечтах о земельном переделе. В итоге представители дворянского сословия расшатали далеко идущими обещаниями испокон веков присущую простому русскому человеку недоверчивость и осторожность, чем позднее воспользовались большевики. Это произошло потому, убежден Чириков, что национальные корни страны оказались беззащитны перед проникновением зародившихся в столицах идеологических химер, которые, просачиваясь вглубь России, обрели там самое непредсказуемое и порой дикое воплощение. В результате провинция перестала быть той основой, которая всегда поддерживала и помогала восстановить государственный порядок в период социальных катаклизмов.

Вместе с тем именно здесь остался нетронутым тот пласт культурных ценностей и самобытных народных традиций, которые не могут быть уничтожены никакими историческими катаклизмами. По этой причине в «Отчем доме» эмоциональной кульминацией становится поездка героев к Светлояр-озеру, где лучшие из них оказываются способны вслушаться в хор народных голосов, верящих в то, что восстанет из вод Град Китеж. В романе неоднократно возникает сопоставление России с ушедшим под воду Градом как символом всего святого. В этой легенде Чириков видел отражение народной души, тяги русского народа к правдоискательству, важности для него идеи праведности, готовности жить по закону Божьему. Вводя в текст семейной хроники образ легендарного города, писатель тем самым хотел дать читателю понять: его вера в неуничтожимость души России и ее народа, ее мистическое воскресение в будущем – жива. И она будет питаться недрами русской земли, расположенной вдали от центра.

ЛИТЕРАТУРА

1. См.: Жеребцова Е.Е. Оппозиция «столица – провинция» в творчестве А.П. Чехова // Вестник Челябинского университета. Серия 2 (филология). 2004. № 1.
2. Зайцев К. Памяти Е.Н. Чирикова // Россия и славянство. Париж. 1932. № 165.
3. Чириков Е.Н. Успокоение (Заметки провинциала) // Чириков Е.Н. Собрание сочинений. В 17 тт. М., 1910 – 1916. Т. 17.
4. Курганова М.В. Провинциальный мир в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (тема православия) // Жизнь провинции как феномен российской духовности. Всероссийская научная конференция. 23 – 23 апреля 2003 г. Нижний Новгород, 2003.
5. Черемин Н.Б. Духовный смысл понятия «провинция» // Там же.
6. Александрович Ю. После Чехова. Очерк молодой литературы последнего десятилетия. 1898 – 1910. М., 1908.
7. См.: Перцов П. Литературные воспоминания 1890 – 1902. М. – Л., 1933.

8. Курбакова Е.В. Газетное дело в провинции: путь Е.Н. Чирикова-журналиста // Евгений Николаевич Чириков. Возвращение к читателю. II культурологические чтения «Русская эмиграция XX века (Москва, 7 – 8 февраля 2007) / Сост. Н.Б. Шаинян. М., 2008.

9. Крайний А. О литературной прозе // Русская мысль. 1910. № 11.

10. Чириков Е.Н. Калигула // Чириков Е.Н. Очерки и рассказы. СПб., 1903. Т. 1.

11. Чириков Е. Собр. соч.: В 17 тт. Т. 4. Провинциальная комедия. М., 1911.

12. Чириков Е.Н. Капитуляция // Чириков Е.Н. Повести и рассказы. М., 1961.

13. Чириков Е.Н. Роман в клетке // Чириков Е.Н. Очерки и рассказы. СПб., 1906. Т. 6.

14. Колтоновская Е.А. Критические этюды. СПб., 1912.

15. Петербургский листок. 1905. 21 апреля.

16. Московские ведомости. 1905. 31 января

17. Измайлов А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М., 1913.

18. Дерман А. Е.Н. Чириков // Русская литература XX века (1890 – 1910): В 2 т. М., 2000. Т. 1. С.

19. Чириков Е.Н. Gaudeamus igitur // Чириков Е.Н. Повести и рассказы. М., 1961.

ОБРАЗ РОССИИ В «ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ КАРТИНКАХ» Е.Н.ЧИРИКОВА

Поиски ответа на вопрос о том, что является подлинным «балансиром» русской жизни – провинция или столица – не прекращаются в отечественной беллетристике, журналистике и научной литературе, начиная с эпохи царствования Петра I. Часть художников слова, публицистов и историков полагает, что петровские реформы носили прогрессивный характер, позволив России выстоять в новых исторических

условиях и занять достойное место в мире. Другие убеждены, что его преобразования обрекли страну на распад культурного и религиозно-нравственного единства народа, который повлек за собой угрозу исчезновения ее национальной самобытности. Поэтому образ уездной Руси является одним из центральных объектов осмысления в творчестве русских писателей. В своих произведениях Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, А.П. Чехов, М. Горький, Е.И. Замятин и другие классики русской литературы напряженно размышляли о том, где коренятся настоящая духовная жизнь, традиции и самосознание русского человека?

Особый взгляд на отечественную глубинку представлен в творчестве Евгения Николаевича Чирикова, искренне убежденного в том, что судьба России всегда творилась «не в кружках богостроительства и богоискательства, футуризма и всяческого атавизма... а в недрах народной психологии. А где ее увидишь и поймешь, как не в необъятной русской провинции?» [1, с. 259]

Именно в провинции, в отличие от столичных городов с их шумом, суетой, слепым преклонением перед западными ценностями, перетекающим в полное отрицание традиционной русской культуры, продолжала, считал художник (как и его предшественник Ф.М. Достоевский), «возделываться национальная почва» [2, с. 66]. В сознании Чирикова она предстает как особое социально-историческое и культурное «ядро», формирующее основы общенационального мировосприятия, которые служат источником «традиционных, нравственных и религиозных ценностей, духовных констант народной жизни» [3, с. 21].

В то же время на фоне бурной и пестрой жизни столиц провинция кажется местом, где бег времени замедлился и даже вовсе остановился. Бытие уездного городка течет по давно установленному порядку. В нем ничего не меняется и не происходит само по себе, поэтому в глазах русской общественности (главным образом в среде столичной интеллигенции) образ провинции прочно соединился с понятиями отсталости, захолустья, косности, умственного и духовного застоя, а

фигура ее обитателя – невежества, ограниченности взглядов, низкого уровня образования и культурного развития. Чириков соглашался со многими критическими суждениями современников о провинции, но его взгляд на «провинциальный топос» был неоднозначным.

Заглянув буквально во все уголки огромной империи, писатель в рассказах, фельетонах, пьесах конца 1880 – начала 1900-х годов, которые можно назвать своеобразной «энциклопедией уездной России», сумел вплоть до мельчайших деталей показать все противоречия провинциального бытия, за что современники вполне справедливо называли его «знатоком провинции» [4, с. 68].

О заслуженности такой репутации свидетельствует широкий читательский резонанс, который вызывали публицистические тексты Чирикова, публиковавшиеся в разделе «Провинциальные картинки» (в 1899 – 1901 годах писатель вел его в журнале «Жизнь», в 1913 – 1914 годах – в журнале «Современный мир»), а также аналогичные очерки под заглавиями «Из провинциальной летописи», «Заметки провинциала» и др., печатавшиеся в журналах «Русская мысль», «Образование» и «Современник» [см.: 5, с. 3–44], где он оперативно и подробно освещал значимые проблемы провинциальной жизни и разоблачал наиболее ярких ее «антигероев». Позднее художник собрал и издал свои «картинки» отдельными книгами: «Тихий омут» (1910) и «Успокоение» (1916). Но если в читательской среде эти книги пользовались успехом, который не в последнюю очередь объясняется тем, что российский обыватель в поиске правды привык обращаться «не к чиновникам, наделенным властными полномочиями и должностными обязанностями решать его проблемы, а в редакцию местной газеты» [6, с. 152], то критика их практически проигнорировала. В одном из немногочисленных отзывов, автором которого была З.Н. Гиппиус, «Тихий омут» назван собранием мелких и разрозненных газетных вырезок и «репортерских анекдотцев» [7, с. 183], но главной претензией критика стало то, что вошедшие в книгу тексты были опубликованы в значительно «отсроченной от получившего

отражение события перспективе» [6, с. 146]. Такая оценка Гиппиус свидетельствует о том, что затронутые Чириковым в этих книгах вопросы остались не понятыми ею. «Срок давности» собранных в «Тихом омуте» и «Успокоении» «пороков» провинциального бытия указывает на их живучесть и неискоренимость в повседневной действительности России, о необходимости коренной перестройки которой неоднократно заявляли представители самых разных направлений общественно-политической мысли, что делает эти публицистические книги Чирикова актуальными для каждого последующего поколения читателей.

В калейдоскопе собранных им происшествий можно выделить несколько сквозных тем, вокруг которых группируются очерки. Самая первая «картинка» задает одну из важнейших для писателя проблем – отставание провинции от социально-экономически и культурно развитого центра и его последствия. Отдаленность провинциального города от столицы порождает страх и сопротивление любым, даже здравым и необходимым преобразованиям, осмеяние всего нового и непривычного, что выходит за рамки знакомого, скептицизм по отношению к «прогрессивным» проектам по перестройке общественной жизни и прочим столичным «штучкам». Наиболее показательной иллюстрацией становится враждебное отношение обывателей провинциального городка к идее строительства железной дороги, хотя вразумительно сформулировать причину своей неприязни и даже ужаса перед ней они не могут. Некоторые из жителей «боялись железной дороги потому, что сейчас говядина по шести, а потом, если выстроят <...>, будет по двенадцати; многие, не приводя доводов, были вообще против железных дорог, <...> хотя им и не доводилось по таким дорогам ездить» [8, с. 1]. Решающий голос принадлежит старожилам, убежденным, что железная дорога – «тот самый зверь, о котором говорится в Апокалипсисе» [8, с. 1]. Тем самым жители провинциального города в буквальном смысле встают на пути прогресса, который, по выражению одного из его немногих защитников, «разъезжает только железным дорогам» [8, с. 1], и содействуют

распространению предрассудков и суеверий. Например, обыватель «либо совсем не верит, либо сильно сомневается в <...> существовании» [8, с. 17] микробов и не желает брать на себя хлопоты по очистке улиц и дворов своего городка от грязи и навоза, что неизбежно влечет за собой вспышки эпидемий холеры и дизентерии. Именно в эти трагические моменты прогресс «торжествует» и принуждает его идти на перемирие (то есть «заняться очисткой себя и своих логовищ» [8, с. 18]).

В конце концов провинциальный житель убеждается в необходимости и пользе научных и культурных новшеств и всеми силами стремится ухватить прогресс за «хвост», но это чаще всего оборачивается бездумным внедрением новинок в уклад уездного жителя. Нелепое и слепое копирование столичного образа жизни и моды, причем часто далеко не лучших образцов – в одежде, манерах поведения и т.п. – неизбежно ведет к их искажению, превращению в пародию на оригинал. Результаты такого подражания неоднократно становились предметом иронии Чирикова. В то же время писатель считал, что подобное преобразование социальных, экономических и культурных нововведений в провинции можно рассматривать как проверку их жизнеспособности и близости к нуждам российской действительности.

Одной из таких острейших нужд всегда являлась борьба с произволом и безнаказанностью представителей местного управления и правопорядка, ведь оторванность провинции от центра неизбежно оборачивалась торжеством всевозможных злоупотреблений. Поэтому самоуправство и казнокрадство превратились в повседневное явление провинциальной жизни, а угодничество, подхалимство, лицемерие и трусость – в привычную модель обывательского поведения. Результатом существования в подобных условиях стало полное равнодушие провинциального жителя к творящейся повсеместно несправедливости по отношению к окружающим и даже самому себе со стороны «всякой мелкой сошки», имеющей «побрякушку», которая указывает на ее

принадлежности к касте власть имущих и позволяет с гордостью заявлять: «Да знаешь ли ты, кто я?» [8, с. 39].

Причем жертвой такого притеснения может оказаться любой обитатель уездного города, будь то земская учительница, инженер, сельский врач, то есть интеллигентный человек, не желающий мириться с нарушением прав и унижением достоинства личности, и даже состоятельные и уважаемые лица города, которые традиционно считаются опорой местной власти. Так, в одном малороссийском городке исправник приказал вывести из местного клуба богатого домовладельца за «неумение себя держать» [8, с. 10] перед полицейским чином, то есть перед ним.

Тем самым в «Провинциальных картинках» перед глазами читателя встает мрачный образ уездной России как царства всеобщего бесправия, поэтому объединяющей темой этой группы очерков становится мотив «некому заступиться».

Причину того, что «добрые душевные движения держатся в культурном человеке слабо и, как осенние листья, отваливаются от первого ветерка» [8, с. 30], Чириков видит в неизбежном духовном омертвлении жителей провинции. В отрезанных от столичной цивилизации городках царит невыносимая скука. Одним из способов спасения от нее становится скандал. Знакомство с содержанием собранной писателем «хроники» местной жизни обнаруживает, что она сплошь состоит из сообщений о несурзных выходках выпивших обывателей, драках, подкинутых младенцах, нелепых судебных тяжбах, то есть повседневных и ничтожных по масштабу происшествий, которые провинциальное общество в мгновение ока превращает из мухи в слона. Немногочисленные же развлечения часто приобретают дикий характер. Так, в одном из городков его обитатели получают «бездну наслаждения» [8, с. 84], подглядывая за дамами в общественных уборных и купальнях или наблюдая, как голодные львы в зверинце разрывают живых телят и овец. Подлинными же «альфой и омегой» провинциального бытия становятся карты и водка. И перед их отравляющим воздействием не может устоять даже та единственная прослойка, которая всегда была для Чирикова олицетворением честности,

смелости и нравственной твердости. Провинциальный интеллигент сплошь и рядом оказывается «главным действующим лицом в вопиющих беззакониях» [8, с. 39], которые совершаются им против того, заботу о ком интеллигенция неизменно считала своим главным моральным долгом, то есть против мужика.

Усилиями интеллигенции и либерально настроенного дворянства постоянно организуются «разные комитеты и попечительства о народной трезвости», открываются «либо чайная, либо столовая, либо читальня, народный театр, туманные картины, хор и пр., и пр.» [8, с. 122], но несмотря на постоянную заботу со стороны представителей благородных сословий положение простого народа ничуть не улучшается, поскольку в действительности его судьба им безразлична. Подлинная же причина стремления опекать народ со стороны дворянства кроется, как показывает Чириков, в желании восстановить за его счет свое пошатнувшееся в пореформенные годы материальное благополучие. Этим же объясняется и столь негативное отношение дворянства к народной школе, которую оно обвиняет в духовном развращении крестьян и разрушении традиционной семьи. Но на деле за этим беспокойством кроется недовольство тем, что после школы крестьяне начинают «рассуждать и даже грубить и не хотят <...> работать» на барина [8, с. 122, 158], тогда как «темный» мужик более «покладист».

Участие местной интеллигенции в «походе» против народных школ имеет схожие основания, поскольку большая ее часть, поступая на земскую службу, гонится прежде всего за «повышенным окладом содержания» [8, с. 39]. Страх потерять место заглушает голос совести, что свидетельствует, по мысли Чирикова, о духовном обнищании благодетелей мужика из интеллигентской среды.

Посещение же любительского спектакля или концерта в пользу народа становится наиболее простым и необременительным способом поддержать свое демократическое реноме и, главное, убить скуку. Именно по этой причине в зрительном зале всегда очень «много шляпок, зонтиков, брюк навывпуск и очень мало “народа”», поскольку соседство с ним оказывается чрезвычайно неудобным и раздражающим «культурную

публику»: «простой народ воняет, шумит, хохочет, когда надо плакать» [8, с. 149]. Так возникает еще одна из центральных тем, пронизывающая все творчество Чирикова, – многовековая пропасть между интеллигенцией и народом, которая, как показал писатель в своих романах периода эмиграции, стала одной из предпосылок к Гражданской войне.

Столь негативное отношение «радетелей о народном благе» к просвещению напоминает недоверие и страх обывателей перед железной дорогой, но если враждебность первых объясняется невежеством и суевериями, то действия вторых сознательно направлены на укрепление неграмотности и предрассудков. В более широкой перспективе это привело, по убеждению Чирикова, к сворачиванию в России всех проведенных Александром II реформ, что во многом подготовило тот социально-политический кризис в середине 900-х годов, последствиями которого затем воспользовались большевики, о чем писатель размышлял в своей итоговой книге – романе-хронике «Отчий дом».

Все приведенные выше примеры, как кажется, не оставляют читателю никакой надежды на преодоление произвола и отставания российской провинции от столиц. Однако Чириков приводит факты, которые доказывают, что душа провинции не омертвела окончательно и в ней есть силы, способные противостоять неправде и ограниченному мышлению. Таким примером становится «дружный и внушительный» [8, с. 250] отпор простых жителей одного из сибирских городков носителям «футлярного» мировоззрения в системе образования. В ответ на нелепый запрет местного гимназического начальства ученикам посещать концерты, спектакли, елки, детские утра в «народном доме» при Школьном обществе родители «дружно поднялись против футлярного духа» [8, с. 247] и, обратившись к попечителю учебного округа, добились отмены этого ничем необоснованного решения. Размышляя над причинами их бесстрашия перед «человеком в футляре», писатель вступает в спор с Чеховым, считавшим его исторической «колыбелью» провинцию. В своем очерке

Чириков предлагает иной взгляд на происхождение этого общественного типа: «Нет сомнения, что первый футляр был приготовлен столичными мастерами» [8, с. 247]. Художник полагал, что жизнь в столице под пристальным наблюдением «государева ока» с насаждаемой им регламентацией всех сфер людского существования привела к проникновению казенщины во все слои общества и подмене человеческой индивидуальности чином. В результате главным правилом поведения столичного чиновника стало механическое, бездумное исполнение предписанных правил и норм. Поэтому столкновение с любым «не запрещенным циркулярно, но и не разрешенным вполне» событием пробуждает в его душе непонимание, страх и желание уничтожить «непредсказуемое» и потому потенциально опасное явление жизни. Свойственное же глубинке копирование столичного образа жизни привело к тому, что «по этому образцу начали мастерить футляры в провинции, где быстро развилось это производство со всеми недостатками захолустной аляповатости. Вот почему провинциальный “человек в футляре” очень угловат, неуклюж и часто коробит свежего обывателя» [8, с. 247]. Именно отсутствие духовного «футляра» у большинства жителей городка помогает им одержать победу над произволом его обладателей и свидетельствует, по убеждению Чирикова, о неутолимой жажде провинциального обывателя «гласности и суда общественной совести» [8, с. 304], искоренить которую, как и идею самой правды, никому не под силу.

Доказательством этого вывода становится разговор автора с двумя попутчиками-«провинциалами», во время которого он пытается выяснить причины столь пристального внимания обитателей провинции, обычно равнодушных к внутренней и внешней политике России, к перипетиям англо-бурской войны. Объяснение случайных спутников становится для него неожиданностью, ведь все предшествующие и последующие очерки, на первый взгляд, неопровержимо свидетельствуют о том, что «нигде правда так не попирается, как именно у нас в провинции» [8, с. 66]. Но для

его собеседников столкновение буров и англичан олицетворяет как раз таки «борьбу правды с кривдой» [8, с. 66]. «Мы живем скверно, погрязли в будничных мелочах и дрязгах, заискиваем у кривды, боимся с ней сражаться и, когда правда разменивается на мелочах, мы легко отдаем ее свинье на съедение. Ну, а тут вся эта будничная грязь, <...> пошлость и неопрятность наша отходит в сторону и – как бы вам сказать?.. <...>

– Идея правды, – тихо пояснил другой “бур”, – одинаково захватывает и богатого и бедного, довольного и недовольного, дурного и хорошего» [8, с. 66–67].

Прозвучавшая из уст простых обывателей мысль о том, что «в душе каждого человека, кто бы и каков бы он ни был, всегда найдется сокровенный уголок», в котором неугасимо «горит искра Божия» [8, с. 66–67], становится смысловым центром обеих книг Чирикова, вселяя в него надежду на грядущее пробуждение российской глубинки, ее способность к перерождению, рост в ней общественного сознания и в конечном итоге победу прогрессивных общечеловеческих ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чириков Е.Н. Собрание сочинений: в 17 т. М., 1916. Т. 17. Успокоение (Заметки провинциала).
2. Курганова М.В. Провинциальный мир в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (тема православия) // Жизнь провинции как феномен российской духовности: Всероссийская научная конференция. 23 – 24 апреля 2003 г. Нижний Новгород, 2003.
3. Черемин Н.Б. Духовный смысл понятия «провинция» // Там же.
4. Александрович Ю. После Чехова: Очерк молодой литературы последнего десятилетия. 1898 – 1910. М., 1908.
5. Перцов П. Литературные воспоминания. 1890 – 1902. М.–Л., 1933.
6. Курбакова Е.В. Газетное дело в провинции: путь Е.Н. Чирикова-журналиста // Евгений Николаевич Чириков. Возвращение к читателю: II культурологические чтения «Русская эмиграция XX века». 7 – 8 февраля 2007 г. М., 2008.

7. Крайний А. О литературной прозе // Русская мысль. 1910. № 11.

8. Чириков Е.Н. Собрание сочинений: в 17 т. М., 1913. Т. 10. Тихий омут (Картинки дореволюционной провинции). 2-е изд.

ЕВРЕЙСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ Е.Н.ЧИРИКОВА И «ЧИРИКОВСКИЙ ИНЦИДЕНТ»

Е.Н. Чириков был едва ли не единственным русским писателем, кто на определенном этапе своего творческого пути (к сожалению, этот отрезок измеряется всего 5 годами и обстоятельства этой перемены мы попытаемся проанализировать) постоянно обращался к теме положения евреев в царской России. Как выразился один из критиков, его пьеса «Евреи» стала одним «из самых удачных проникновений христианского писателя в жизнь еврейской бедноты», одним «из самых полных и искренних аккордов сочувствия гонимому меньшому брату» [1]. Но и тема в целом получила в его произведениях достаточно многостороннее освещение – от обрисовки характеров, бытовых черт существования, идейных течений в еврействе начала XX века – до характеристики восприятия евреев их окружением. Надо отметить, что писатель демонстрировал в данном случае довольно бесстрашное творческое поведение, поскольку еврейский вопрос был, по мнению общественности, тем, который «сбивает» с толку «даже сильные и светлые умы», к которому «подходишь с жутким чувством, с сознанием тяжкой вины и ответственности» [2, с. 111]. Один из критиков особо подчеркивал сложность самого «объекта живописания» [3, с. 138], к которому обращался писатель.

Интерес к еврейской теме обострился у Чирикова в связи с нарастанием революционного движения в России в начале 900-х годов, которое ему, как демократически настроенному литератору, весьма импонировало¹. Но, думается, что в первую очередь его – как писателя (он до конца жизни в заслугу себе ставил «борьбу со всяким насилием, в том числе

и с национальным» [4, с. 160]) и человека (известно, что Чириков отличался сентиментальностью, глубоким сочувствием всему слабому и беззащитному, о чем свидетельствуют его замечательные рассказы о детях и животных) – потрясли прокатившиеся по России погромы и поведение в это время русского населения. Этот ужас и смятение он и выразил в пьесе «Евреи», написанной «по свежим следам» Кишиневского погрома, в 1903 года. Она стала «художественным олицетворением еврейского трагизма» [5]. Поэтому представляется важным, чтобы при оценке этой пьесы учитывался и эмоциональный фактор, который, несомненно, способствовал тому, что здесь «еврейский вопрос поставлен впрямую: страдания евреев во враждебном (вплоть до погромов) окружении, их духовные – от интернационализма до сионизма – метания, их поиски выхода» [6, с. 240].

Пьеса «Евреи» занимает особое место в наследии Чирикова-драматурга и является самым ярким и заметным среди его драматических произведений. Неслучайно именно в связи с ней у В. Левитиной, автора самого основательного исследования, связанного с обстоятельствами написания и постановки пьесы [7], применительно к автору возник эпитет «настоящий» (в смысле – «настоящий драматург»), и она поставила Чирикова в один ряд с М. Лермонтовым и Л. Андреевым [6, с. 52]. Пьеса имела колоссальный общественный резонанс, история ее прохождения через цензуру – это целая эпопея. Также необычна и история ее публикация – сначала с подзаголовком «отрывки из пьесы» – без сцены погрома – она появилась в 4 томе собрания сочинений писателя в 1904 году. Одновременно пьеса была напечатана в Берлине. И только в 1906-м она смогла быть издана (причем с отдельными разночтениями по сравнению с берлинским изданием) в России полностью, опять же в собрании сочинений Чирикова. В 1917 году пьеса была перепечатана еще в одном его собрании сочинений.

Так же прихотлива и ее сценическая история. Достаточно напомнить, что она была поставлена в первоклассных театрах Москвы и Петербурга («Новый театр» Л. Яворской, театр Корша, Товарищество новой драмы

В.Э. Мейерхольда). Актерские работы П. Орленева, В. Мейерхольда (Нахман), А. Назимовой, М. Заньковецкой (Лия), а также М. Блюменталь-Тамариной, Б. Горина-Горяйнова, А. Чарина, И. Пельцера вошли в историю сценического искусства. Некоторые режиссерские находки, в частности, Мейерхольда (он совершенно неожиданно – в тишине, с произносимыми шепотом репликами – решил сцену погрома, добившись «поразительного эффекта» [8, с. 160]) доказывают, что пьеса таила в себе большой художественный потенциал и многочисленные разговоры о ее беспомощности, невыразительности, «разговорности», схематичности достаточно обосновательны. Об этом же свидетельствуют такие выдающиеся актерские свершения, как работа П. Орленева, для которого роль Нахмана стала звездным часом. Он играл ее на протяжении двадцати с лишним лет и даже тогда, когда она перестала быть «актуальной», т.е. в советском театре. В случае с Орленевым-Нахманом произошло то идеальное совпадение внутреннего содержания образа и актерского темперамента знаменитого русского «неврастеника», которому близок оказался «внутренний огонь, юношеский жар фанатика-идеалиста» [9, с. 311].

Невозможно игнорировать и отзывы писателей. Понятно, что она должна была очень понравиться М. Горькому, который предвидел общественную бурю, которую она вызовет. Но важно, что он отметил не только ее идейную сторону, но и ее художественные достоинства: «прекрасный, чудесный язык», «славное, меткое, верное изображение отношения к евреям», «замечательно» вылепленные образы Лейзера и Нахмана. Свои впечатления он резюмировал следующим образом: «... хорошая вещь. <...> Рад я за русскую литературу, которая давно должна была дать что-нибудь крупное в этом направлении, и за Евгения – которого успех должен поднять на дыбы» [10, с. 190]. Не менее впечатляющая оценка Л. Андреева. Он остановился именно на эстетическом «качестве» произведения: «превосходном, сжатом, сильном языке», «почти безукоризненно» написанном первом действии, «простоте, благородстве» развития сюжета [11, с. 201]. И даже Чехов, который не склонен был преувеличивать одаренности

Чирикова и вряд ли мог сочувствовать самой теме, поставил этой пьесе «три с плюсом» [12, с. 285] (что в устах Чехова звучит как похвала) и отметил ее «порядочность во всех отношениях» [12, с. 301], самому же автору, учитывая, что пьеса «Хороша», написал, что она «пойдет шибко» [13, с. 33].

Однако далеко не все разделяли подобный энтузиазм. Негативное мнение чаще всего появлялось на страницах модернистских изданий, для которых общественная задача искусства всегда являлась досадным и ненужным довеском, от которого следует избавляться, а писатели, преследующие, помимо художественных, еще и общественные цели, выводились из ранга служителей Аполлона. Не стал исключением и Чириков. Пожалуй, именно его неумный общественный темперамент, составивший ему известность как писателю, не позволил Нине Петровской увидеть в его пьесе что-нибудь, кроме «злободневной иллюстрации к еврейскому вопросу в России», «бытовых сцен с явно тенденциозной окраской» и «газетных сообщений, ловко <...> переделанных «под пьесу» [14, с. 121]. Но Чириков осознанно писал пьесу общественно-политическую драму с ярко выраженным идеологическим конфликтом и именно по этим законам к призывали судить о пьесе те, кто видел, что в ней выдвинута «трагическая коллизия многообразных течений и мирозерцаний современного еврейства» [15, с. 43], раскрываемая в многочисленных словесных столкновениях. Критик журнала «Еврейская жизнь» нашел, что излишняя «разговорность» пьесы может быть объяснена тем, что воспроизведенные разговоры «типичны для характеристики общего мирозерцания нашей молодежи» и что вообще в еврейской жизни «океан слов и ничтожные капли дел» [3, с. 145, 147]. Весомое суждение по поводу «разговорности» пьесы высказал Л. Андреев: «... разговоры настолько жизненны, что **равняются** делу» [3, с. 145, 147] (выделено мною. – М.М.). Высоко оценил «группировку общественных отношений» [2, с. 111] в пьесе и К. Арабажин. Это именно то, что позволяет сегодня рассматривать это произведение в первую очередь как содержащее «идейную дискуссию, в которую, по внутренней логике, <...> втянуты все персонажи» [6, с. 187].

Однако были попытки не только объяснить, но и обосновать «нехудожественность» общественной драмы. С одной из них мы встретились в одной из рецензий, принадлежащих перу еврейского критика, знающего еврейскую «изнутри». В жизни евреев есть много трагических положений, указал он, но нет **«интенсивности той борьбы»** (выделено автором – *М.М.*), которая необходима для драматического произведения». В ней отсутствуют сильные характеры, народ «безмолвствует», и, обратившись к ее воспроизведению, художник может нарисовать только «небольшие сцены с тоскливым настроением отчаяния» [3, с. 141]. Однако более прав, думается, был театральный критик А. Кугель, высказавший убеждение, что «паломничество в Палестину» должно обогатить сцену талантливым произведением, поскольку «еврейская трагедия» не только с политической, но и с художественной точки зрения «благодатный материал для драматургов» [15, с. 44].

Тем не менее, большинство критиков склонны были рассматривать пьесу как семейно-бытовую драму. Поэтому и сыпались на Чирикова упреки, что им недостаточно разработан любовный треугольник – Нахман – Лия – Березин, что большинство действующих лиц резонеры, слабо связанные с центром действия. Но и тех же, кто расценивал пьесу как социально-политическую драму, «смущал» «замах» Чирикова, вознамерившегося «охватить все еврейство, все его течения» [16, с. 5], испугало сходство с пьесой М. Горького «На дне», как «состоящей из одних рассуждений, без всякого действия» [17, с. 4]. Однако даже сомневающиеся в правомочности «разговорной» драматургии вынуждены были признать, что «действие все же набирает силу», «разражаясь трагическим актом без всяких рассуждений» [17, с. 4].

Верную характеристику точного «соединения» действующих лиц на политической и частной «арене» дало даже антисемитски ориентированное «Новое время», указавшее, что «политический раскол» в обществе, определяя

размежевание в еврейской среде в целом, проникает и в частную жизнь еврея, вызывая семейную драму: сионист-отец выгоняет из дома сына-социалиста.

Но для Н. Петровской пьеса Чирикова нехудожественна a priori [14, с. 121]. С нею заочно полемизирует критик И. Эйзенбет, сославшийся на авторитет датского литературоведа Г. Брандеса, который писал, что «художественность есть способность стать вне рассматриваемого предмета» [3, с. 140]. Следовательно, само нахождение Чирикова не в сфере еврейской ментальности помогло обрести этому произведению «художественность». Да и сама Петровская противоречит себе, отмечая, что постановка в театре Л. Яворской – «прекрасна». И хотя она, желая принизить художественную ценность пьесы, подчеркнула, что это произошло потому, что всюду видна «рука умного и талантливого режиссера», вряд ли можно предположить, что результат – отличный спектакль – получился вне зависимости от уровня текста. Только отрешенность Петровской от реальной действительности позволила ей заявить: чириковская пьеса умрет, «когда минует интерес злободневности», поскольку отражает «преходящие явления жизни». В противовес ей на подлинную жизненность и глубину пьесы указал критик газеты «Русское слово» [1], когда написал, что перед нами «не сухие алгебраические буквы для обозначения элементов политической формулы, и не мелодраматически прикрашенные фигуры, рассчитанные на сентиментальное умиление зрителя», а «настоящие живые евреи со всеми их хорошими и дурными сторонами, со всеми, даже мелкими, но характерными, иногда комическими особенностями типа». Конечно, автор символистского «Золотого руна» могла тешить себя иллюзией о преходящем характере описанных писателем явлений, однако, к несчастью, она ошиблась – и многое из того, что наблюдал Чириков почти 100 лет назад, оставалось живо еще очень долго.

В частности, это касается проявлений бытового (подчас даже неосознанного) антисемитизма, который Чириков как дотошный бытописатель

наблюдал и сумел запечатлеть в разнообразных вариациях. На это не обратили достаточного внимания критики, поэтому хотелось бы остановиться на этом аспекте подробнее. Тем более, что в дальнейшем, уже уйдя от социально-политического ракурса рассмотрения еврейского вопроса, писатель сосредоточился именно на «бытовом» аспекте проблемы⁷. Характерен в этом отношении диалог преданной семейству Френкелей (она не бросает их даже при угрозе надвигающихся погромов, хотя и «предупреждает», чтобы подыскивали другую прислугу) служанки Маши с Лией:

Лия. Ты меня ненавидишь?

Маша. Что вы это, барышня? Господь с вами. За что мне вас ненавидеть?..

Лия. За то, что я – жидовка!

Маша. Вот уж и нет! Да вы у нас такая распрекрасная!.. Да в вас жидовского-то (*показывает на кончик своего мизинца*) вот настолько нет. Да ей-Богу! Никто и не скажет, что вы – жидовка ...

Лия. (*с иронической улыбкой*). Не похожа?

Маша. Да нисколько! Характер у вас самый русский!

Лия. (*с хохотом*). Вот спасибо! Иди! Иди!

Маша. Да, ей-Богу! Разве кто-нибудь скажет, что... [18]

Этот разговор полностью подтверждает слова Лии о распространенном даже среди самых «хороших» «правильных» русских отношении к евреям. «Когда вы видите хорошего еврея, которого вы не можете упрекнуть ни в чем дурном, – говорит она, обращаясь к своему избраннику русскому студенту Березину, – вы говорите: “Он не похож на еврея”». И добавляет, что, стремясь оправдать свой выбор, и Березин, наверное, доказывает родным, что она хорошая и совсем не похожа на еврейку. Следовательно, одна из очень точно подмеченных Чириковым деталей русско-еврейских взаимоотношений – это воспитываемое с рождения убеждение, что «хорошего еврея» в природе не существует...

Писателя как исследователя социальной психологии больше всего интересовала специфика восприятия одного народа другим, и он

сосредоточил свое внимание на предрассудках, которыми опутаны люди и которыми питается их мировоззрение. Этим, возможно, и объясняется то, что одной из основных проблем, которые пристально рассматривал писатель в своих произведениях, стала проблема ассимиляции.

В пьесе выразителем идеи ассимиляции стал доктор Фурман, спокойный и самоуверенный человек, который видит только один путь избавления евреев от унижения – это вхождение в чуждую среду и *приспособление* к ней (правда, он указывает на еще более верный путь – приобретение богатства). Как чистый прагматик и практик он считает, что «надо устраивать свою жизнь в пределах возможного <...> и реального. <...> Требуют креститься – крестись.<...> Смеются при тебе над жидами – смейся и ты <...> старайся сделаться богатым <...> Потом, когда ты сделаешься богатым, тебе, жиду, будут кланяться, и ты, жид, будешь над ними смеяться!». Не вызывает сомнений отношение автора к этому персонажу. Иллюзорность и порочность его предложений разоблачается Чириковым, во-первых, тем, что в перечне действующих лиц он получает характеристику человека, в «фигуре, жестах, голосе» которого чувствуется «довольство сытого». И его поведение полностью подтверждает эту характеристику: для него переживания Лии – всего лишь «маленькая слабость, угнетенное состояние духа, именуемое пессимизмом молодости», социализм и сионизм – ничем не отличающиеся друг от друга утопии, пригодные лишь для того, чтобы утешать «простой народ», нуждающийся в утешении во все времена. В пьесе у него есть двойник – наивный продавец газет Сруль, который тоже надеется избежать еврейской участи во время погрома таким образом: наденет фуражку с кокардой и будет как ни в чем не бывало разгуливать по улицам. Он и разбогатеть мечтает, в чем ему поможет продажа газеты (на копейку дороже, чем прежде) с «горячими новостями» – наподобие дела Дрейфуса или англо-бурской войны (а может быть, и с известиями о погромах). Эта «копеечная» философия также

служит делу разоблачения искусственной, притворной, ложной, жалкой попытки ассимиляции, которая совершается только с целью «выжить».

Но еще большим разоблачением бесперспективности подобных затей служит ситуация с безымянным «худым, тщедушным фельдшером села Подгорного» [19, с. 422] из повести Чирикова «Мятежники» (1906). Он является эпизодическим лицом этого развернутого повествования о днях народного гнева – первой русской революции, мы его не видим в действии, он возникает только в разговорах действующих лиц и лишь один раз появится «живьем» на страницах произведения: на тройке «между двумя жандармами». Об этом его появлении «радостно» возвестит житель села Парамон Игнатъич криком: «Жида арестовали» [19, с. 422]. Его история становится известна из разговора того же Парамона Игнатъича с отцом Григорием, в котором последний благочинно разъясняет прихожанину: «Хотя он и приемлет православие, но по происхождению, действительно, из жидов. Ничего себе человек, хотя я не люблю их: по-моему, жид все-таки жид и жидом останется <...> Его не приручишь <...> Настоящей веры не имеет: с крестом не принимает – больным сказывается, в храм божий редко ходит и еще там кое-что <...> безнравственное». Этим «безнравственным» оказывается жизнь в гражданском браке.

В целом же система доказательств «виновности» фельдшера весьма произвольна и выглядит очевидной подтасовкой. Вот образчик размышлений священнослужителя. «И мысли у него не русские <...> Как-то я палец поморозил – лечил <...> говорил с ним о разных делах, – отец Григорий покачал грустно головой и причмокнул языком, – нет в нем, в жиде, этой <...> настоящей верноподданности! <...> И книжки безнравственные у него, и газеты опять все вольные» [19, с. 391]. Логическим завершением этих слов становится вывод: «Инородцы мутят, погубить Россию вознамерились» – и подобострастное поддакивание слушателей: «Конечно, жида! Ежели я православный – какого рожна мне надо?!» или «Жид! Видно ведь ... нос-то в кармане не спрячешь...». И уж совсем естественным после всех этих

инвектив выглядит спокойный ответ батюшки на вопрос: – Бьют их теперь, жидов-то?.. – Бьют ... – соглашался отец Григорий» [19, с. 391]. Стоит ли удивляться, что после подобных уроков со стороны духовной российской власти «ученики» *радуются* аресту фельдшера.

Писателя настолько волнует ситуация с крещением евреев, что он посвящает ей целое произведение, причем прибегает к жанровой форме новеллы, делая заявление девушки легкого поведения еврейки Розалии о своем крещении совершенно убийственным для Соломона Моисеевича («Соломон и Розалия», 1908). Чириков драматургически смело «выстраивает» движение сюжета. Он предельно убыстряет художественное время первой половины рассказа, когда посланный по делам в Москву, Соломон Моисеевич весь день, выполняя хозяйские указы, бежит по биржам, управлениям дорог, банкам, базарам, трясется от страха, боясь быть задержанным и отведенным в участок, как еврей из черты оседлости, дрожит при виде любой приближающейся фигуры, но пытается хорохориться, притворяясь степенным гражданином – и замедляет его в конце, когда состоялось знакомство с Розалией. Для него, усталого, затурканного, голодного, бродящего по ночным улицам без денег, без надежды на кров, встреча с гулящей девицей становится «светом в окошке, тем более что Розалия оказывается девушкой отзывчивой, «не навязывается», трогательно приглашает его к себе просто отдохнуть. И вот тут-то для Соломона Моисеевича открывается вся степень ее «падения». Гораздо ужаснее ее профессии оказывается то, что Розалия «с искренним увлечением», «бодро, весело» говорит, что она крестилась, чтобы иметь возможность «жить на своей квартире» [20, с. 192], а не идти в дом терпимости (поскольку свободной от власти хозяйки могла быть только христианка). Но в совершеннейший ужас повергает Соломона Моисеевича сообщение, что ее крестные – кипящая злобой, скаредная хозяйка квартиры и околоточный, который ласково называет ее «православной жидовочкой». Чириков не раскрывает реакции Соломона Моисеевича,

заканчивая рассказ «немой сценой», которая следует после фразы: «Розалия весело расхохоталась и начала рассказывать, как ее крестили» [20, с. 193]. Но все предшествующее поведение Соломона Моисеевича говорит о том, что он ни при каких обстоятельствах не совершил бы ничего подобного⁸ и что теперь для него абсолютно очевидно, в каком тупике очутился человек еврейской национальности. Поэтому позволим себе не согласиться с В. Левитиной, которая считает, что этот рассказ – не более, чем «зарисовка с натуры», в которой и «психология еврейской девушки <...> не раскрыта», и «обобщений – никаких» [7, с. 61]. Напротив, что в этом рассказе Чириков использует весь опыт русской литературы того времени по созданию сложного «многосоставного» подтекста. Он прячет «психологию» во внутренний сюжет, и от этого впечатление от происходящего только усиливается.

А решающим аргументом в пользу того, что и переход в христианство ничем не может помочь еврейскому народу в целом, а только лишит его чего-то важного – национальной идентичности, возможно, души, – становится крик героя «Евреев» Нахмана, потрясенного ужасами еврейских погромов: «Это называется ассимиляцией!» Здесь явно угадывается точка зрения Чирикова, не являющегося сторонником ассимиляции, а явно считающего необходимым для еврейского народа сохранять свою религиозную и национальную самобытность. Ведь хотя Лия, и признается, что ее «не трогает наша религия и многое в ней кажется <...> нелепым», однако в ее душе, когда «отец читает свои субботние молитвы», «что-то вдруг шевельнется <...>, что-то вспомнится свое, близкое, родное, чего-то станет жалко... и сердце вдруг заноеет-заноеет <...> захочется плакать». И она при всей любви к своему избраннику заверяет его, что для нее невозможно принятие христианства. «Все мое существо противится этому, – говорит Лия, – и мне кажется, что если я сделаю э т о , то ... потеряю и себя, и тебя...». Следует напомнить, что эти слова произносит героиня, нарисованная автором с очевидной симпатией, и,

следовательно, они обладают особым эмоциональным зарядом, способны глубоко проникать в души зрителей. Чирикову удалось создать образ типичной еврейской девушки, еще не сформировавшейся окончательно. Точно сказал об этом критик журнала «Еврейская жизнь»: Лии «хочется отдаться свободным порывам, не знающим национальных преград», но сердце подсказывает ей, что – как еврейке – ей следует «остаться среди евреев», и что «одержит в ней победу – неизвестно» [3, с. 144].

Нежность, с которой Чириков раскрывает характер Лии, ничего общего не имеет с тенденциозностью. А то, что все упреки в этом плане (мы уже слышали их из уст Н. Петровской) необоснованны, доказывает тот факт, что при переносе на сцену пьеса получала интерпретацию в зависимости от предпочтений режиссера, а не вследствие акцентов, которые сделал автор. Наиболее яркий пример произвольного толкования – постановка Э. Линда в берлинском Kleines Theater. Как писал А. Кугель: «Линд перевернул всю пьесу. Она стала буржуазной», создалось «впечатление, что социалистические идеалы Лии и Боруха, при всей поддержке Березина <...> – пустые бредни; обывательская философия Фурмана – пошловата, Шлойме – дурачок; Нахман – истерик. Сила в фанатизме старой веры. Спасение еврейства в старом молитвенном облачении с черными полосами исторического траура по белому фону мессианизма...» [21, с. 472]. За этим скрывался, по мысли критика, не только художественный, а – что более опасно – идеологический просчет. Пьеса стала не только банальной, но приобрела «антисемитическое» звучание. Последнее утверждение выглядит по меньшей мере парадоксальным. Однако с логика в рассуждениях критика есть. Дело в том, что Кугель считал, что «против старых, обросших пейсами, отрекшихся от всего мира и живущих мечтою о далеком Сионе евреев – никто из антисемитов ничего не имеет. Это – фигура из кунсткамеры <...>» [21, с. 473], она никому не мешает и, уходя в талмудические заветы, отдает действительность в полное владение правящих классов, следовательно, не представляет никакой

опасности для современного мироустройства. Поэтому, подчеркивал Кугель, очень важно пьесу ставить «правильно», т.е. давать «равную силу выразительности и Лии с Борухом, и Березину с их социалистическими упованиями, и ребе Лейзеру с его ветхозаветною верою, и Нахману с его новым сионизмом, и простой обывательской философии доктора Фурмана или газетчика, и лирической мечтательности Шлойме» [21, с. 474]. В итоге критик остался крайне недоволен *талантливой* постановкой и вынес ей суровый приговор, признав опасной и даже вредной. Осуществленное режиссером прочтение придало пьесе «фальшивое освещение», которое может подтолкнуть обывателя к выводу, что евреи терпят «за грехи», за измену Сиону, и если они вернуться «ко временам <...> кагала», «станут иностранцами», то их «никто пальцем не тронет» [21, с. 474].

Правда, несколько ранее Кугель писал, что чириковская пьеса «выдвигает трагическую коллизию многообразных течений и мирозерцаний современного еврейства – главным образом, сионизма и еврейский ветхозаветности, с одной стороны, и общечеловеческого – с другой» [15, с. 43]. Но все дело в том, что Чириков не лишает «общечеловеческого начала» ни сионизм, ни ветхозаветность, не стоит (несмотря на свои близкие к социал-демократии убеждения) ни на стороне тех молодых, кто предпочитает чтению Талмуда – Маркса⁹, ни на стороне сиониста Нахмана, ни на стороне Лейзера. И Кугель позже сделал весьма существенное уточнение к своим наблюдениям, указав, что Чирикову присуще достоинство, выгодно отличающее его от «писателей кружка «Знание» и «закрывающееся в том, что <...> он очень объективен» [21, с. 473]. Однако он умеет дать понять, что сострадает «даровитому, чуткому, нервному и несчастному народу», а, возможно, и знает «путь избавления евреев от страданий». Но при этом спокойно и «объективно рисует все пути еврейской мысли, не склоняясь» [21, с. 473] ни на одну сторону.

Следовательно, называть драму «буржуазной» или «пролетарской» можно, только если смотреть на нее сквозь «буржуазные» или «пролетарские»

очки. Потому Кугелю, с сомнением относящемуся к сионизму¹⁰, ближе «бундовски» ориентированные взгляды Лии и Боруха, а большевику из «Новой жизни» – взгляды рабочего Изерсона. Именно как пролетарскую «агитку» («зритель как бы присутствует на митинге» [22, с. 17]) прочитала пьесу социал-демократическая «Новая жизнь», отозвавшаяся на театральную постановку рецензией. Естественно, что интернационалист Алексеев воспринял «горячие речи» сиониста Нахмана как «фантастические грезы», которую играют на руку «тем, кому выгодно разобщение и раздробление международного пролетариата на особенные национальные группы», упрекнул Фурмана в «мягкотелом либерализме», восхитился Борухом, Лией, Изерсоном и Березиным, стоящими «всецело на пролетарской точке зрения». Но подлинный восторг вызвал у него рабочий-еврей Изерсон, его «крепкая, цельная фигура», его «несокрушимые убеждения». Изерсона он расценил как глашатая истины, чьи «отрывистые, суровые, истинно-пролетарские» слова заражают слушателей «твердой верой» в то, что «не вечно будет продолжаться эксплуатация человека человеком, что настанет пора, когда эксплуататорам придется расстаться со своей властью над рабочими массами»¹¹. Однобокость такого прочтения – очевидна. Однако справедливости ради следует сказать, что на «не многоречивую, но очень выпуклую фигуру» [10, с. 190] Изерсона обратил внимание и Горький, что, впрочем, не удивительно, учитывая пролетарские симпатии писателя.

Некоторые критики приписали Чирикову (как и Юшкевичу, кстати) критическое отношение к сионизму, «обнаружив», что он отводит «сионизму роль какого-то мистического утешения в горькой юдоли жизни» [2, с. 112]. Им противостояли другие, которые «открыли», что Чириков склонен признать за сионистским движением «светлое начало»¹². На самом деле, повторим, драма Чирикова не давала никаких оснований для противопоставления сионизма ветхозаветным традициям и «общечеловеческих» идеалов пролетарской убежденности.

Теперь попробуем разобраться, какие «миросозерцания современного еврейства» еще представлены в пьесе. Миросозерцание

Лейзера «основано на принципе ожидания лучших дней <...>, он «верит в грядущий «исход» [3, с. 142], причем ему даже неважно, осуществляются ли эти надежды или нет, так как для него именно твердая вера – краеугольный камень сохранения еврейства, рожденного и существующего в «голусе». Он привык не доверять им, русским, христианам, которые никогда не примут еврея. «Ты родился в чужой земле ... – уверяет он сына, – и со дня своего рождения и... до дня твоей смерти был и будешь окружен ненавистью и презрением!». Поэтому для него «позорно» желание Лии выйти замуж за русского, поэтому он изгоняет из дома Боруха, который не согласен с тем, что все «гой» – враги. При этом, как было верно замечено, он «не деспот» [3, с. 143], он готов выслушать детей, пытается понять их, но не может вести *идейные споры*, когда рушится вся его жизнь, когда созданное с такими муками исчезает на глазах, когда его надежда, его опора – дети – изменяют, на его взгляд, самому святому – вере отцов.

Фигура Лейзера очень значительна, и его легко воспринять в качестве alter ego автора. Так и произошло с Линдом, который, обладая, как актер, «мощным, трагическим темпераментом», «переиграл» всех других исполнителей, а как режиссер с помощью незаметных рядовому зрителю, но улавливаемых театральным человеком режиссерских находок «переместил центр тяжести пьесы», в результате чего – живописный – как Натан Мудрый и – страшный – как Шейлок – «царил над всеми» [21, с. 473]. Но все-таки Линд не учел, Лейзер изгоняет из дома сына только тогда, когда нарастает «глухой шум толпы», когда приближается роковая развязка – не раньше! Это дало даже повод подумать, что Лейзер «не имеет определенных воззрений» [23, с. 161] и правильнее его было бы изобразить фанатиком с элементами мрачного деспотизма.

И все же большинство критиков сходилось во мнении, что старик Лейзер «очень хорош» [11, с. 201], «очерчен правдиво» [3, с. 143], речь его необычайно «колоритна» [2, с. 111]. Но, представляется, что Чирикову, помимо всего прочего, удалось нарисовать не только определенный тип,

но и эволюцию людей такого типа, показать, как «под напором новых условий» «смягчается» их фанатизм, делая таких людей «менее сильными, но вместе с тем более отзывчивыми к молодой жизни» [3, с. 143].

Не менее, а, может быть, даже и более сложным является образ Нахмана. Горький считал, что он нарисован столь «великолепно» и «ярко», что это не «понравится» социал-демократам, «обозлит» антисемитов, «обрадует» [10, с. 190] сионистов. К его мнению присоединился Л. Андреев [11, с. 201]. Однако профессиональных критиков смущала его истеричность и экзальтированность Нахмана. Одним из них он был назван «фикцией», «слезливым сионистом», который «наименее отвечает действительности» [16, с. 5]. Другие высказывали убеждение, что именно «нервность и экзальтированность – отличительные черты нашего времени» [3, с. 145]. Эту мысль подхватывали те, кто и в сионизме обнаруживал «черты истеричности» [2, с. 112]. Однако все же у Чирикова возбудимость и болезненная истеричность Нахмана имеют в первую очередь бытовую основу: за его плечами годы унижений и лишений, одиночество, свойственное человеку, отдавшему свою молодость книгам, потерявшему надежду на личное счастье. Поэтому *человеком страдающим* виделся он лучшему исполнителю роли П. Орленеву [24, с. 238].

Но и эта роль давала и простор актерскому воображению. Так, артист Нового Василеостровского театра Б. Неволин, хотя и не лишил Нахмана «благородства и сильных чувств», но свел его переживания к «бесконечным слезам и бесплодным страданиям» [25, с. 5], с чем не согласился Л. Василевский. Критик писал, что ядром характера Нахмана является «пламенный энтузиазм с беззаветной и безоглядной верой в <...> сионистский идеал» и его вовсе не следует изображать «ноющим, разбитым, затравленным». В Нахмане, считал он, надо подчеркивать «ненависть к поработителям, жажду борьбы, радостную веру в возрождение своего народа» [25, с. 5].

Еще более неоднозначно обрисован Чириковым Березин. Следует сказать, что прочтение его образа критиками было наиболее поверхностным, сам по себе он не заинтересовал ни «еврейскую», ни «русскую» критику. Так, Л. Андреев считал, что он просто списан с горьковского Петра из «Мещан» [11, с. 201]. Исключение составил, пожалуй, Кугель, который, хотя и счел индивидуальность Березина «незначительной», все же призвал артистов «рельефнее» обрисовывать «единственного союзника, на которого уповает еврейская социалистическая молодежь» [21, с. 474]. Всем же остальным показалось, что с Березиным все ясно: он интеллигент, носитель социал-демократических идей, которые пытается внести в еврейскую среду, сделав из них своих единомышленников. Среди артистов даже царило убеждение, что эта роль выписана «менее ярко, чем роли евреев» [26, с. 189] и ее надо «расцветивать». Режиссеры, рассматривая его в рамках амплу героя-любownika, требовали от исполнителей «жара»¹³.

Однако Чирикову при создании этого образа был важен не «любовный огонь», а иной аспект: самочувствие русского в еврейском окружении, причем такого русского, который живет интернациональными чувствами¹⁴. В разговорах с Лией он использует по отношению к себе слово «жид», желая подчеркнуть свою чуждость русским. В его устах оно становится некоей всеобъемлющей метафорой, означающей униженность, оскорбленность, всеобщее презрение, нескончаемую изоляцию от человеческого сообщества. «Разве я не тот же «жид», – вопрошает он Лию. – Меня тоже гнали всю жизнь <...>. Я вырос в бедной семье. Я видел, как сильные люди унижали отца, унижали мою мать. Я рос с ненавистью и рабским трепетом перед этими богатыми, нарядными, сильными. Я зарабатывал на хлеб всегда с унижением. <...> Меня держали в передней, как лакея, на каждом шагу давали понять, что я нищий и что мой, горбом заработанный грош, есть благодеяние всех этих сытых и довольных мерзавцев <...>. Они вскармливали во мне подлую трусость, гнали меня за каждую попытку, каждый порыв к свободе <...> У меня нет сильной воли, но ненависти к ним у меня много! Я тоже “жид”». Однако даже такое унижительное положение,

по Чирикову, не уравнивает Березина с евреями. Ему не дано понять, почему при всех ужасах еврейского существования еврей «хочет оставаться именно евреем» и что нельзя «жить человеку без веры».

Кстати, слова о постоянном унижении, лежащем на нем как клеймо, несколько приглушают идейную основательность взглядов Березина, подчеркивая, что им руководит скорее озлобленность, чем теоретическая стойкость. И они сближают – психологически – его самоощущение с самоощущением Нахмана, также всю жизнь страдавшего от унижений, духовного и физического угнетения. Нахман по происхождению тоже из лагеря «забитых и затравленных», а такое происхождение, по его же собственному признанию, – прямой путь к «большим фантазиям».

Тем не менее, Владимир Березин единственный в пьесе русский, который чувствует свою ответственность за происходящие события. Но даже этот русский, желающий спасти свою любимую во время погрома, героически остающийся, когда она отказывается, не будучи в состоянии бросить отца, вместе с нею, самоотверженно встречающий разъяренную толпу, загораясь своим телом Лию, даже он в момент схватки кричит: «Я – христианин! Я – христианин!» И потом: «Помогите! Помогите!» Как понять эти возгласы? Как расценить его поведение? Что это – проявление трусости? Той самой трусости, о которой критик К. Арабажин с таким презрением написал: «Тот, кто хоть раз в жизни слышал грохот разбиваемых дверей и ставен, звон стекол и неистовые вопли обезумевших от ужаса евреев, кто видел эти иконы, малодушно выставленные в христианских домах <...>, тот не сможет без глубокого волнения читать чириковских “Евреев”» [2, с. 112]. Или это подтверждение убежденности Нахмана в том, что Березин, как и любой русский на его месте, не будет стойким до конца, струсит, не будет останавливать погромщиков, попросит у них пощады? Ведь и на свой прямой вопрос об этом он получает от Березина ответ, что тот бессилён что-либо изменить в сложившейся ситуации. Но как тогда понять реплику погромщика: «Врет! На нем нет креста!». Почему? Может быть, он уже

отказался от своего вероисповедания под влиянием разговоров с Лией? Порвал с христианской верой? Или его мольба о помощи – проявление столь естественного в ситуации смертельной опасности малодушия?

Кстати, это место в пьесе – единственное, где наличествуют разночтения между Берлинским и Петербургским изданиями. Приведенный выше обмен репликами имеется только в Берлинской публикации пьесы. В российском варианте есть только крик Лии: «Он христианин! Христианин». Все это свидетельствует о том, что поведению Березина писатель придавал особое значение. И, пожалуй, единственный, кто обратил внимание на поведение Березина в этом эпизоде, и призвал прислушаться к его словам, был критик К. Арабажин, указавший, что вопрос о поведении русских во время погромов обращен, по сути, лично к каждому из нас. «Мы, интеллигентное русское общество, гордимся тем, что среди нас нет антисемитов¹⁵. <...> Почему же мы бездействуем <...>, отчего же мы не кинемся во время погромов в пожар человеческого недоразумения и разнузданных инстинктов, чтобы вынести из пламени великую идею человечности?»¹⁶ [2, с. 113].

Как видим, Чириков честно пытался разобраться в сложившейся на рубеже веков ситуации. Он писал не бытовую пьесу на тему конфликта «отцов и детей», хотя этот конфликт и очень важен, а социально-политическую драму (или даже трагедию¹⁷), в которой голоса участников развиваются «параллельно», выступают как солисты «хорового действия», исполнители сложной партитуры, где трудно выявить главные и второстепенные партии. Недаром в первую очередь пьеса ценилась потому, что была «жизненна, проста и **беспристрастна**» (выделено мною – М.М.) [15, с. 43]. Однако «жизненности и простоты» было недостаточно «еврейской критике», которой, естественно, хотелось более глубокого постижения происходящих в еврейском сообществе процессов. Не удовлетворена чириковским «эскизным очерком еврейской жизни»¹⁸ [16, с. 5] осталась Е. Бронштейн. Ей показалось, что писатель воспроизвел лишь

«ходячие представления об еврействе». Но из этой рецензии невозможно составить представления, в чем же заключалась ошибка драматурга, поскольку соотношение типического и индивидуального в характере – это всегда наиболее сложный момент в создании образа. И если для Н. Петровской, например, посетители часовой мастерской – не более, чем «аллегории», воплощающие собой «отношение к еврейству какого-нибудь общественного класса», то, на наш взгляд, и мужик, и пан, и господин в крылатке – это, напротив, весьма убедительные примеры «нормального» (по житейским меркам) сожительства с «чертовым жидюгой», к которому – лично – не испытываешь антипатии, но – тем не менее – каждый раз, когда с ним соприкасаешься, «добродушно» срываешься на крик, оскорбления, потому что изначально воспринимаешь еврея исключительно как ростовщика, займодавца, мошенника, с «жидовской» изворотливостью зажимающего *мои* денежки поистине, готового всегда надуть.

Если Е. Бронштейн настаивала на недостаточной «еврейскости» пьесы», то, напротив, ее «еврейскость» постаралась преуменьшить охранительная газета «Новое время». Ее обозреватель справедливо заметил, что, с одной стороны, «для художника по духу никакой тенденции в пьесе Чирикова нет», но, с другой стороны, зритель (а мы бы добавили и критик) найдет ее, особенно тот, кто придет с «предвзятым русофобством и юдофобством» и будет смотреть на действующих лиц «не как на людей вообще, а как «на русских евреев». Чисто политическое прочтение пьесы в аспекте русско-еврейских взаимоотношений переключает внимание на «российское варварство». И в этом случае «руссофоб превознесет Чирикова, но русофил вознегодует» [17, с. 4].

Однако все же отрешиться от того, чтобы в героях видеть «русских евреев», а сосредоточиться только «на внутреннем характере действующих лиц» [17, с. 4], к чему призывало «Новое время», было практически нереально. Об этом свидетельствует вся сценическая история «Евреев». Невозможно было представить себе, чтобы любой зритель, а не только «зритель-политик», не

вычитал из пьесы то, что «русские – варвары», а «евреи – угнетенные» [17, с. 4], и остался бы на чисто художественной точке зрения, не испытывая никакой злобы по отношению к русским. К такому восприятию подталкивал общественно-исторический контекст. И зрители были в этом не «виноваты», и автор тоже «невиновен». Вся же «вина» Чирикова заключалась в том, что он «без всякой тенденции» показал, что в душе еврея живет страх и ненависть, воспитанные годами презрения, издевательств, унижения со стороны окружающих, а в душе русского – в лучшем случае – сочувствие, в худшем – равнодушие и отстранение от происходящего. Очень убедительно говорит об этом Лия: «Всякий раз, когда я услышу, что где-нибудь бьют евреев, <...> в моей душе начинает шевелиться неприязнь к <...> вам, русским, которые бьете нас... И тогда я начинаю чувствовать связь со своим народом, которой в обыкновенное время не чувствую...». Эту «неприязнь» она ощущает даже по отношению к своему любимому, которому признается: «Я тебя люблю, но вместе с тем как-то сержусь на тебя...». Лия объясняет эту свою «злобу» и случаями из своего детства, когда священник на вопрос, пьют ли евреи христианскую кровь, ответил, что это «дело темное и что он не может утверждать, но не может и отрицать», и тем, что подслушала на одном студенческом вечере слова Березина, сказанные о знакомом: «Хотя он действительно еврей, но такой хороший, такой (разрядка автора – М.М.) хороший, что совсем не похож на еврея». И, вполне возможно, что ее отец, узнавший о ее любви к христианину, вслух произносит слова, которые звучат и в ее душе: «...почему, когда гой полюбит еврейку, то она должна креститься? Почему гой никогда не сделается евреем. Если Бог один, зачем они называют нас жидами?»

Укажем на наиболее продуктивные размышления по поводу чириковской драмы, появившиеся в современной писателю критике. Плодотворный способ анализа пьесы избрал И.Г. Эйзенбет, сопоставивший изображение евреев в драме русского писателя и повести «Евреи» еврейского писателя – С. Юшкевича. Так очевиднее стали достоинства и недостатки того и другого произведения. Точка отсчета критика – мысль литературоведа Г. Брандеса, согласно которой

«иностранцу бросаются в глаза такие особенности, на которые туземец не обратит даже внимания, потому что постоянно видит их перед собою, а главным образом потому, что сам ими отличается» [3, с. 140]. Чирикову, таким образом, оказалось ведомо нечто такое, что осталось сокрытым для Юшкевича. Что же? Нахождение «вне» помогло Чирикову остаться объективным и дать больше «внешней правды» [3, с. 140], но лишило его произведения «сочувствия» изображаемому. Критик отказал Чирикову в углубленном психологическом анализе еврейской души, отметив лишь те, в основном народные, характеры, где писатель смог дать простор своему «богатому юмору, противящемуся шаблону» [3, с. 140].

Точным и убедительным оказался и разбор К. Арабажина, который рассмотрел пьесу в перспективе созревания драматического дарования писателя. Он выделил эту пьесу среди всех драматургических произведений Чирикова, созданных им ранее.

Как шаг на пути развития драматического искусства расценил эту вещь Алексеев потому, что никогда русскому театру не предлагалось действия, кульминационным моментом которого являлись бы картины «безумия и ужаса» [22, с. 17], относящиеся не к чужой истории, а взятые из самой жизненной «практики». Решение такой, чисто драматургической задачи, было очень непростым.

Однако этот момент был глубоко осознан только в одном критическом отзыве. Это был отзыв А.В. Луначарского [27], всю свою работу построившего на рассуждении о том, как, какими средствами возможно воссоздание атмосферы страха и ужаса на сцене. Написанная до просмотра спектакля в театре Л. Яворской, она содержала размышления о соотношении реальности и ее отражения в искусстве и, думается, явилась шагом к теоретическому осмыслению Луначарским особенностей «новой драмы»¹⁹. Луначарский вводит понятие суггестивности (хотя и не использует этот термин), говоря, что драма должна быть «поучительной», но не в смысле морализаторства, а в смысле «уроков жизни», которые можно извлечь, только обращаясь к «чувству» публики. А для этого художник должен «**сконцентрировать краски**» (выделено

автором – М.М.). «Но можно ли сгустить, сценически сгустить краски такого и без того кроваво-яркого, ослепительно-багрового явления, как подлые и зверские погромы евреев?», – задается вопросом критик. Казалось бы, только очевидец способен представить «весь угнетающий и роковой трагизм искусственно разожженной, дикой формы гражданской войны». Но даже он, «видевший ужасы черносотенных расправ», не в состоянии «заглянуть в души, в переживания и жертв, и палачей», поскольку на это способен только художник. Только он может показать и «ужасы происходящего», и вскрыть «его причины».

Луначарский непоколебимо уверен, что «Еврей» – одна из тех *немногих* (курсив мой – М.М.) пьес, которые заглядывают в душу нашей энергичной, но и хаотической, и страшной, и радостной²⁰ действительности». А спектакль, который предстоит увидеть публике, сможет дать ей нечто «новое по мучительному – и все же, пожалуй, для *многих еще недостаточно мучительному вопросу*» (курсив мой – М.М.). Последние слова можно расценить как квинтэссенцию урока, который должна вынести публика из увиденного зрелища, что свидетельствует о том, что Луначарский полностью давал себе отчет в пассивности русской интеллигенции по отношению к погромам. Надо заметить, что это достаточно редкая точка зрения, так как многие были убеждены, что изображение погромов в театре бесполезно, так как жестоких, которые спокойно взирали на происходившее в жизни, «ужасы со сцены» не проймут, а те, на кого это может подействовать, не имеют реальной власти [16, с. 5]. В связи с этой точкой зрения стоит обратить внимание и на позицию Кугеля, который был уверен, что правительство и театры, не допускающие воспроизведения погрома на сцене, попадают в положение офицерской вдовы, которая сама себя высекла, поскольку из поведения героев в пьесе Чирикова видно, что «насилия над девушкой не произошло (хотя бы и не по вине громил)». А отсутствие сцены погрома позволяет разыгаться воображению зрителей, которое в таком случае же начинает питаться «корреспонденциями из черты погромной оседлости». В

результате «одобренная начальством русская постановка финала дает повод к самым мрачным предположениям» [21, с. 472].

А теперь представим себе, что мог почувствовать писатель, о котором ранее говорили, что он «свободно и легко обрисовывает те стороны русской жизни, мимо которых *проходят* наши современные беллетристы *одностороннего направления*», что он из тех, кто с одинаковым вниманием живописует «и мрачные, и жизнерадостные начала» [3, с. 141] действительности, что он «старательно и вдумчиво» относится к своим творческим задачам, что он «наблюдателен» и хорошо «знаком с еврейской жизнью» [2, с. 111], когда ему сказали, что он ничего не понимает в тех явлениях, о которых пишет?²¹ Наверное, недоумение и обиду. Именно это произошло на злополучном вечере у артиста Н. Ходотова, на котором еврейский писатель Ш. Аш читал свою пьесу «Белая кость» (другое название – «Голубая кровь», которая вызвала критику со стороны Чирикова, и на который были приглашены известные в литературном мире личности – К. Арабажин, А. Волынский, О. Дымов и др.²²

Обида, наверное, оказалась столь сильной еще и потому, что до этого проводившееся на страницах печати сопоставление произведений Чирикова с драматургией Аша практически всегда завершалось в пользу первого. Так было в седьмом номере «Еврейской жизни» за 1904 год, где была помещена доброжелательная заметка И.Г. Эйзенбета о «Евреях» Чирикова и где в «Литературных беседах» Я. Каценельсон весьма неодобрительно отозвался о пьесе Ш. Аша «Ушел и не вернулся», указав, что в ней нет «ни характеров, ни движения, ни жизни» и что это произведение совершенно не отражает «грозно взбаламученную еврейскую жизнь с ее тревожными течениями» [28, с. 207]. Напомним, что именно за точное отражение еврейской жизни похвалил критик Эйзенбет Чирикова²³. И автору, несомненно, были особенно дороги похвалы, раздающиеся из еврейского лагеря, когда дело касалось такого специфического предмета изображения, как жизнь и быт людей еврейской

национальности. Прямое сопоставление пьесы Чирикова с драмой Аша «На пути к Сиону» было сделано А. Кугелем, рассмотревшим оба произведения в рамках «еврейской трагедии» [15, с. 43] и отметившим «жизненность и простоту» одной (Чириков) и «специфически-еврейское» воплощение темы в другой (Аш). С привлечением пьесы С. Юшкевича «Голод» (запрещенной цензурой) эти драмы, по убеждению критика, могли бы образовать «синтез еврейской трагедии» [15, с. 43], в которой так нуждается русский театр начала XX века.

К сопоставлению обеих пьес подталкивало не только почти одновременное появление указанных драм на сцене: премьера «Евреев» прошла 2 февраля 1906 года в театре Л. Яворской, трагедия Аша – 22 февраля у Комиссаржевской, – но и сходство драматургических «ходов»: и там и там разъединение людей происходит не только «идейно», но и по «поколениям» (у Аша, как и у Чирикова, тоже действуют ветхозаветные старики и идейно вдохновляемая Сионом молодежь).

Возможно, поэтому так горько было Чирикову услышать именно из уст коллеги-драматурга обвинение в том, что ему, как русскому, не дано понять глубину и специфику переживаний евреев²⁴. Как следовало из объяснения, данного Чириковым позже, спор начался из-за непроясненности позиции автора пьесы «Белая кость» по отношению к одному из ее действующих лиц – Розе. На взгляд Чирикова, Роза никак не заслуживает ни оправдания, ни идеализации, поскольку обрисована как «заядлая мещанка-хищница, способная вызвать только антипатию»²⁵, на что в ответ услышал: для того, чтобы понять эту героиню «фанатического» склада, «необходимо быть евреем»²⁶.

На обвинения, посыпавшиеся в его адрес, из которых следовало, что народились «новые антисемиты»²⁷, проповедующие «культурный антисемитизм»²⁸, Чириков ответил открытым письмом «Благодарю, не ожидал»²⁹, в котором утверждал, что его речь была «тенденциозно» «искажена» в прессе³⁰, хотя даже из его объяснений становится ясно, что он

достаточно запальчиво возражал присутствовавшим, говоря, что в таком случае и еврею недоступно многое в русской бытовой пьесе, поскольку она только русскому человеку навеивает «целую цепь воспоминаний <...> которые не рождаются в душе еврея». «Раздражение» Чирикова отметил и присутствовавший на вечере К. Арабажин, но он подчеркнул, что оно было направлено не «против евреев, а против узко-националистического настроения сплоченного кружка лиц, с которыми велся спор» [29, с. 3].

Собственно даже из этого объяснения следует, что спор на «национальную почву» был перенесен из сферы художественной³¹, причем первоначально Чирикова явно волновал вопрос о способах воплощения национальной специфики и национального быта в искусстве³². Но, как это свойственно «дискуссиям» такого рода, слово за слово <...> и совершился переход если не на личности, то вообще на особенности национального характера и восприятия. Конечно, Чириков мог привести в свою защиту более убедительные аргументы. Он мог бы сказать, что при таком понимании «замкнутости» и «недоступности» понимания инонационального быта возникает запрет вообще на воспроизведение национального характера литератором, принадлежащим к другой нации, что при таком взгляде ни одна литература не может быть понята инородной аудиторией³³. Все это могло бы произойти в более спокойной обстановке. Но обсуждение «еврейского вопроса» в России редко происходило не на повышенных тонах (Чириков сам признал, что многое было им произнесено в «резкой форме», а Шайкевичу он даже «наговорил дерзости»).

Нельзя сказать, что инцидент был «раздут» в газетах, напротив, он был скорее замолчан, т.к., помимо еврейской газеты «Фрайнд», на него (из столичных) отозвались только «Наша газета», «Русское слово» и «Новая Русь». Это позволило В. Жаботинскому заговорить об опасной тенденции «поправления» русской демократической интеллигенции, начинающей выпускать «коготки»³⁴, но еще стесняющейся происходящих изменений. Он даже предложил назвать возникшую ситуацию проявлением асемитизма, от которого рукой подать до откровенного антисемитизма.

Ситуация в целом, как видим, сложилась и некрасивая, и повлекшая за собой ощутимые последствия. По крайней мере, в литературных кругах обозначилось «напряжение», приведшее к «размежеванию». Письмо в поддержку Чирикова в газете напечатали Б. Лазаревский, А. Рославлев, В. Поссе, В. Гофман, Ф. Батюшков, А. Андрусон, С. Найденев, А. Каменский, Н. Олигер, И. Потапенко, Д. Цензор, К. Баранцевич, Н. Архипов, А. Свирский, Вл. Кохановский, А. Аверченко, В. Трахтенберг, А. Лукьянов, Т. Майская, М. Гальперин, В. Чехов, Н. Ходотов, В. Муринов, А. Грин, гр. А. Толстой, В. Муйжель [30]. Опровергли информацию, содержащуюся в газетах, присутствовавшие на вечере А. Санин, С. Найденев, А. Рославлев, С. Брагин, В. Рышков, А. Доринов, Дм. Цензор, Н. Ходотов, А. Янушева, С. Рославлева [31]. Вслед за В. Поссе, который отказался от редактирования «Нового журнала для всех», издаваемого г. Бентейном, вышли из числа сотрудников К. Баранцевич, Л. Гуревич, Л. Козловский, Ив. Лазаревский, Вл. Муринов, В. Тотомианц, А. Тыркова, Н. Фалеев, Г. Штильман [32].

Еще одним негативным результатом полемики стало то, что не просто одним русским писателем, обращавшимся к еврейской теме, стало меньше, но именно с этого времени этот писатель полностью сосредоточился на характеристике специфики русского национального самосознания, стал активным защитником русской самобытности, иногда даже не терпящим критики в адрес русских (следствием чего явилась жесткая полемика Чирикова с М. Горьким, вылившаяся в брошюры «Русский народ под судом Максима Горького» (1917) и «Смердяков русской революции» (1921).

Подтвердился, таким образом, хотя и не в том смысле, какой подразумевался этим печатным органом (т.е. в смысле «антисемитизма») прогноз газеты «Русское знамя»: «Реакция чуда творит, превращая помаленьку Струве и Чириковых в русских» [33]. Однако справедливость требует сказать, что Чириков никогда не перешел на позиции узкого национализма. Его всегда отвращало «глупое, вызывающе

оппозиционное» [8, с. 160] отношении националистов к представителям другой нации³⁵. Поэтому и в его знаменитом романе «Зверь из бездны» (1924) зверями выступают не представители той или иной национальности, а участники «фантастического эксперимента» [8, с. 162] коим он именуется революцию. А самым страшным «зверем», способным на чудовищные преступления, оказывается русский солдат Ермишка, одурманенный большевистской пропагандой. Возможно, именно эта внутренняя справедливость и порядочность помогли Чирикову заслужить необычайную любовь народа, среди которого ему пришлось прожить в эмиграции почти 20 лет, – народа Чехии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Его послужной список как революционера включал изгнание из Казанского университета за участие в студенческих волнениях, три ареста (закончившихся одиночными заключениями) за народовольческую пропаганду, симпатии к марксизму, принадлежность к Бюро Крестьянского съезда.

² Известно, что во время представлений с женщинами случались истерики и их выносили из зала, что во время сцены погрома из публики выбегали защитники, желающие воспрепятствовать зверству, что театр посещали даже евреи, «после погромов наложившие добровольный запрет» на увеселения, в том числе театр (см.: Бронштейн Е. Театр и музыка. Театр Общества грамотности. «Евреи» Е.Н. Чирикова // Киевские отклики. 1905. № 329. 9 дек. С. 5.).

³ Сначала на основании сведений, полученных от других лиц, он называл ее «посредственной, даже плохой» (См.: Письмо А.П. Чехова О.Л. Книппер-Чеховой от 25 октября 1903 // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982. Т. 11. С. 284).

⁴ Л. Андреев, кстати, тоже считал, что любовь Лии к христианину «топорная» (Литературное наследство. М., 1965. Т. 72. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. С. 201).

⁵ Надо заметить, что в этом сопоставлении заключалось очень верное наблюдение. На самом деле пьеса Чирикова явилась развитием горьковских принципов, только с акцентировкой политического содержания в противовес философскому. Но это собственно и должно составлять жанровую природу «общественной драмы». Именно так впоследствии назвал некоторые свои драмы, в том числе «Мужики» (1906) Чириков.

⁶ Любопытно, что так же определенно настаивает на том, что пьеса Чирикова находится «за пределами художественности» и В. Жаботинский (Жаботинский В. Русская ласка // Жаботинский В. Фельетоны. Берлин, 1922. 3-е изд. С. 128), иронически именующий ее «шедевром». Но такая жесткость оценки объясняется в данном случае желанием критика видеть во всей русской литературе антисемитскую направленность и его недоверием даже к юдофильским произведениям.

⁷ Образы евреев в творчестве Е. Чирикова (повесть «Чужестранцы», пьеса «Белая ворона») внимательно проанализированы В. Левитиной в работе «Русский театр и евреи».

⁸ Так, на все сомнения хозяина, что он сумеет выполнить возложенные на него поручения, Соломон Моисеевич покорно отвечает, что «если хозяину нужен христианин, то пусть он возьмет христианина, а меня рассчитает». И добавляет, что «если бы Бог знал это, он сделал бы так, чтобы всякий бедный еврей родился зубным врачом <...>» (то есть имеющим возможность откупиться от властей – Чириков Е.Н. Соломон и Розалия // Чириков Е.Н. Собр. соч. В 17 т. Т. 9. Плен страстей. М., 1908. С. 180), из чего следует, что он безропотно принимает свою судьбу, сделавшую его всего-навсего бедным, боящимся всего на свете евреем.

⁹ И здесь мы вынуждены оспорить суждение К. Арабажина, который уверенно заявлял: в «Еврейях» Чириков встал «на классовую точку зрения» (Наша газета. 1909. № 56. С. 3).

¹⁰ См. его рассуждения в статье «Еврейская трагедия» (Театр и искусство. 1906. № 3), где он, по-видимому, склонен согласиться со своим

собеседником в том, что сионизм – это «узко националистический идеал» и им нельзя подменять миссию евреев – «настолько смягчить национальную исключительность, чтобы заставить забыть даже об евреях и везде и всюду видеть только человека» (С. 44–45).

¹¹ Показательно, что для социал-демократа подлинный «широкий смысл» пьесы заключается не «в специфической» теме – еврейских погромах и еврейском вопросе, а в том, что «созерцая ее», зритель решает социально-политические вопросы. Косвенно он как бы подтвердил слова Нахмана из пьесы: «<...> антисемитизм помогает торжеству социал-демократии». И другие – о «пользе, которая получается в истории от жидовского пота, слез и жидовской крови».

¹² Видимо сам автор статьи усомнился в справедливости данного вывода и написал, что «эти мысли невольно (курсив мой. – М.М.) вытекают из объективного бытописания г. Чирикова, хотя бы он сам был другого мнения о нашем спасении» (Там же. С. 141).

¹³ Известно, что один игравший ее М. Климов смеха ради вставил себе в нос лампочку, и она зажигалась, когда он сидел спиной к публике. Так он хотел подчеркнуть, что это единственный способ добавить в нее огня! [Смирнова Н.А. Воспоминания. М., 1947. С. 190]).

¹⁴ Своеобразную расшифровку интернационализма в комически сниженном варианте рисует счастливый фантастический сон Шлойме, в котором забирающий его в участок полицейский оказывается евреем.

¹⁵ В этом месте он почему-то привел в пример М. Каткова и В. Розанова, которых почему-то тое причислил к антисемитам.

¹⁶ Думается, что излишняя пафосность речи критика вполне могла раздражить тех, кто считал, что в первую очередь надо спасать конкретных людей, а не «идеи».

¹⁷ Наверное, неслучайно одна из рецензий о пьесе называлась «Еврейская трагедия» (см.: Ното Novus // Театр и искусство. 1906. № 3).

¹⁸ Недостаточная внимательность критика подтверждается тем, что дочь Лейзера на всем протяжении рецензии именуется Лидией.

¹⁹ Напомним, что именно пьесу Д. Айзмана «Терновый куст» он расценил как прорыв в области создания символической социальной драмы.

²⁰ Эпитет *радостной* применительно к ужасающим событиям не должен удивлять в устах большевика Луначарского, так как каждый подобный факт расценивался социал-демократией как симптом приближающегося краха царизма.

²¹ Некоторые детали ситуации проанализированы: Кельнер В. Два инцидента. Из русско-еврейских отношений в начале XX века // Вестник Еврейского университета в Москве. 1995. № 3. С. 190–198.

²² Не очень понятно, почему в книге В. Левитиной «Еврейский вопрос и советский театр» «чириковский инцидент» представлен совершенно иначе: как обида Чирикова на резкую критику его пьесы «Белая ворона», которая никак не могла читаться в марте 1909 года, поскольку ее премьера состоялась в «Новом театре» в сентябре 1908, а постановка в Малом – 31 января 1909 (См. Левитина В. Еврейский вопрос и советский театр. Иерусалим, 2001. С. 64). Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно было просмотреть газетные статьи, связанные с означенным инцидентом. Ранее в книге «Русский театр и евреи» исследователь выражалась более осторожно: «На вечере у артиста Н. Ходотова Ш. Аш и Чириков читали свои новые пьесы», после чего последовало «мало приятное для Чирикова обсуждение» (см. Левитина В. Еврейский вопрос и советский театр. Иерусалим, 2001. С.100).

²³ Нет сомнения, что этот номер «Еврейской жизни» был Чирикову знаком.

²⁴ Горько, наверное, ему было прочитать и то, что он «посредственность», написавшая когда-то «юдофильскую пьесу» (см фельетон В. Жаботинского [Жаботинский В. Фельетоны. Берлин, 1922. 3-е изд. С. 107].

²⁵ Именно указание на несоответствие *замысла* драматурга *исполнению* прозвучало и в выступлении артиста Н.Н. Ходотова, который привел как пример непоследовательности поведения Розы то, что она «выбрасывает портреты своих предков, оскорбляет память чтимой семьей матери, очищая ее комнату от венков и устраивая в ней контору». Критик К. Арабажин также

счел, что самое намерение автора «представить, что гонимый народ может с особой страстью ухватиться за чистую кровь (ихес) как святыню» вполне можно разделить, но в том-то и дело, что автор «именно этого благоговения к ихесу не доказал» (Арабажин К. Возмутительная история // Наша газета. 1909. 8 (21) марта. № 56. С. 3). Арабажин также напомнил, что Ш. Аш вскоре сделал поправки в пьесе в соответствии с высказанными замечаниями, что выяснилось при ее чтении в другом кружке (Там же).

²⁶ Очень показательным, что в этом же номере газеты в рубрике «Книги и писатели» осуществлен пересказ сюжета пьесы Ш. Аша, автор которого проводит интересную параллель между «Белой костью» и «Вишневым садом» Чехова. Из пересказа следует, что чеховского Лопухина у Аша «заменяет» женщина-делец, которая «побеждает старое». Однако у него вызывает недоумение драматургический ход, согласно которому «автор совершенно неожиданно в конце пьесы «заставляет» свою героиню произнести монолог в защиту старой еврейской аристократии, во славу имени которой она намеревается работать. Совершенно очевидно, что автор заметки сосредотачивает внимание именно на эстетическом «сбое», который разрушает логику развития характера персонажа.

²⁷ Название статьи в газете «Русское слово» (1909. № 47. 27 февраля).

²⁸ Название статьи в газете «Русское слово» (1909. № 50. 3 марта).

²⁹ Приведено в: Новая Русь. 1909. № 61. 4 марта. Его поддержали другие литераторы (С. Найденов, А. Санин, В. Рышков, А. Рославлев, Дм. Цензор и др.), которые в письме в редакцию «Новой Руси» (помещено в этом же номере) заявили, что никаких «антисемитских речей» на вечере не произносилось.

³⁰ Однако и в этом письме содержались весьма резкие формулировки, направленные в адрес еврейской общественности («...Мне остается только пожалеть, что меня критикуют не русские, так как большинство петербургской прессы – евреи»).

³¹ Чириков настаивал, что, в тех случаях, когда речь идет о русской пьесе, критики-евреи (О. Дымов) отрицают быт, кричат «Долой быт!»,

когда же создается еврейская бытовая пьеса, то все единодушно хвалят ее, что заставляет заподозрить говорящих в «эстетической неискренности»; русские же критики всегда быт защищают. Его опроверг К. Арабажин, напомнивший, что «Кугель, еврей, отстаивал быт, а я, русский, склонялся к стилизованным постановкам» (Арабажин К. Возмутительная история // Наша газета. 1909. 8 (21) марта. № 56. С. 3.).

³² Верно «подоснову» этого «инцидента» выявил В. Кельнер, указав, что «<...> суть спора была, конечно, глубже, чем простое выяснение национальных приоритетов: и А. Волынский, и А. (вероятно, все же М. – ?) Шайкевич в то время были яркими приверженцами модного тогда модернистского течения, в концепцию которого входил «отказ от быта как необходимого элемента творчества». В свою очередь Чириков был именно бытописателем и считал, что национальная сущность искусства проявляется только через тщательное, детальное описание быта» (Кельнер В. Кельнер В. Два инцидента. Из русско-еврейских отношений в начале XX века // Вестник Еврейского университета в Москве. 1995. № 3. С. 190–198. С. 193).

³³ Надо заметить, что тогда же Чирикова поправил К. Арабажин, который вспомнил о Пушкине, который «проникался» психологией испанцев, англичан, черкесов, цыган (Арабажин К. Возмутительная история // Наша газета. 1909. 8 (21) марта. № 56. С. 3).

³⁴ См. цикл фельетонов В. Жаботинского «4 статьи о «чириковском инциденте»: I. Дезертиры и хозяева. II. Асемитизм. III. Медведь из берлоги. IV. Русская ласка. Перепечатано в: Жаботинский В. Фельетоны. Берлин, 1922. 3-е изд. О том, что «чириковский инцидент» надо воспринимать как «предостережение», писал и Арабажин, имея в виду, правда, изменения не в «прогрессивном русском лагере» (о чем писал Жаботинский), а в «другом» (его явно напугало, что на вечере у Ходотова антисемитом за свою пьесу «Король» Шайкевичем был назван еврейский писатель С. Юшкевич только потому, что вывел в своей пьесе антипатичную фигуру фабриканта Гросмана:

«Еще 5 лет тому назад ни один критик-еврей не посмел бы назвать пьесу Юшкевича «Король» юдофобской» (Наша газета. 1909. № 56. С.3).

³⁵ В свое время и Арабажин сказал, что одинаково опасны и «истинно-русские», и «истинно-украинские», и «истинно-польские» люди, ибо они могут провоцировать «националистическую ненависть», весьма действующую на умы «среднего обывателя» (Наша газета. 1909. № 56).

ЛИТЕРАТУРА

1. К.О. Театр Корша. «Еврей» // Русское слово. 1906. № 229. 17 сентября.
2. Арабажин К. Критические заметки // Театральная газета (Театральная Россия). 1905. № 8.
3. Эйзенбет И.Г. «Еврей» в драме г.Чирикова и «Еврей» в повести г.Юшкевича // Еврейская жизнь. 1904. № 7.
4. Письмо Е.Н. Чирикова к Миладе Топичовой от 22 октября 1923 // Современная драматургия. 1991. № 5.
5. Рапорт С.И. «Еврей» Чирикова на английской сцене // Новости и биржевая газета. 1905. № 10.
6. Левитина В. Еврейский вопрос и советский театр. Иерусалим, 2001.
7. Левитина В. Русский театр и евреи. Израиль. 1988. Т. 2. Библиотека Алия.
8. Матвеева Г. Возвращение. «Неохота умирать и ложиться в чужую землю...» // Современная драматургия. 1991. № 5.
9. Орленев П. Жизнь и творчество актера Павла Орленева, описанные им самим. М., 1961.
10. Письмо М. Горького К.П. Пятницкому 20 августа 1903 // Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 1997. Т. 3.
11. Литературное наследство. М., 1965. Т. 72. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка.
12. Письмо А.П. Чехова О.Л. Книппер-Чеховой от 25 октября 1903 // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982. Т. 11.

13. Письмо А.П. Чехова Е.Н. Чирикову от 9 февраля 1904 // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1983. Т. 12.
14. Петровская Н. Московская театральная жизнь // Золотое руно. 1906. № 3.
15. Ното Novus. «Еврейская трагедия» // Театр и искусство. 1906. № 3.
16. Бронштейн Е. Театр и музыка. Театр Общества грамотности. «Еврей» Е.Н. Чирикова // Киевские отклики. 1905. № 329.
17. Сибиряк Н.Н. «Еврей» Чирикова в Берлинском театре // Новое время. 1904. № 10327.
18. Чириков Е.Н. Евреи // Современная драматургия. 1991. № 5.
19. Чириков Е.Н. Повести и рассказы. М., 1961.
20. Чириков Е.Н. Соломон и Розалия // Чириков Е.Н. Собр. соч. В 17 т. Т. 9. Плен страстей. М., 1908.
21. Ното Novus. «Еврей» в Берлине // Театр и искусство. 1906. № 31.
22. Алексеев. Новый театр (дир. Л.Б. Яворской). Евреи. Пьеса в 4-х актах Е.Н. Чирикова // Новая жизнь. 1905. № 23.
23. Абрамович Е. Литературные наброски // Еврейская жизнь. 1916. № 11–12.
24. Мацкин А. Орленев. М., 1977.
25. Речь. 1907. № 15. 19 января.
26. Смирнова Н.А. Воспоминания. М., 1947.
27. Луначарский А. «Еврей», пьеса Чирикова. Театр и музыка // Новая жизнь. 1905. № 19.
28. Каценельсон Я. Литературные беседы // Еврейская жизнь. 1904. № 7.
29. Арабажин К. Возмутительная история // Наша газета. 1909. № 56.
30. Открытое письмо Е.Н. Чирикову // Новая Русь. 1909. № 65.
31. Новая Русь. 1909. № 61.
32. Новая Русь. 1909. № 103.
33. Русское знамя. 1909. № 58.

ПЬЕСА Е.Н.ЧИРИКОВА «ЕВРЕИ»: АКТЕРЫ И РОЛИ

Сценическая история пьесы «Евреи» Е.Н. Чирикова, так же как и ситуация с ее публикацией, сложна и запутана и до сих пор не осмыслена в современном искусствознании. Написанная в 1903 году, она была запрещена к постановке и печати в России, но все же появилась в руководимом М. Горьким издательстве «Знание» в четвертом томе сочинений Чирикова «Пьесы» (1904) в усеченном виде под заголовком «Отрывки из пьесы», то есть без развязки – душераздирающей сцены еврейского погрома. В это же время она была полностью напечатана в Берлине, что позволило труппе артиста П.Н. Орленева с большим успехом играть ее на гастролях в Германии и Норвегии.

В целом за границей к пьесе обращались достаточно долго. Известны постановки в различных берлинских театрах (вплоть до 1923 года) – причем на каком-то этапе успех «Евреев» затмил «Саломею» О. Уайльда и «На дне» Горького [3, с. 474]. Живущие в Вене студенты и журналисты поставили своими силами спектакль в 1905-м, который получил высокую оценку в печати.

В России же и после цензурного разрешения в 1906 году чинились препятствия к распространению пьесы: например, были запрещены ее переводы – на украинский и еврейский (идиш) языки, хотя труппе Е.А. Беляева все же удалось в 1908-м играть ее на украинском в Могилеве, Ковно и Минске. Довольно широко шла она и на Украине: в Киеве (1906), в Харькове (1906), в Чернигове (1906). Тем не менее наибольшая активность театров отмечена именно в 1906 году. Пьеса ставилась не только в столицах, но и в провинции, где нередко весь зал превращался «в один сплошной стон» [5, с. 740]. По многочисленным свидетельствам современников, почти однозначную реакцию – слезы, крики, истерики – вызывала в публике сцена погрома. Нередко дам, падавших в обморок, приходилось буквально выносить из зала. Исполнительница роли Лии, Н.А. Смирнова, вспоминала, что однажды во время этой сцены из партера к артистам выскочил маленький студент и что было силы вцепился в горло

рыжему погромщику, а потом упал без чувств. Спектакль пришлось прервать, а пришедший в себя юноша сконфузился и объяснил свой поступок необыкновенно «правдивой игрой» [11, с. 190].

Но воодушевление переполняло не только зрителей. На втором представлении в Новом театре очередной из гастролирующих трупп «одна актриса до того разыгралась, что с ней приключилась настоящая истерика» [6, с. 672].

Одной из наиболее ярких была осуществленная Н.Н. Синельниковым постановка в театре Корша в Москве, хотя, на взгляд рецензента «Русского слова» [6, с. 672], артисты не воплотили на сцене ту «живую, реальную <...> самую заурядную будничную действительность», которую так полно и всесторонне изобразил Чириков в своей пьесе. Претензии вызвала игра Н.В. Светлова, который ничего типичного не сумел обнаружить в характере Лейзера.

Коршевским «Евреям» противопоставлялся спектакль в Новом театре Л. Яворской. Даже модернистское «Золотое руно» заявило, что постановка – «прекрасна» [1, с. 121], но отнесло удачу на счет «умного и талантливого режиссера». Пьеса же сама по себе не показалась значительной. Однако вряд ли «безукоризненный» результат получился бы вне зависимости от уровня текста.

После спектаклей Орленева, «Нового театра», театра Корша пьеса была поставлена в Новом Василеостровском театре Н.А. Попова (1907). Еще раньше ее пробовали ставить в маленьких театрах, на любительской сцене: в Кременчуге (1905), в дачном театре Богородской (1906), в труппе антрепренера М. Строева в Перми (1906), в театре С.З. Ковалевой в Тюмени (1907), в Театре «За Невской заставой» (1907). Причем нередко именно эти постановки подвергались или запрещению местного начальства, или, напротив, появлялись именно благодаря особому разрешению.

Последние упоминания о появлении «Евреев» на сцене отмечены в 1919 году (Первый Советский Драматический театр и Замоскворецкий советский театр), в 1924 – в связи с гастролями Орленева в Самаре и в 1926 – когда пьеса была поставлена на сцене Экспериментального театра. Постановка не вызвала одобрения критики, которая сочла ее представление на советской сцене

несвоевременным, поскольку для нее был очевиден «дешевый либерализм» Чирикова (в эти годы писатель уже покинул Россию и воспринимался исключительно как белоэмигрант, на которого можно было взваливать любые грехи), пожелавшего в свое время показать себя «другом угнетенных», «потрафить на рынок» (обращает на себя внимание стилистическая безграмотность автора одной из статей), когда сразу после погромов «высоко ценились слезливые излияния о «вечно гонимом народе». Желая ослабить возможный резонанс спектакля, один из рецензентов газеты «Известия» Г. Рыклин наперекор фактам указал, что пьеса в свое время имела успех только «среди обывательской публики бывшей «черты оседлости»¹.

Но даже рецензент советского партийного органа не мог не отметить отсутствие шаржированности в изображении евреев и замечательное исполнение Орленевым роли Нахмана, что еще подлило масла в огонь, поскольку явилось, по его мнению, подлинным доказательством «ненужности спектакля», так как критики увидел, что автор будто бы «возвел» на пьедестал сиониста и «оклеветал революционеров», предстающих в пьесе «маленькими и ничтожными». И то и другое было абсолютным домыслом, так как к достоинствам пьесы как раз можно отнести безусловный авторский «нейтралитет». То, что в «Еврейях» Чириков выступил не как тенденциозный писатель и все упреки в этом плане необоснованны, доказывает тот факт, что при переносе на сцену пьеса получала интерпретацию в зависимости от предпочтений режиссера, а не вследствие акцентов, которые сделал автор.

Наиболее яркий пример искажения авторского замысла – постановка в берлинском Kleines Theater. Ошибка поставившего пьесу актера Э. Линда, по мнению крупнейшего знатока дореволюционного театра Кугеля, состояла в том, что «Линд перевернул всю пьесу. Она стала буржуазной. Получилось впечатление, что социалистические идеалы Лии и Боруха, при всей поддержке Березина <...> – пустые бредни; обывательская философия Фурмана – пошловата, Шлойме – дурачок; Нахман – истерик. Сила в фанатизме старой

веры. Спасение еврейства в старом молитвенном облачении с черными полосами исторического траура, по белому фону мессианизма...». Это произошло потому, что Линд, обладая как актер «мощным, трагическим темпераментом», в роли старика Лейзера «переиграл» всех других исполнителей. К тому же он как режиссер с помощью незаметных рядовому зрителю, но улавливаемых театральным человеком режиссерских находок «переместил центр тяжести пьесы» [3, с. 473], в результате чего и возник живописный – как Натан Мудрый – и страшный – как Шейлок – старик-еврей, «царящий над всеми». Такое прочтение таило, по мысли Кугеля, не только художественный, а – что более опасно – идеологический просчет. Пьеса становилась не просто банальной, но приобретала «антисемитическое» звучание, поскольку, считал он, «против старых, обросших пейсами, отрекшихся от всего мира и живущих мечтою о далеком Сионе евреев – никто из антисемитов ничего не имеет. Это – фигура из кунсткамеры <...>. Она никому не мешает, ни на что претензий не заявляет» [3, с. 473] и, уходя в талмудические заветы, отдает действительность в полное владение правящих классов. Следовательно, такие. Как Лейзер, не представляют никакой опасности для современного устройства мира, которому следует остерегаться как раз новых идей и молодой поросли. Вот почему, подчеркивал Кугель, очень важно пьесу играть «правильно», точно следуя за автором, каждому представителю еврейской мысли «отводить свое». А осуществленное режиссером прочтение дало пьесе «фальшивое освещение», которое может подтолкнуть обывателя к выводу, что евреи терпят «за грехи», за измену Сиону, и если они вернуться «ко временам <...> кагала», «станут иностранцами», то их «никто пальцем не тронет» [3, с. 473]. В итоге критик остался крайне недоволен *талантливой*, по его собственному признанию, постановкой и яркой игрой выдающегося актера и вынес ей суровый приговор, признав даже вредной в идейном отношении.

Известно, что до революции театральные постановки в основном рецензировались достаточно поверхностно, изредка отмечались отдельные

детали мизансцен, в исключительных случаях критики писали о декорациях². Достаточно подробно анализировалась только игра актеров. В постановках «Евреев» были заняты выдающиеся артисты. Лию играли Л. Яворская, М. Заньковецкая, А. Назимова и другие талантливые актрисы. Но рецензенты считали, что этот характер давался актрисам с трудом, здесь было мало свершений. Г-жа Искрицкая не справилась с ролью, требовавшей «темперамента и определенной индивидуальности», – писал критик «Речи» [9, с. 5]. Сотрудника журнала «Театр и искусство» [6, с. 672] более всего расстроила «бледная, непродуманная, непрочувствованная» игра Блюменталь-Тамариной в таких важных сценах, как объяснение Лии с отцом. Сложности возникали и с ролью единственного русского в пьесе – Березина, которая, по мнению получившего ее в театре Корша М.М. Климова, была написана «менее ярко, чем роли евреев» [11, с. 189]. Особенно трудно давались этому исполнителю любовные сцены. И чтобы хоть как-то разнообразить унылые, как ему казалось, любовные излияния он придумал шутку: в картонный нос вставил лампочку, которая то зажигалась, то гасла, когда он сидел спиной к публике. Так актер буквально реализовал требование режиссера прибавить исполнению «огня». И это в то время как образ Березина особенно важен в пьесе. Его должен был играть актер «сильный», чтобы суметь обрисовать как можно более «рельефно», потому что этот персонаж представляет собой «единственного союзника», на которого уповаet еврейская социалистическая молодежь» [3, с. 473].

Отдельно можно выделить проблему воспроизведения на сцене еврейской характерности. Многие театры буквально спекулировали на колоритности еврейских фигур. По мнению одного из исследователей, в постановке Нового театра в Петербурге превалировали «черты поверхностно воспринятой характерности» [4, с. 89]. В рецензии на спектакль Товарищества драматических артистов театра «Соловцов» также был замечен некий пережим в изображении еврейских типажей: у

Смирновой роль Лии получилась несколько «бледной» [12, с. 46] именно потому, что исполнительница очень старалась сохранять еврейский акцент, в то время как «не нужно усиливать акцент <...> лучше сохранять певучесть интонации», тем более, что Чириков старался «придать языку <...> колорит разговорной речи евреев, <...> не акцент, а нечто особенное, заключающееся в самой интонации и построении речи» [8].

В то же время бытовало и иное мнение. Один из критиков посчитал, что, убрав акцент, И.Р. Пельцер лишил своего Шлойме той симпатичной нотки «несокрушимой душевной бодрости» [2, с. 5], которая согревала этот образ у Горина-Горяйнова в Новом театре Яворской. Однако актрисе Н.А. Смирновой показалось, что как раз И.Р. Пельцер нашел «мягкие, тонкие» [11, с. 189] интонации для создания этого характера. И все же, думается, что «утрированная внешность и акцент» [3, с. 473], к чему нередко прибегали постановщики, уводили актеров и зрителей от понимания проблем, затронутых автором.

Несмотря на разногласия суждений, центром пьесы, находкой для актеров оставалась роль Нахмана. «Нервно, с большим подъемом» [12, с. 46] воплощал этот характер Орлов-Чужбинин на сцене киевского театра «Соловцов». Замечательным было признано исполнение этой роли артистом театра Корша А. Чариным. «Фанатик национальной идеи, беззаветно и страстно любящий свой народ и каждым нервом своим откликающийся на его скорби и болезни», он мог бы показаться комичным, как замечал один из рецензентов, если бы артист сконцентрировал свое внимание только на «болезненно-поэтических» чертах его природы. Но у Чарина получился «живой» Нахман – с «впалыми щеками, горящим взглядом и прерывистой, страстной речью» [10, с. 5]. Его «искренность, темперамент, убежденность и трепетность» поражали. Удачным было признано исполнение этой роли Блюменталь-Тамариным, но все же у актера были отмечены и недостатки: отсутствие «убежденности», некоторая «театральность», иногда переходящая в «вычурность» [6, с. 672]. А вот неудачу спектакля в Новом театре рецензенты связали именно с тем, что г. Шорштейн изобразил не фанатика, а «истеричную барыню» [13, с. 20]. Трактовка роли Нахмана артистом Б. Неволиным

(постановка Нового Василеостровского театра) также вызвала возражения. Нахман – это «пламенный энтузиаст с беззаветной и безоглядной верой в свой сионистский идеал» [9, с. 5], как писал Л. Василевский, а не «ноющий, разбитый, затравленный» человек, как его изобразил актер. В нем есть «ненависть к поработителям, жажда борьбы, радостная вера в возрождение своего народа». И хотя Неволлин рисует его не лишенным «благородства и сильных чувств», но все же зритель в первую очередь замечает «бесконечные слезы и бесплодные страдания».

На основании приведенных высказываний можно сделать вывод, что несмотря на разнообразные интерпретации роли, действительно едва ли не высшим достижением сценического воплощения стал Нахман в исполнении П. Орленева, что стало особенно очевидным в последние годы жизни артиста, когда болезнь уже не позволяла ему браться за новые произведения (ослабела память), но Нахман исполнялся с прежним блеском и воодушевлением. Нахман ему виделся в первую очередь не просто человеком идеи, а человеком страдающим [7, с. 238], то есть тем существом, сущность которого оказывалась наиболее близка актеру.

Таким образом, можно определенно заявить, что пьеса Чирикова демонстрирует уникальный случай на русских театральных подмостках: достаточно наивно «выплаканное» русским писателем «еврейское горе» никого не оставило равнодушным и обеспечило выдающиеся достижения актерского искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Любопытно, что успех «в местечках наших польских губерний» предрекал спектаклю, поставленному немецким режиссером Э. Линдом, А. Кугель, если бы была возможность там его показать, поскольку именно там живо «ортодоксальное еврейство со своими «цадиками» и чудодеями» (Театр и искусство. 1906. № 31. С. 473).

²Были раскритикованы декорации в Новом Шуваловском театре (См.: Биржевые ведомости. 1909. № 11218. 20 июля. С. 6), которые представляли

перегородку между двумя помещениями, которую актерам приходилось едва ли не преодолевать, что они и делали, когда слишком увлекались.

ЛИТЕРАТУРА

1. Золотое руно. 1906. № 3.
2. К.О. Театр Корша. «Евреи» // Русское слово. 1906. № 229.
3. Кугель А. «Евреи» в Берлине // Театр и искусство. 1906. № 31.
4. Левитина В. Русский театр и евреи. Иерусалим: Библиотека Алия, 1988.
5. Линский В. Новый театр // Театр и искусство. 1905. № 48.
6. Линский В. Новый театр // Театр и искусство. 1906. № 44.
7. Мацкин А.П. Орленев. М.: Искусство, 1977.
8. ОР РГБ. Ф. 331. Карт. 62. Ед.хр. 19 б.
9. Речь. 1907. № 15.
10. Русское слово. 1906. № 229.
11. Смирнова Н.А. Воспоминания. М., 1947.
12. Театр и искусство. 1906. № 3.
13. Театр и искусство. 1908. № 1.

ВОЙНА КАК ПРОСТРАНСТВО «АНТИЖИЗНИ» И «АНТИКУЛЬТУРЫ» (ВОЕННЫЕ КОРРЕСПОНДЕНЦИИ Е.Н. ЧИРИКОВА С ФРОНТОВ ПЕРВОЙ БАЛКАНСКОЙ И ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙН)

Сотрудничество в периодической печати сопутствовало всей жизни Евгения Николаевича Чирикова, которого смело можно назвать и публицистом, и журналистом. Он всегда ценил живое газетное слово, так как оно позволяло художнику не только оперативно откликаться на общественно значимые события и быть услышанным в любой социальной среде, но главное – служило мощным средством эмоционального воздействия на читательскую массу, помогая формировать у нее определенное отношение к

сообщаемым фактам, что было особенно важно для писателя демократических устремлений, каким он всегда являлся. В своих публикациях Чириков стремился пробудить в сознании читателя неприятие таких отрицательных явлений современной ему действительности, как произвол властей и полиции, взяточничество и чиновничество, нищета и бесправие народа и т.п., тем самым внушая ему мысль о необходимости борьбы с социальной несправедливостью. Особенно отчетливо это проявлялось в провинциальной печати, с которой он никогда не порывал.

Но особую значимость эта функция воздействия приобрела в корреспонденциях писателя, имевших прямое отношение к войнам, разразившимся во второе десятилетие XX века. Чириков стал свидетелем двух масштабных военных конфликтов, побывав в качестве обозревателя на полях сражений Первой Балканской войны, проходившей в 1912 на территории Болгарии и носившей антитурецкий характер (в ней, помимо Болгарии, участвовали Сербия, Черногория, Греция), и Первой мировой. Отчеты об увиденном публиковались в газете «Киевская мысль» (1912) и в газетах «Русское слово» и «Биржевые ведомости» (1914 – 1915), которые и командировали на фронт писателя. Позднее по материалам этих корреспонденций Чириков выпустил книги «Поездка на Балканы» (1913) и «Эхо войны» (1915), где дополнил свои впечатления от увиденного на войне художественными размышлениями на темы героизма и искаленной психики человека, на войне побывавшего.

О том, насколько Чириков «вжился» в материал, говорят разные формы сообщений, которые им избирались. Репортажи с балканского фронта представлены телеграммами и очерками (в «Киевской мысли» в 1912 году с поражающей регулярностью – обычно через номер, иногда в каждом номере, редко – через пять-шесть номеров – появилось 20 текстов собственного корреспондента). Отклики с мест военных действий Первой мировой войны в газетах предваряются текстами, которые сам писатель назвал «миниатюрами» (пять из них были опубликованы в «Русском

слове», еще две – в «Биржевых ведомостях», где также были напечатаны два воззвания, в которых звучал призыв к согражданам участвовать в благотворительных акциях по сбору средств в помощь воюющим). Часть написанного не имеет прямой связи с увиденным им на фронте и, возможно, создавалось «по следам» рассказов очевидцев или прочитанного в газетах (это рассказы очеркового типа (например, «Сестра»), которые сыграли роль своего рода переходной «ступени» к публицистическим текстам писателя. Вначале его публицистика печаталась в рубрике «Около войны» (позднее автор от нее отказался) и отражали непосредственные впечатления от переживаемого момента.

Ракурс восприятия событий Первой мировой войны был подготовлен пребыванием Чирикова у линии болгарского фронта (ему так и не удалось стать прямым свидетелем сражений). Тогда у писателя и сформировалось предельно негативное отношение к военным действиям, которые он описывает как противоестественное природе людей состояние, стремительно пробуждающее в их душах низменные, «звериные» инстинкты, обесценивающее человеческую жизнь и все те идеалы, во имя которых народ берется за оружие. Причиной же тотальной девальвации патриотизма, доблести и самопожертвования среди воюющих масс Чириков считал легкость и безнаказанность творимого на войне насилия, которое, по его мнению, в конце концов проникает в пространство мирной жизни, опустошая и превращая его в пространство «антижизни», даже в том случае, когда речь идет о восставшей против турецкого владычества Болгарии, об освободительной войне, которая в действительности стала войной мести: бывший раб начал мстить за переживаемое веками унижение своему угнетателю. И мстить жестоко и беспощадно.

Однако заявленная художником в балканских корреспонденциях точка зрения вступала в противоречие с устоявшимися в читательской массе представлениями о войне, которую хотелось видеть яркой, красочной картиной подвигов, величественной смерти, прекрасных

проявлений человеческого духа. Чириков же не только отказался воспеть воинскую отвагу и мужество, но намеренно развенчал окружающий войну поэтический ореол, показав современникам ее изнанку, бытовую, прозаическую сторону. И хотя такая установка роднит его репортажи с произведениями военной тематики Л.Н. Толстого и В.М. Гаршина, которые видели свою задачу в том, чтобы дать правдивое, насыщенное деталями и подробностями изображение армии и войны в их «настоящем выражении» – в крови, страданиях, смерти, зафиксированные писателем реалии и факты вызвали недовольство современников. Так, один из критиков, казалось бы, справедливо упрекнул автора, что его балканские репортажи являют собой, по сути, военные очерки «без войны» [1].

И действительно, сами военные действия не были показаны Чириковым. Отсутствие в текстах художника боевых сводок с передовой можно объяснить объективными причинами. Во-первых, несмотря на все усилия корреспонденту так и не удалось получить разрешение болгарского командования и побывать в штабе действующей армии, на фронте (постоянно возникали трудности с нахождением мест дислокации, не хватало средств передвижения, переезды затягивались). Но, во-вторых, это изменило авторскую установку: стало ясно, что ужас войны едва ли не зримее предстает в картинах разрушений, обезлюдевших местах, мертвенных пространствах... При этом складывается впечатление, что рассказчик буквально «гонится» за войной, боясь опоздать и пропустить решающий момент, который может кардинально изменить судьбу Европы. Она же как будто постоянно ускользает от него (сражения происходят не там, где должны быть, он слышит только «отзвуки» боя – грохот орудий, свист пуль, эхо взрывов и пр.). А в итоге война настигает повествователя в еще более страшной форме. Он видит ее результаты: «Пустые заброшенные поля, разрушенные и пожженные деревни, всюду окопы и окопы, политые человеческой кровью, обглоданные туши и скелеты убитых и павших лошадей и волов, свежие холмы наскоро зарытых трупов, и собаки,

рыскающие по полям в поисках мертвечины... По горизонтам кое-где клубится дым пожаров, стаями плавают воронье, к услугам которого собаки приготовили изобильные пиршества из человеческого мяса» [2, с. 3].

Все это художник наблюдает как бы «со стороны», но именно этот ракурс позволяет ему ярче и пронзительнее высветить всю абсурдность и чудовищность происходящего. То, что запечатлелось в этих «военных корреспонденциях» можно сравнить с картиной В. Верещагина «Апофеоз войны», где тоже нет картины боя, а есть груда черепов и надпись на раме «Посвящается всем великим завоевателям – прошедшим, настоящим и будущим». Так и Чириков писал о последствиях боев, об опустелых домах, погубленных жизнях чудом уцелевших людей и тоже мог посвятить свой труд, но уже не «завоевателям», а всем воюющим – с той и другой стороны...

Этой же цели служат и рассказы непосредственных участников баталлий, которые Чириков приводит в своих очерках. Возникают «человеческие документы», и в них можно найти подтверждение: в схватках с врагом нет никакой поэзии, поскольку процесс сражения сделался чисто «механическим, машинным». Солдаты воюют, не видя друг друга, и подчас умирают, ни разу не встретившись с врагом. Так незаметно происходит обезличивание человека, который становится «ничтожным атомом», шестеренкой огромного механизма людского взаимоистребления. Это превращение чувствуют и сами воины: «Сперва страшно, боишься, потом притупляется страх, пропадает чувство самосохранения, делаешься каким-то манекеном, теряешь волю и, видя вокруг смерть, начинаешь думать: все равно, поскорее бы уж решилось так или иначе...» [3, с. 2–3]. Такой взгляд отсылает к рассказу Гаршина «Четыре дня», где он показал, что осознание себя «абстрактной единицей», про которую быстро забудут, оказывается для персонажа едва ли не мучительнее боли, причиняемой ранами: «в газетах останется несколько строк, что, мол, потери наши незначительны: <...> убит рядовой из вольноопределяющихся Иванов. Нет, и фамилии не напишут; просто

скажут: убит один, как та собачонка» [4, с. 28]. Герой вспоминает эпизод из детства, когда покалеченную конкой собачку дворник бросил в яму с помоями, где она промучилась еще день, и сравнивает ее судьбу со своей. Подобная параллель служит яркой иллюстрацией убеждения Гаршина в том, что в смерти рядового нет никакой величественности. Обычно это только повод, если возникнет в том сиюминутная необходимость, для восхваления воинской храбрости.

Как это ни покажется парадоксальным, но ни один из встреченных Чириковым участников войны не увидел в ней ничего героического. Наоборот, воспринимает ее скорее как повинность, тяжкий труд, отнимающий силы не меньше, чем постоянное, выматывающее ожидание боя и возможной смерти. На это прямо указывает реплика одного из воинов, который делится с рассказчиком своими ощущениями в момент штыковой атаки: «Колол, инда рученьки устали... Отмахал руки... И прикладом приходилось... Хорошо поработали!..» [5, с. 4]. И использованный глагол «поработали» обнажает нравственное оцепенение человека, который к убийству начинает относиться как к утомительному занятию...

И все же Чириков рисует и отдельные случаи героизма. Но для него они не идут ни в какое сравнение с тем ежедневно проявляемым мужеством, которого требуют военные будни: «Мученики!.. Один сплошной геройский подвиг... в выносливости и терпении... Что перед ним та вереница различных единичных подвигов, которыми наполняются страницы газет? Ведь в миллионных массах войск на огромном протяжении боевого фронта – это все-таки только отдельные эпизоды, случаи, и не они делают музыку... О если бы вы только видели, как вечно идут куда-то и днем, и ночью изусталые ратники, идут под дождем, промокшие до костей под холодными пронизывающими ветрами, часто по колено в грязи; если бы вы видели, как им приходится отдыхать и жить, – вы только тогда поняли бы, что совершается великое состязание на выносливость и терпение» [6, с. 4]. И бои, которые Чириков описывает со

слов солдат, добавляя свои, в «толстовском духе» сделанные наблюдения становятся всего-навсего продолжением этой «тягомотины»: «Тяжкая работа и днем, и ночью, изнуряющая и нервы, и мускулы, упорная прозаическая работа, от которой люди часто падают, как ломовые лошади от непомерной тяжести... <...> Работа, а раненые и убитые, это – побочный продукт производства. Поговорите с любым только что привезенным раненым солдатом: ничего не знает, что и как было, чем кончилось и как началось; он – только <...> сидел в окопе и дергал собачку ружья, направленного в сторону невидимого неприятеля на известном прицеле, указанном ротным командиром... И вдруг его “вдарило”! Отполз, отлежался, подобрали санитары, – вот и все» [5, с. 4].

Много внимания уделил писатель бытовой неустроенности военной жизни, изображение которой в его репортажах перекликается с описаниями практически нечеловеческих условий существования людей в боевое время в рассказах Гаршина «Трус» и «Из воспоминаний рядового Иванова», опиравшегося, в свою очередь, на толстовскую традицию. Чириков зафиксировал тесноту в вагонах, отсутствие буфетов, неудобство повозок, грязь на дорогах – все то, что, собственно, переживает каждый призванный на войну и что составляет ее подлинное содержание: «Моросит дождь, сырой и холодный ветер пронизывает до костей, море липкой грязи, от которой разъезжаются ноги у людей и лошадей, увязшие возы, выволакиваемые из колдобин пушки, огромные переходы, остановки в маленьких деревнях, где в пяти – десяти избах должны обогреться тысячи солдат и десятки офицеров, по неделям жизнь в окопах, от бесконечных дождей похожих на водоотводные или осушительные канавы, и еще многое такое, о чем я не буду распространяться» [5, с. 4]. Автор подчеркивает драматизм проживания каждого дня на войне и считает, что наипервейшая обязанность тех, от кого это зависит, сделать его хоть сколько-нибудь сносным для ежеминутно рискующих своими жизнями: «Хорошая и теплая обувь на солдатских ногах ныне так же

важна, как пушки, пулемёты, аэропланы» [6, с. 4]. Поэтому в его очерках о Первой мировой постоянно звучат, казалось бы, совсем приземленные призывы: «Мы все хотим победы. Давайте же всеми силами и <...> средствами беречь живую силу, которая должна дать нам эту победу. Пусть каждый из нас, по своему достатку, даст солдату – кто теплую рубаху, кто штаны, кто – теплые чулки, кто – теплые варежки, а кто даст и полную теплую амуницию!» [7, с. 3]. Писатель словно бы присоединяется к воплю, раздающемуся из военных колонн: «Сапоги, сапоги, сапоги! Бросьте все эти «елки в окопах», – шлите сапоги, одни сапоги <...> Без сапог нельзя воевать... Спешите!» [6, с. 4].

В этой связи чрезвычайно важным для Чирикова становится тот факт, что эти реалии не находят отражения в военной публицистике. Более того, писатель прямо говорит о лжи, которая сопровождает военную писанину: «Тыл изобилует героями, и здесь именно творится героическая легенда и создаются разные удивительные истории, случаи и фантастические эпизоды, которые ловит корреспондентское ухо и затем под в нос бьющим заголовком преподносит читателям <...> Здесь каждый, с кем заговоришь, врет как сивый мерин!», хотя рассказывает такие детали и подробности, что «нельзя не верить» [5, с. 4]. Немалую лепту в создание этих мифов вносят, по его мнению, сами корреспонденты, которые нередко просто «фантазируют» и домысливают происходящее. Причиной этого часто становится отсутствие информации (чтобы сохранить военную тайну, болгарское командование, например, ограничивало присутствие журналистов-иностранцев на фронте), а нередко и скука. «За корреспондентами здесь не ухаживают: живи, как хочешь, питайся, чем хочешь, только не смей никуда ходить без спроса...» [8, с. 3], – так «докладывал» Чирикову о положении большинства военных хроникеров в болгарском тылу один из собеседников. В то же время автор отмечает и находчивость, и изобретательность журналистов в вопросах получения необходимых сведений: «Один похож на подрядчика: имеет целую свору,

платит исполу, а сам имеет множество газет. Другой <...> действует путем устрашения... Сазоновым¹! <...> Затем пытается воздействовать общепринятым у нас путем, т.е. денежной благодарностью» [9, с. 3].

Однако все эти усилия оказываются направлены вовсе не на создание правдивой картины царящего вокруг военного кошмара. Единственной целью представителей журналистской братии становится стремление найти «стоящий», с их точки зрения, материал для репортажа и успеть опубликовать его, опередив конкурентов, что отражается даже на внешнем облике корреспондентов: «В глазах жадность и беспокойство, уши всегда наострены, когда пишут телеграммы, то прикрывают текст рукою, очень любезны, но хитры друг с другом» [9, с. 3]. Демонстрируя читателю все присущие данной «породе» журналистов черты и повадки, Чириков тем самым незаметно подводит его к мысли о необходимости критического отношения к большей части появляющихся в прессе военных сообщений, поскольку их авторов привлекает лишь все яркое, эффектное и выразительное, а будничная, «серая» реальность ими откровенно игнорируется.

Не может смириться Чириков и с тем, что официальная пресса обходит молчанием такие неприглядные явления, как мародерство, надругательства над женщинами, убийства мирных жителей, осквернение тел солдат противника и т.п. Вот почему в его балканских репортажах так много внимания уделено вопросу о «зверствах», причем это зверства каждой из воюющих сторон. Общаясь с солдатами и офицерами обеих армий, он постоянно задает этот вопрос каждому встреченному участнику войны. И несмотря на то, что все собеседники категорически отрицают такие случаи в своих частях, они вынуждены признать, что где-то когда-то «отдельные солдаты, турки и христиане, вдали от офицеров <...> позволяли себе бесчинства» [10, с. 3]. Пытаясь найти этому объяснение, один из офицеров дает такую характеристику психологии воюющего: «на войне люди возбуждаются и часто теряют не только сдержанность, но и самый ум...» [10, с. 3].

Но истинная причина в том, что «война вообще жестокая вещь и трудно дружит с гуманностью» [11, с. 3]. Так высказался другой офицер, и Чириков с ним абсолютно согласен, поскольку на войне происходит, как убедился писатель, постепенная и необратимая утрата людьми всех человеческих качеств. Тем самым он вступал в спор с Толстым, считавшим, что испытание боевыми обстоятельствами в одинаковой мере помогает ярко проявиться как отрицательным, так и положительным свойствам человеческой натуры. В «Войне и мире» он показал, что гордецы и карьеристы, вступив в армейские ряды, ведут себя неискренне и фальшиво, а в момент опасности обнаруживают свои трусость и полное ничтожество. Те же из персонажей, кто отправился на войну не за чинами и наградами, а потому что судьба родины оказалась в опасности, пройдя через горнило испытаний, получили возможность освободиться от прежних заблуждений, обрести истину и гармонию жизни. Чириков же в своих корреспонденциях демонстрирует, что взаимоистребление не только не способствует духовному развитию воюющих, но напротив, кардинально «упрощает всю сложную человеческую психологию <...> до примитивной этической формулы дикаря: “Если убью я, – это добро, если убьют меня, – это зло!”» [12, с. 3].

Война обесценивает жизнь, вслед за которой неизбежно «рушатся в черную бездну» все казавшиеся прежде незыблемыми моральные устои и этические ценности, все культурные предписания, поскольку они имеют значение только в мирное время, ведь ее истинная цель заключается в том, чтобы истребить как можно больше людей со стороны противника. Поэтому издевательство и убийство пленных начинают восприниматься солдатами противоборствующих армий как справедливое воздаяние неприятелю за содеянное им ранее. Более того, ответная жестокость по отношению к врагу постепенно обретает в их сознании понятие долга и обязанности каждого, кто встал на защиту родины. На эту мысль художника наводит разговор с одним из болгарских офицеров, который,

«рассказав с дрожью в голосе о турецких «зверствах», <...> грозно, с чувством удовлетворительной мстительности, произнес:

– Понятно, что после этого у нас нет больше пленных» [13, с. 3].

Тем самым война, делает вывод художник, не просто оправдывает насилие, она в прямом смысле узаконивает его, превращая в норму человеческого поведения: беспощадность становится синонимом доблести, а сердечная доброта и жалость рассматриваются как проявление слабости.

В целом война буквально выворачивает наизнанку привычные культурные понятия. Культура спадает с воюющих как ненужная шелуха... И становятся возможны «гуманные пули» (турецкая имеет острый конец и поэтому «бьет навывлет и оставляет столь узкое отверстие, что нарушенные ткани быстро приходят в нормальное положение, кровоизлияние быстро приостанавливается, и больной очень скоро поправляется» [14, с. 3], болгарская же затуплена и поэтому последствия ранения намного более тяжелые). Героем оказывается не тот, кто отдал жизнь за родину, а тот, кто сумел ее сберечь, притворившись мертвым на поле боя (в госпитале Чириков узнает рассказываемую с восхищением историю одного болгарского солдата, который, когда «турок отхватил ему саблей ухо» и «надсек другое <...> не шевельнулся и спас свою жизнь таким колоссальным терпением» [15, с. 3]). И едва ли не самым опасным врагом для раненых бойцов становятся не солдаты вражеской армии, а санитары, которые грабят как убитых, так и еще живых участников сражений, причем обшаривают не только тела противника, но и своих товарищей. Нередкими оказываются и случаи, когда, желая скрыть свой грабеж от свидетелей, санитары сами приканчивают их. В беседах с ранеными рассказчик не раз слышит о подобных происшествиях и даже встречает солдата, убившего одного из таких мародеров. Это помогает ему сделать важное заключение о природе войны: «жизнь теряет ценность, а жажда присвоения, обогащения, хищения растет до геркулесовых столбов» [16, с. 3]. То есть оказываются извращены самые, казалось бы, незыблемые понятия и основы. Грабителей не останавливает ни угроза расстрела, ни тот

факт, что в разоренных селениях даже за огромные деньги невозможно купить кусок хотя бы черствого хлеба, поскольку все их мысли сосредоточены лишь на том, чтобы добыча не досталась противнику. Такое абсурдное поведение становится, по убеждению Чирикова, логичным следствием полной утраты воюющими человечности. Необходимость, диктуемая войной, калечить и убивать себе подобных демонстрирует полную иллюзорность убеждения «культурных и гуманных» людей в том, что война может вестись по правилам и обходиться без жертв.

Таким образом, задачей военных репортажей Чирикова, пусть и не сформулированной в какой-то фразе или абзаце, стало разоблачение бытующих в общественном сознании и активно насаждаемых печатными изданиями мифов о войне. Вместо мифа он дал изображение пространства «антижизни» и «антикультуры», которое и по окончании войны очень трудно вернуть к живительным истокам...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Сазонов Сергей Дмитриевич (1860 – 1927) – государственный деятель, дипломат. Министр иностранных дел царской России в 1910 – 1916 годы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Русское богатство. 1913. № 9.
2. Чириков Е. Поездка на Балканы // Киевская мысль. 1912. № 338.
3. Чириков Е. Около войны // Киевская мысль. 1912. № 350.
4. Гаршин В.М. Сочинения / Вступ. статья и коммент. В. Грихина. М., 1983.
5. Чириков Е.Н. В тылу и около позиций // Русское слово. 1915. № 3.
6. Чириков Е.Н. Пара сапог! // Русское слово. 1915 № 4.
7. Чириков Е.Н. К согражданам // Биржевые ведомости. 1914. № 14452.
8. Чириков Е. Поездка на Балканы // Киевская мысль. 1912. № 311.
9. Чириков Е. Поездка на Балканы // Киевская мысль. 1912. № 313.
10. Чириков Е. Поездка на Балканы // Киевская мысль. 1912. № 316.

11. Чириков Е. Поездка на Балканы // Киевская мысль. 1912. № 318.
12. Чириков Е. Поездка на Балканы // Киевская мысль. 1912. № 350.
13. Чириков Е. Поездка на Балканы // Киевская мысль. 1912. № 343.
14. Чириков Е. Поездка на Балканы // Киевская мысль. 1912. № 316.
15. Чириков Е. Поездка на Балканы // Киевская мысль. 1912. № 329.
16. Чириков Е. Поездка на Балканы // Киевская мысль. 1912. № 350.

ГОЛОС Е.Н.ЧИРИКОВА-ПАЦИФИСТА

События Первой мировой войны в судьбе России в последние годы привлекают все больше внимания историков и литературоведов. Обращение к этому драматическому периоду российского прошлого вызвано потребностью объективно оценить степень его влияния на определение и изменение путей общественно-политического и культурного развития страны в начале XX столетия. Такая необходимость объясняется постепенным преодолением царившего в среде литературоведов представления о том, что «1914 – 1918 годы были неким пробелом в культурном сознании общества» [1, с. 860]. Одной из причин укоренения подобного взгляда стал тот факт, что Первая мировая, как считалось, практически не оставила следа в коллективной памяти русского народа (вернее, он сознательно затушевывался), поскольку оказалась вытеснена событиями революции, Гражданской и Второй мировой войн. Кроме того, под воздействием жесткой идеологизированности и догматизма советской гуманитарной науки приоритет отдавался изучению преимущественно социально-экономических факторов, тогда как конкретные явления литературной жизни России предреволюционного времени освещались односторонне, упрощенно и тенденциозно или вовсе не становились предметом исследовательского интереса. Так, практически не было изучено отражение в периодической печати полемики между

представителями «пораженческих» настроений и сторонниками войны до победного конца. По идеологическим причинам подробно изучались художественные и публицистические тексты только тех художников, кто ратовал за поражение своего правительства в военном конфликте с Германией. Творчество авторов, занявших оборонческую позицию, было расценено как поддержка царской политики по разжиганию «национальной вражды с целью отвлечения внимания масс от революционной борьбы» [2, с. 396] и исключено из сферы научного изучения. Сходным образом анализировалась и российская пресса военного времени: внимание уделялось преимущественно социал-демократической, большевистской печати; издания либерального, общедемократического и монархического лагерей почти не рассматривались. В результате картина историко-литературного процесса первых десятилетий XX века по сей день остается неполной и нуждается в дальнейшем устранении существующих пробелов.

Одним из таких «белых пятен» является идейное столкновение трех наиболее популярных писателей рубежа XIX – начала XX веков – Л.Н. Андреева, Е.Н. Чирикова и М. Горького, в основе которого сложнейшие нравственные вопросы, вставшие перед каждым художником слова в годы Первой мировой войны: «что делать поэту – молчать <...> или бить в набат, воодушевлять или успокаивать общество; в чем найти нравственную “укрепу” <...> для россиян» [3, с. 169]. Особую остроту этому противостоянию придает тот факт, что в начале 1900-х всех троих связывали не только творческие взаимоотношения (Горький привлек обоих писателей к сотрудничеству в книгоиздательстве «Знание»: их произведения регулярно публиковались в сборниках товарищества «Знание»), но и тесная дружба. Однако в 1907-м из-за возникших политических и идейных разногласий отношения между литераторами стали напряженными, начавшаяся же война привела к их окончательному разрыву.

В публицистике военных лет Чириков и Андреев выступили против звучащих в статьях Горького высказываний о том, что возрождение России возможно лишь путем ее приобщения к достижениям западной цивилизации, а подъем «национального чувства» ведет не к росту «достижений духовной жизни народов», но разжигает «ксенофобию и низменные инстинкты» [4]. Тем не менее художники некоторое время продолжали сотрудничество, основой которого было стремление противостоять возникшим в общественном сознании настроениям подозрительности и враждебности, повлекшим за собой немецкие погромы и всплеск антисемитизма. В 1915 году Горький и Андреев совместно с Ф.К. Сологубом организовали общество по изучению еврейской жизни, результатом деятельности которого стал выпуск сборника «Щит», нацеленного на то, чтобы побудить читателя задуматься над положением евреев в России. 1 марта того же года в газете «Утро России» было опубликовано обращение «К русскому народу», призывавшее уравнивать в правах еврейскую нацию. Обращение вместе с Горьким и Андреевым подписал и Чириков. Этот шаг стал последним совместным выступлением трех литераторов. Опубликованная в декабре 1915-го Горьким статья «Две души» вызвала возмущение и Андреева, и Чирикова, расценивших ее как «плевок» в лицо борющегося за свою жизнь народа [5].

В этой статье Горький размышлял о национальных «недугах», ставших, по его мнению, следствием «двойственной» сущности русского человека, в котором соединились душа азиата-кочевника – мечтательного и одновременно жестокого мистика и лентяя, и душа славянина, способная как «красиво и ярко» вспыхнуть, так и быстро угаснуть, поскольку беззащитна перед ядами, «отравляющими ее силы» [6, с. 206]. Убежденность писателя в том, что «восточные» черты в психике народа погубят страну, и призывы искать помощи в борьбе с ними у Запада на фоне начавшихся поражений русской армии вызвали неоднозначное отношение в обществе и в литературных кругах, представители которых (в том числе

Андреев и Чириков) восприняли подобные высказывания Горького как лакейство перед большевиками и предательство интересов России в момент величайшей угрозы. Так, по убеждению Чирикова, ведь именно в это время решалась «не только судьба правительства, но и самого государства и народа русского, со всеми его сословиями и классами» [7, с. 372].

В то же время отношение Андреева и Чирикова к разворачивающимся военным событиям различилось. Андреев видел в войне «безумие и ужас», противостояние которым стало целью его творчества. В своих произведениях военных лет он поднимал важнейшие нравственные вопросы современности: имеет ли право человек оставаться в стороне от войны, где найти нравственный ориентир в условиях всеобщего хаоса, какую ответственность принимает на себя художник в период войны, может ли искусство противостоять насилию и забвению гуманистических идеалов и т. п. При этом Андреев был уверен, что война способна вскрыть социальные язвы и указать путь к возрождению. Поэтому с самого начала войны с Германией писатель утверждал необходимость довести ее до победного конца, полагая, что успешный исход для России позволит ей осуществить «широкие политические и социальные завоевания», на которые «сердце нации давно настроилось» [8, с. 72]. Кроме того, победа над немецкой агрессией положит начало европейской революции и поможет создать разумный, прочный и демократический порядок, в котором не будет места деспотизму и насилию [9, с. 547]. Столь утопическая вера в духовное преображение людей под воздействием войны не в последнюю очередь объясняется тем, что Андреев не был непосредственным участником и очевидцем военных событий. Из-за слабого здоровья писатель не подлежал призыву и все сведения о происходящем на полях сражений черпал из газет. Поэтому в его творчестве на первый план вышли чувства и переживания художника в обстановке военного времени и те трагичные перемены, которые оно вносит в повседневную жизнь.

Принципиально иной взгляд на войну представлен в произведениях Чирикова. В отличие от Андреева он соприкоснулся с ней напрямую, побывав в конце 1914 года в качестве военного обозревателя от газеты

«Русское слово» на польском фронте. Итогом этой поездки стала книга «Эхо войны» (1915), в которой война представлена как противоестественное для природы людей состояние, стремительно пробуждающее в их душах низменные, «звериные» инстинкты. Столь негативное восприятие военных событий в рассказах и очерках Чирикова было подготовлено пребыванием писателя еще в 1912 году на фронте Первой Балканской войны, когда он воочию убедился, что кровопролитие не способно привести к росту патриотизма, доблести и самопожертвования. Напротив, легкость и безнаказанность творимого на войне насилия обесценивают человеческую жизнь и те идеалы, во имя которых народ берется за оружие. Все это он отразил в цикле очерков «Поездка на Балканы» (1912).

Подобный вывод, на первый взгляд, сближает позиции Чирикова и Горького, призывавшего «внушать людям, что решение споров между ними путем вспарывания животов, дробления черепов и разрывания врага на кусочки – это безобразно, противно» [10, с. 151]. Но в отличие от последнего Чириков был против заключения мира с Германией на любых условиях, так как это означало бы забвение памяти о сотнях тысяч русских солдат и офицеров, павших в боях. Именно их ежедневный ратный труд в условиях сверхчеловеческого напряжения и бытовой неустроенности стал предметом изображения в рассказах и очерках Чирикова о Первой мировой войне. Показав современникам изнанку военной жизни, повседневную, «прозаическую» сторону, писатель тем самым развенчал окружавший войну патриотический, романтический ореол.

Тем самым Чириков продолжил традицию Л.Н. Толстого и В.М. Гаршина, которые видели свою задачу в том, чтобы дать правдивое, насыщенное деталями и подробностями изображение армии и войны в их «настоящем выражении» – в крови, страданиях, смерти. Однако, убежденность Толстого в том, что испытание боевыми обстоятельствами в одинаковой мере помогает ярко проявиться как отрицательным, так и положительным свойствам человеческой природы, вызвала принципиальное

несогласие Чирикова. Как мы помним, в «Войне и мире» Толстой показал, что гордецы и карьеристы, вступив в армейские ряды, ведут себя неискренне и фальшиво, а в момент опасности обнаруживают и трусость, и полное ничтожество. Те же из персонажей, кто отправился на войну не за чинами и наградами, пройдя через горнило испытаний, получили возможность освободиться от прежних заблуждений, обрести истину и гармонию жизни. Чириков же в своих военных произведениях демонстрирует, что взаимоистребление не только не способствует духовному развитию воюющих, но напротив, кардинально «упрощает всю сложную человеческую психологию <...> до примитивной этической формулы дикаря: “Если убью я, – это добро, если убьют меня, – это зло!”» [11, с. 143].

По его убеждению, война обесценивает жизнь, вслед за которой неизбежно «рушатся в черную бездну» [11, с. 142] все казавшиеся прежде незыблемыми морально-этические ценности и культурные предписания, поскольку они имеют значение только в мирное время, ведь истинная цель войны заключается в том, чтобы истребить как можно больше врагов.

В этой связи на первый план для Чирикова вышел вопрос о том, возможно ли противостоять всеобщему озверению и кому это под силу? Предложенный художником ответ может удивить читателя. По мнению писателя, оказать сопротивление царящим на войне ненависти и насилию способна только женщина. Более развернутое объяснение этой позиции Чириков дал позднее в романе «Зверь из бездны» (1926), посвященном Гражданской войне. Однако впервые эта мысль прозвучала именно в рассказах и очерках, вошедших в сборник «Эхо войны».

Вместе с тем, необходимо отметить, что существование женщины в условиях кровопролитных боев и разрушений видится писателю чем-то изначально преступным, какой-то чудовищной аномалией. В очерке «Ночь в обозе» неожиданное появление в офицерской землянке посетительницы становится для ее обитателей настоящим потрясением: «Мелькает фонарь, носят вещи, вдали слышен молодой женский голос. Откуда взялась эта

женщина? Или это так, показалось спросонья? <...> Кто она, как очутилась здесь и зачем? <...> сидит у стола стройная, тонкая фигура <...> в шляпе со скунсовой муфтой в руке, <...> женщина из иного, далекого от войны мира. Так не подходит она к этой убогой обстановке, неряшливости, примитивности жизни» [12. С. 20–202]. Выясняется, что героиня приехала навестить своего жениха, и ради встречи с ним она даже готова «побежать на позиции». Однако незадолго до ее появления становится известно о гибели поручика Д., ее жениха. И, понимая ужас ситуации, никто из офицеров не решается сообщить гостье эту трагическую весть. Объективно получается, что подвиг во имя любви, совершенный ею (чтобы добраться до места боевых действий, пришлось совершить долгий и опасный путь), оказывается бессмысленным. Однако решимость и бесстрашие этой женщины не ставятся автором под сомнение. С помощью данной трагической коллизии писатель разоблачал бесчеловечную сущность войны, которая не только калечит и отнимает людские жизни, но и обрекает оставшихся в живых на одиночество и неутешную боль.

Однако любовь, пребывающая в сердце женщины, поможет ей, по убеждению Чирикова, пройти через испытания и найти новый смысл своему существованию. Она может принять активное участие в защите отечества, но не в роли воителя, то есть того, кто сеет смерть, а того, что спасает жизнь, то есть сестры милосердия.

Иллюстрацией этой мысли становится рассказ «Сестра». Решение пройти медицинские курсы и поступить на службу в военный лазарет вызвано отчаянием девушки по имени Анюта, чья личная жизнь не сложилась: после смерти отца она была вынуждена взять на себя заботу о своем большом семействе, но в итоге не получает никакой благодарности и остается одна. В госпитале она получает возможность сполна реализовать «непочатый запас» любви, нежности, самопожертвования, не востребованных в мирной жизни: «Всем нужна сестра Анна. В палате три

сестры, но кажется, что все нужна только она, Анна. И больным, и здоровым, и доктору, и фельдшеру, и другим сестрам» [13, с. 125].

При этом «огромная, неиссякаемая сила» ее «действенной любви» творит настоящие чудеса. И сама героиня напоминает раненым солдатам ангела: «...когда сестра Анна садится на постель к <...> стонущему от боли солдату и <...> начинает тихо говорить ему самые обыкновенные слова, тому кажется, что боль ослабевает, что ему легче, что страдания стихли... Больной возьмет руку сестры, закроет глаза и тихо заснет с улыбкой на сухих, запекшихся губах. Когда сестра Анна делает перевязку, то не так больно и скорее заживает. Когда <...> подает пищу, она кажется вкуснее. Легче умирать, когда рядом она, милосердная сестрица Анна... <...> Тихо входит белый ангел в палату и склоняется к постели умирающего. Тот словно чувствует эту близость: раскрывает отяжелевшие глаза и кротко улыбается: он узнал! <...> Может быть, умирающему чудится, что это мать пришла проститься в последние минуты жизни... <...> Сестрица Анна сидит, и слезы прыгают с ее ресниц. Может быть, легче человеку умирать, когда над ним и его жизнью, внезапно и насильственно оборванной, есть кому пролить горячие слезы?» [13, с. 125 – 126]. Сходное описание встретится позднее в «Звере из бездны». Вокруг одной из центральных героинь – сестры милосердия по имени Вероника, – тоже будет разливаться благодатная атмосфера «кроткого и терпеливого сострадания» [14, с. 506]. Однако в этом романе сестра милосердия предстанет прежде всего как воплощение христианских заветов – она окажется способной врачевать не только тело, но и душу. После разговора с ней красноармейцы раскаиваются в совершенных ранее преступлениях и решают больше не брать в руки оружие.

В рассказе «Сестра» эта линия только намечена. Столкнувшись с «безграничными страданиями и ужасами» военной жизни сестре Анне «иногда хочется закричать всему миру:

– Будет же! Будет! Разве не один Бог над вами!?» [13, с. 126].

В конечном итоге сострадание к людям приводит ее к решению отправиться на фронт. И когда она покидает стены лазарета, всем кажется, что «душа отлетела от палаты, в которой она работала» [13, с. 127].

Символический подтекст произведения прочитывается в его названии: слово «сестра» здесь многозначно. Героиня оказывается сестрой как в прямом смысле – у нее два младших брата и три сестры, – так и в переносном. По-настоящему ее любят и ценят обитатели госпиталя, тогда как родные братья и сестры, которым она отдала «свою молодость, радость и счастье своей жизни» [13, с. 122], повзрослев, забывают ее. Кроме того, сестрой также называют монахиню, женщину, посвятившую себя служению Богу и молящуюся о мирских страдальцах. Тем самым возникает намек на образ Богоматери, которая является носителем особой, целомудренной любви, в которой, по мысли писателя, и заключается спасение человека. Поэтому в облике сестры Анны возникают иконописные черты: «У нее такое милое, светлое лицо, такая тихая, ласковая улыбка и такой удивительный свет излучают ее грустные глаза» [13, с. 125]. На это же указывает и выбор автором имени героини. Анна – значит «благодать», «милость божия».

Таким образом можно сделать вывод, что в текстах Чирикова о Первой мировой войне женщина не отделена от жизни и участвует в сотворении современной ей истории наравне с мужчинами, чего мы не встретим ни в произведениях Андреева, ни тем более Горького, ни других современников писателя. Чириков убежден в мессианской роли женщины в годы военного лихолетья, поскольку во имя спасения людей она готова пожертвовать не только личным счастьем, но и «редчайшей драгоценностью» – своей жизнью. Следовательно, пацифизм Чирикова приобретает особый характер – он не только становится противником войны, но и провидит возможности мирного сопротивления ей, которое сможет осуществить женщина – мать, сестра, возлюбленная.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов А.И. Первая мировая война и российская художественная интеллигенция: современные проблемы изучения // Вестник ТГТУ, 2004. Т. 10. № 3.
2. Муратова К.Д. Горький в годы революционного подъема и первой мировой войны // История русской литературы: В 10 т. Л., 1954. Т. 10. Литература 1890–1917 годов.
3. Иванов А.И. Первая мировая война в публицистике и прозе Л.Н. Андреева // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: политика и поэтика. М., 2013.
4. Епанчин Ю.Л. М. Горький и журнал «Летопись» в годы Первой мировой войны (<http://ruslitwwi.ru/publications/0335-M-Gorkij-i-zhurnal-Letopis-v-gody-pervoj-mirovoj-vojny.html>; дата обращения: 8 октября 2017 г.).
5. М.З. Л. Андреев и Е. Чириков о М.Горьком // Утро России. 1916. № 55.
6. Барахов В.С. Драма Максима Горького: (Истоки, коллизии, метаморфозы). М., 2004.
7. Чириков Е.Н. На путях жизни и творчества: отрывки воспоминаний // Лица: Биогр. альм. М., СПб., 1993. № 3.
8. Hellman В. Встречи и столкновения. Статьи по русской литературе. – Meetings and clashes. Articles on Russian literature. Helsinki, 2009. (<http://www.helsinki.fi/slavicahelsingiensia/preview/sh36/>; дата обращения: 8 октября 2017 г.).
9. Литературное наследство. М., 1965. Т. 72. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка.
10. Цит. по: Спиридонова Л.А. Был ли Горький «пораженцем?» (По материалам публицистики эпохи Первой мировой войны) // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: политика и поэтика. М., 2013.
11. Чириков Е.Н. Поездка на Балканы. Заметки военного корреспондента. М., 1913.
12. Чириков Е.Н. Ночь в обозе // Чириков Е.Н. Эхо войны. М., 1916.
13. Чириков Е.Н. Сестра // Указ. соч.

14. Чириков Е.Н. Зверь из бездны / Вст. ст., сост., подгот. текста и примеч. М.В. Михайловой. СПб., 2000.

РЕВОЛЮЦИЯ 1917 ГОДА В ПУБЛИЦИСТИКЕ Е.Н.ЧИРИКОВА

Социально-политическая катастрофа, которая потрясла Россию в 1917 года, буквально пополам переломила жизнь Евгения Николаевича Чирикова и миллионов его современников. После захвата большевиками власти страна погрузилась в пучину междоусобного кровопролития. Диктатура ленинской партии обернулась разгулом террора. Повсеместные грабежи и насилие не могли не спровоцировать сопротивление народных масс, которое в итоге вылилось в вооруженное противостояние «белых» и «красных» – Гражданскую войну. Она явилась еще более страшным бедствием для России, чем ее участие в Первой мировой, и повлекла за собой разрушение всех основ государства и невиданные жертвы.

Осмывая наравне с другими собратьями по перу все увиденное и пережитое за годы революции и Гражданской войны, Чириков искал ответ, был ли переход от событий февраля к октябрьскому перевороту неизбежен или же он стал, по выражению современного исследователя, «следствием случайных обстоятельств и субъективных факторов?» [1, с. 11] Но больше других художнику не давал покоя вопрос, почему народ, с одинаковым недоверием относившийся к политикам всех мастей, поверил и пошел в итоге за большевиками, подняв оружие против истинных, по мнению Чирикова, друзей – демократической интеллигенции, которая «на своих плечах» несла «все тяготы борьбы за народное освобождение и счастье» [2, с. 2]? Размышления о предпосылках, движущих силах и итогах революции 1917 года стали важной темой творчества писателя с конца 1910-х.

Однако в современной науке о литературе зрелое творчество Чирикова рассматривается практически только в связи с темой Гражданской войны,

которая получила отражение в романах «Зверь из бездны» и «Мой роман», ряде повестей, рассказов и пьес. Исследователи лишь констатируют, что Чириков приветствовал Февральскую революцию и отрицательно отнесся к Октябрьской и был вынужден в конце концов покинуть родину. Попытки более подробно проанализировать его позицию по отношению к каждой из них до сих пор никем не предпринимались. Подобный пробел можно отчасти объяснить тем, что тексты, создававшиеся им с 1917-го по ноябрь 1920-го (времени отъезда Чирикова за рубеж), еще не собраны в полном объеме. Прежде всего это касается публицистического наследия писателя. Его статьи, фельетоны и очерки накануне революции и в первые послереволюционные годы печатались в изданиях, которые сегодня находятся в архивах разных регионов и стран, в неполном комплекте и не всегда в удовлетворительном состоянии. Другой причиной, по которой тема революции 1917 года в творчестве Чирикова находится на периферии интереса филологов, является отсутствие непосредственного художественного изображения в его романах свержения царской власти, большевистского переворота в Петрограде, уличных беспорядков и т.п. (в отличие, например, от трилогий А.Н. Толстого «Хождение по мукам» или М.А. Алданова «Ключ», «Бегство», «Пещера»). В этой связи можно предположить, что потрясшие Чирикова размах и небывалая жестокость общегражданской розни буквально заслонили от его взора все прежние беды и проблемы революционного времени – партийную борьбу за власть, демагогию и утопичность программных лозунгов большевиков и др. На фоне колоссальной трагедии гибели и изгнания миллионов русских людей за пределы России они уже не казались писателю столь значимыми, как прежде. Тем не менее художник не переставал думать о первопричинах катастрофы и в течение почти 10 лет готовил исчерпывающий ответ на вопрос о том, что же привело Россию к пропасти. Романы о Гражданской войне и бегстве послужили «подготовительной базой» для создания его завершающего масштабного произведения –

семейной хроники «Отчий дом» (1929–1931), в которой Чириков предложил свое понимание природы и генезиса русской революции.

Полные остроты и драматизма события переломного для российской истории 1917 года запечатлевались в первую очередь на страницах газет и журналов, которые буквально по часам публиковали хронику общественно-политических перемен в стране. Однако в контексте революционной ситуации российская периодическая печать приобрела «невиданную прежде общественно-политическую значимость» [3, с. 1]. Она стала ареной противостояния различных социальных и политических сил, которые рассматривали ее в качестве орудия партийной борьбы и эффективного средства агитации и формирования мнения масс. Подобное «могущество» неизбежно ставило вопрос о моральной ответственности за социально-политическую обстановку в стране не только представителей печати, но и политиков, генералов и даже писателей, использующих прессу как трибуну для обращения к народу. Чириков предупреждал современников, что каждое слово в революционных реалиях приобретает особое значение и вес, и великий грех принимают на себя те идеологи, которые не задумываются о том, как будут восприняты их призывы далеким от политики народным сознанием. Во многом именно это равнодушие к массам, а также обилие лжи и демагогии в прессе побудило Чирикова, по его собственным словам, на какое-то время поменять «кисть художника на меч публициста» [4, с. 295] и выступить с разоблачением лозунгов и программ многих партийных идеологов.

Художник сделал это не впервые. К 1917 году он уже имел обширный опыт работы в прессе. Формирование творческой личности Чирикова проходило в провинциальных газетах и журналах. Географию его публикаций в 1880–1890-х годах (время начала его творческого пути), определяли перемещения ссыльного Чирикова по стране – Казань, Нижний Новгород, Астрахань, Самара, Минск и др. В 1917-м Чириков жил сначала в Петрограде и сотрудничал в газете правых меньшевиков «Единство»,

затем перебрался в Москву и работал в «Русских ведомостях», ставших печатным органом правого крыла кадетов.

Появлявшиеся в этих изданиях публикации писателя имеют единую направленность и посвящены борьбе с большевизмом, прежде всего критике лидеров большевиков и их единомышленников в писательской среде. Уже в первом тексте, озаглавленном «Правда», озвучены ведущие темы и мотивы, которые пронизывают другие публикации этого цикла. В нем Чириков обращается к рабочим и предостерегает доверять словам «умных фантазеров и льстецов», которые «усиленно твердят», что только «один всесильный пролетариат» одержал победу над самодержавием. Писатель подчеркивает, что наравне с рабочими в битве за свержение «многовекового ига рабства» участвовали крестьянство и «плоть от плоти его» армия, интеллигенция и даже «исконный исторический оплот» царской власти – дворянство. Тем самым эта победа является не «специально социал-демократической», а общенародной, поскольку «многомиллионный народ внепартиен» [5, с. 2]. Стремление же пролетариата присвоить себе главенствующую роль в освобождении России от прежней власти грозит разобщить единые народные силы, открыть дорогу взаимным боязни и подозрительности, что даст «сильнейшее орудие в руки всех врагов свободы, внутренних и внешних» [5, с. 3]. В словах же упомянутых «фантазеров» Чириков видит их собственное опьянение свободой, которое наравне с привычкой к слепому следованию букве своей политической программы мешает им понять, что отстоять и приумножить завоевания революции в настоящий исторический момент возможно только «в рамках буржуазного государства» [5, с. 3]. Попытка мгновенно «скакнуть в царство социализма» во время продолжающейся войны с Германией обречена на провал, но «кабинетные теоретики» не желают считаться с этой очевидной для Чирикова «горькой и печальной правдой» и противопоставляют ей собственную – «позолоченную и сладкую», которая в глазах малосознательных и

измученных лишениями рабочих и крестьянских масс выглядит, несомненно, привлекательнее.

Так в очерках Чирикова появляется другой сквозной мотив – слепоты народа, столетиями державшегося властями в умышленном невежестве и темноте, следствием чего стали как его доверчивость и беззащитность перед обманом и провокацией, так и подозрительность и озлобленность против более образованных слоев общества. «Светлая радость победы и накопившая боль векового угнетения» живут в массах рука об руку, поэтому «красные слова», обещающие мир, хлеб и землю, с легкостью укореняются на благодатной почве «политически примитивного сознания» [6, с. 2]. И оно расшифровывает эти слова совершенно иначе, чем предполагают их авторы. В своих очерках Чириков приводит множество трагикомичных примеров толкования партийных лозунгов простыми мужиками и бабами. Результат же подобного «народного творчества» внушает писателю тревогу, ведь к стану главного врага – буржуазии – в их глазах оказывается причислен и «интеллигентный демократ-труженик – самый нужный и самый верный друг народа» [6, с. 2]. А понимание простым людом свободы как «самовольства и своеволия» создает условия для анархии и бунта, с помощью которых вожаки большевистской партии рассчитывают «зажечь весь европейский мир» [2, с. 2].

Противопоставление народного взгляда узкопартийному усиливается в очерке, озаглавленном «В пути», где Чириков нарисовал панораму российской глубинки, растревоженной, подобно улью, внезапной новостью о свержении монархии. Царящие на улицах провинциальных городов «смех, радость, братания» простых жителей, свидетелем которых писатель стал во время поездки по югу России с лекциями, резко контрастируют с кипящей в центре умственной и политической жизни страны – Петрограде – грызней партийных вожаков, чьи резолюции напоминают «интернационалистическую головоломку», нежели четкую программу действий. Подобную разницу художник объясняет

свойственным провинции вопреки всем недостаткам и порокам «здравым умом и здоровым политическим инстинктом», ее тесной связью с землей, близостью человека к природному миру, обеспечивающей естественность и гармоничность его бытия, искренность и непринужденность людских взаимоотношений. Столица же со свойственным ей насаждением тотальной обезличивающей регламентацией жизни, нивелированием, подменой человеческой индивидуальности чином, местом в социальной иерархии, всегда пребывала во власти разнообразных утопий, становившихся питательной средой для провокации. Поэтому увлеченные борьбой друг с другом «идеологи российского социализма» не рассматривают Ленина в качестве серьезного противника и не придают ни малейшего значения ведущейся его сторонниками пропаганде, которая нацелена на свержение Временного правительства и захват власти, поскольку она лишена научной почвы. Подобная беспечность обнаружила, по мысли Чирикова, слепоту не только масс народа, но и его вождей, которые, не желая того, способствовали победе большевиков, что обернулось стремительным подавлением свободы слова и, как следствие, свободы мысли, являющейся для писателя залогом не только личной, но и национальной и государственной силы и независимости.

Защита свободного слова становится третьим важнейшим мотивом очерков Чирикова, направившего одну из самых острых стрел свой критики против собратьев по перу, которые борьбе с большевиками предпочли лакейство перед ними. Главное обвинение он предъявляет М. Горькому, обнаруживая в его действиях крайнюю степень беспринципности. Чириков пишет о двуликости прежнего друга и единомышленника, который призывает к спасению национальной культуры от «большевистского варварства» и в то же время оправдывает беззакония и произвол, творимые красными вождями над российским народом. Подводя итог своим размышлениям, писатель делает предположение, что Горький рано или поздно «изменит» Ленину и перебежит в другой партийный стан, поскольку

он с легкостью, словно хамелеон, меняет окраску в зависимости от изменений политической погоды. Не изменил Чириков своего мнения и позже, хотя его прогнозы и не подтвердились. Малопривлекательный образ Горького появится позднее в «Отчем доме», где писатель изобразил его как активного участника первого ленинского революционного «опыта» – московского вооруженного восстания 1905 года.

В семейной хронике Чириков продолжил развивать темы, впервые прозвучавшие в публицистических текстах 1917 года. Более того, в «Отчем доме» обнаруживаются прямые текстологические заимствования из очерков «Великий провокатор», «Во власти утопий», «Обманутые люди» и др. Исследователи неоднократно отмечали тесную связь публицистического и художественного начал в творчестве Чирикова, когда фельетон или очерк становились «отправной точкой» при создании рассказа или пьесы, в которых художественные линии и конфликты развивались и заострялись, а вызвавшие их события получали философское осмысление [7, с. 116–117]. Например, описанное в очерке 1905 года под названием «В сахарном королевстве» столкновение между помещиком-фабрикантом и работниками-крестьянами, которое произошло в Черниговской губернии, легло в основу драмы «Мужики» и повести «Мятежники».

Но спустя десятилетие представление Чирикова о виновниках и жертвах переворота 1917 года изменилось. Рисуя панораму дореволюционной России, он пришел к выводу, что даже наделенному «дьявольскими» коварством и изворотливостью Ленину не удалось бы в одиночку одурманить народ и подтолкнуть его к смуте. И в своей хронике художник предъявляет суровый счет не только большевикам и царской власти, но уже и самой революционной и либеральной интеллигенции, которая, погрязнув в политических играх, обольстила и обманом втянула народ в бессмысленную борьбу за землю, запустив тем самым разрушительный механизм, вызвавший в итоге революционный взрыв. Говоря же о народных массах, писатель с горечью отмечает свойственную

им пассивность и долготерпение, которые, по сути, привели к тому, что судьбу народа вершили все, кто этого желал; в первую очередь авантюристы, преследовавшие собственные цели и выгоды.

Таким образом можно говорить об эволюции взглядов Чирикова на корни и движущие силы российской революции. Если в 1917 году писатель разделял февральские и октябрьские события, то в 1920-е он рассматривает их как этапы начатого Лениным в 1905 году фантастического эксперимента над Россией, конечная цель которого заключалась в том, чтобы «единодержавно царствовать над народом в мужицко-рабочем царстве» [8, с. 2], а впоследствии «воссесть на трон вождя всемирного пролетариата» [9, с. 465].

ЛИТЕРАТУРА

1. Балугев Б.П. Историческая наука русского зарубежья. Споры о судьбе России в эмигрантской публицистике 1920-х годов. (Противостояние двух центров) // История и историки. 2003. №1.
2. Чириков Е.Н. Великий провокатор // Русские ведомости. 1917. № 251.
3. Малышев Д.В. Газета «Новое время» и периодическая печать Петрограда в 1917 году. Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. СПб., 2004.
4. Чириков Е.Н. На путях жизни и творчества: отрывки воспоминаний // Лица: Биограф. альм. М., СПб. 1993. № 3.
5. Чириков Е.Н. Правда (Письмо в редакцию) // Единство. 1917. № 1.
6. Чириков Е.Н. На Волге // Единство. 1917. № 45.
7. Попова Е.А. Фельетон в творчестве Е.Н. Чирикова пореволюционного периода // Вестник русской литературы. Симферополь. 2007. № 14 (71).
8. Чириков Е.Н. Илиодор и Ленин (Нечто святочное) // Русские ведомости. 1917. № 274.
9. Чириков Е.Н. Отчий дом. Семейная хроника / Вст. ст., подгот. текста, коммент. М.В. Михайловой, А.В. Назаровой. М., 2010.

КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В РОМАНАХ Е.Н. ЧИРИКОВА «ЖИЗНЬ ТАРХАНОВА» И И.А. БУНИНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА»

В любом автобиографическом романе те или иные повороты в судьбе главного героя во многом соответствуют фактам личной биографии его создателя. Однако не стоит забывать и то, что присутствующей доли вымысла содержится не меньше. Поэтому, создавая произведение об одной конкретной судьбе, об одной конкретной личности, автор на одном примере получает возможность подняться на более высокий уровень обобщения и донести до читателей важную, на его взгляд, мысль. Что же стремились сказать своими произведениями Е.Н. Чириков и И.А. Бунин? Оба писателя хотели показать судьбу своего современника (в первую очередь их интересовал человек, наделенный творческим даром), которому выпала нелегкая доля жить в переломную эпоху рубежа веков. Но говорит ли сходство названий («Жизнь Тарханова» и «Жизнь Арсеньева») и внешней сюжетной канвы произведений об идентичности авторского замысла художников?

Чтобы понять причины, заставившие как одного, так и другого писателя оглянуться на свой пройденный жизненный путь и начать искать свое место в мире, следует обратиться к концепции творческой личности, которая сформировалась у каждого из них.

На первый взгляд в судьбах Геннадия Тарханова и Алексея Арсеньева можно найти определенное сходство. Они оба принадлежат к обедневшим дворянским родам, оба – «недоросли из дворян», но имеют большие задатки и делают первые шаги в литературе. В какой-то момент оба они оказываются вырваны из привычного течения жизни, что становится для каждого своеобразным психологическим потрясением. Алексей бросает гимназию, а Геннадий изолирован от общества вовсе не по своей воле, поскольку попадает в тюрьму по подозрению в ведении пропаганды среди студентов. Именно в эти моменты начинается духовный рост и вследствие этого активизация творческого потенциала как одного, так и другого героя.

На Арсеньева глубоко повлияли чтение поэтов «державинских и пушкинских времен» и первая влюбленность, заставившие его, по выражению самого героя, почувствовать «жажду писать самому» и попытаться утолить ее [1, с. 93].

Творческий дар Геннадия Тарханова просыпается в экстремальных условиях тюремного заключения, но он только благодарен судьбе за такой поворот в собственной судьбе. У него наконец-то появляется возможность задуматься о своей жизни и разобраться в привязанностях. «В одиночестве мысль работает быстро, жадно, остро: книги глотаешь одну за другой, делаешь выписки, набрасываешь свои заметки. Иногда появляется желание писать стихи или повести...» [2, с. 205]. Вспоминая любимую девушку, он царапает на стене камеры спичкой свое первое стихотворение, посвященное ей.

«Неожиданно и невероятно», наверное, так можно точнее всего охарактеризовать их ощущения на первое появление своих имен и произведений в печати. «Мимолетно пробегаю глазами оглавление и чуть не падаю в обморок:

«В тюрьме» – стихотворение Г. Тарханова... Помутилось в голове от удивления и невероятного радостного чувства... Мое! Мое!.. Я сразу вырос на целую голову в собственном мнении...» [3, с. 48–49].

«Я неожиданно попал... в один из самых важных ежемесячных петербургских журналов... да еще получил за это почтовую повестку на целых пятнадцать рублей... потрясенный и тем и другим» [1, с. 123].

Впрочем, Алексей Арсеньев более спокойно и трезво, если не сказать критично, оценивает свое достижение. «Я не мог не испытывать тех совсем особых чувств, что испытывают все пишущие юноши, уже увидевшие свое имя в печати. Но я не мог не знать и того, что одна ласточка весны не делает» [1, с. 107].

И здесь пролегал определенное, свидетельствующее о принципиальной противоположности авторских точек зрения Чирикова и Бунина, различие между персонажами, которое можно условно назвать «испытание муками творчества». Подвержен ли им Геннадий Тарханов? Как происходит его творческий процесс, если, с его собственных слов, известно, что в тюрьме он написал «кучу стихов, повестей и рассказов» [3, с. 5].

Вот одно из его признаний: «Сажусь за работу, чувствуя новый прилив творческой энергии... Жажда работать, снова – неукротимая творческая фантазия... Я вместе с героем моей повести... безумно влюблен в мою героиню!» [4, с. 137]. А отбор возможных тем и типажей для будущих произведений происходит так: выслушав жалобу молодого священника на то, что паства осуждает его за романтические отношения с собственной женой («Не могу же я насыщать молодую женщину одним священным писанием?»), Геннадий отмечает про себя: «Хорошая тема для рассказа. Когда-нибудь воспользуюсь» [4, с. 33]. Вспоминается Тригорин в чеховской «Чайке», записывающий всевозможные курьезы в специальную книжечку беллетрист. «Вижу облако... похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль» [5, 26]. Получается мило и талантливо, но как заметил другой герой пьесы, «после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина» [5, 7]. Хотя, если быть точной, то можно вспомнить и «записные книжки» многих весьма даровитых, если не талантливых писателей (Чехова, например).

По-другому работает Алексей Арсеньев. Словно безумный он преследует любого заинтересовавшего его человека, «стараясь что-то понять, поймать в нем, войти в него...» [1, с. 213]. А в какой неопикуемый восторг его приводит «тройной клубничный нос» нищего пьяницы! Читатель видит и «приготовление себя к писанию», «напряженный разбор» Арсеньевым того, что есть внутри него, волнение и отчаяние, даже холодеющие руки. «Я мучился желанием писать что-то совсем другое, совсем не то, что я мог писать и писал: что-то то, чего не мог. Образовать в себе из даваемого жизнью нечто истинно достойное писания – какое это редкое счастье – и какой душевный труд!» [1, с. 209].

А где же душевный труд Тарханова? Вместо поисков, проб и сомнений читателю предлагается лишь сухой отчет: «Пишу повесть... пишется как никогда» [3, с. 282]. Но неужели можно усомниться в искренности Геннадия Тарханова и подозревать его в хвастовстве и

бесталанности? Ведь не просто так он назван «молодым талантливый беллетристом, подающим несомненные надежды»... [4, с. 152]

Важно отметить, в каких условиях формируется личность будущего писателя. Вспомним, об особой разновидности романного жанра, получившей название романа воспитания. Момент формирования, становления и изменения характера главного героя в нем приобретает принципиальное сюжетное значение. Проходя через определенные жизненные этапы (от детства и юности до зрелости и старости) и переживая различные события, человек обретает свой неповторимый характер, формируется его уникальный взгляд на мир, определяющий его дальнейшую судьбу (и влияющий, что особенно важно в нашем случае, на творчество) [6, с. 212–214].

Повествование о жизни Алексея Арсеньева начинается с самого раннего детства (в то время как Геннадия Тарханова читатель застаёт уже заканчивающим обучение гимназистом и его воспитания не видит). Арсеньев родился в «великой глуши», в усадьбе, окруженной пустынными полями и тишиной, «загадочным молчанием», среди крайнего дворянского оскудения [1, с. 8]. Поэтому он так восприимчив к малейшему изменению окружающей действительности и столь же нетерпим к различным проявлениям несовершенства в мире. Алексей неоднократно подчеркивает, что жил (и живет) не подлинной жизнью, окружающей его, а с детства замкнулся в «сказочно-святом мире» своих радостей и печалей [1, с. 36, 41]. И эта замкнутость становится его творческим и жизненным кредо: «Я хочу, чтобы жизнь, люди были прекрасны, вызывали любовь, радость, и ненавижу <...> то, что мешает этому» [1, с. 221].

Такое мироощущение накладывает отпечаток и на его взаимоотношения с людьми, особенно в любви. Все сложности между Алексеем и Ликой возникают потому, что он, словно Пигмалион, пытается вылепить из девушки собственную Галатею, устранив в ней как реальные, так и мнимые несовершенства. Но, стремясь сделать из Лики «соучастницу своих мыслей и чувств», Арсеньев совершенно не желает замечать, что рядом с ним живой

человек с собственными помыслами и ощущениями. И Лика неоднократно упрекает его: «Ты только о себе думаешь, хочешь, чтобы все было только по-твоему... Ты бы, верно, с радостью лишил меня всякой личной жизни, всякого общества, отделил бы меня ото всех, как отделяешь себя» [1, с. 194–195].

Действительно, Алексею нравится простая, кроткая и беспомощная Лика, ее грусть и умиление, именно тогда Арсеньев позволяет себе вновь стать добрым и простосердечным, и ничего не мешает гармонии их отношений. И подлинная трагедия их любви состоит в том, что, понимая, насколько творчество для Арсеньева оказывается важнее нее, Лика заставляет себя уйти от него, хотя любит Алексея больше жизни. Вспомним и то, как Арсеньев размышляет и удивляется, почему он выбрал именно Лику, ведь ее подруга Оболенская была «ничуть не хуже». Для Алексея важно другое, он влюбился в Лику, в то «молодое и женское» в ней, потому, что эти качества девушки вызвали в нем вдохновение. Само же чувство любви сначала кажется Арсеньеву выдумкой, а потом приобретает и вовсе собственнический оттенок.

Вообще герой Бунина оказывается лишен всего того, что обычно определяет человеческую жизнь как состоявшуюся. Он не имеет семьи, постоянно скитается, но, похоже, не испытывает ни малейшего разочарования или раскаяния в том, как сложилась его судьба.

На ум приходит одна из сказок, услышанная героем М. Горького от старухи Изергиль в одноименном рассказе, о Ларре, сыне орла и женщины, изгнанном людьми и обреченном на вечную неприкаянность за свою непомерную гордость. Решение людей становится для него проклятием, в то время как Алексей Арсеньев не считает свое одиночество трагедией. Наоборот, для него такой способ бытия оказывается единственно приемлемым и возможным, ведь когда брат в шутку обрисовал юному Арсеньеву его возможное будущее: служба, женитьба, дети, домик к старости, герой, почувствовав весь ужас и низость подобного существования, разрыдался.

Арсеньев – ярый индивидуалист, утверждающий неприкосновенность своего внутреннего мира, он никогда не впустит в него даже любимую девушку. Перспектива прожить всю жизнь с Ликой вызывает у Алексея недоуменное удивление, тогда как дом и дети и вовсе становятся для героя страшными символами мещанства и пошлости, которые он так ненавидит.

Подводя итог рассуждениям о концепции творческой личности И.А. Бунина, можно сделать следующий вывод. Человек, наделенный даром слова, является для художника центром и целью всех совершающихся в мироздании событий. Более того, этот человек, являясь творцом собственной художественной вселенной, оказывается равным и достойным соперником самому Богу. Единственно важным для него становится совершенство созданного творения, более важным, нежели красота собственной души, тем паче что он не сомневается в достоинствах своей натуры.

Но в итоге получается, что своим бескомпромиссным и даже беспощадным отношением к жизни и людям он буквально губит свою возлюбленную (через некоторое время после расставания Лика умирает).

Геннадий Тарханов, в противоположность утверждающему свою неповторимость Арсеньеву, никогда не отделял себя от окружающих его людей. Являясь типичным представителем определенного слоя русской трудовой интеллигенции, родившимся во второй половине XIX века, герой Чирикова естественно устремляет все помыслы на то, чтобы изменить к лучшему судьбу своего народа. Потому и писательский труд он оценивает с точки зрения пользы в борьбе за народное счастье. «Все писатели сидят в тюрьме, бывают в ссылке, даже на каторге; стало быть, все идет, как оно должно идти... Какой бы я был писатель, если бы не был в тюрьме и в ссылке?... Это только доказывает, что я – действительно писатель...» [3, с. 104]. Потерпев поражение на ниве непосредственно революционной деятельности, Геннадий обретает себя в качестве писателя-публициста. «Моя попытка подойти поближе к ... крестьянской жизни, потерпевшая полный крах, имела для меня и некоторые положительные результаты: я начал писать картины

современной деревни, в которых пользовался своим опытом и наблюдениями... Прошло мучительное ощущение своей ненужности... отошел проклятый вопрос... «что мне теперь делать?» От очерков... я перешел и к еще ближе к жизни стоящей работе – обличительному фельетону, пищу для которого давала мне в изобилии провинциальная жизнь, уездные держиморды, недоросли из дворян, земские воротилы... Мои корреспонденции перепечатывались столичными газетами, давали материал обозревателям толстых журналов. Все это так наглядно и убедительно свидетельствовало о значении и необходимости начатого дела...» [4, с. 147–148].

Ко всему прочему он оказывается приятно удивлен тем, что остротой своего пера сумел «разбудить» самого что ни на есть заурядного и благонамеренного провинциального обывателя. «Изо всех щелей полезли обличители, взыскующие поправленной правды <...> У всех наболело, у всех гражданская тоска и жажда по естественным правам человека» [4, с. 231]. Более того, крамола пробралась даже в сердце самой государственно-охранительной машины, о чем свидетельствует взволнованный рассказ полицейского письмоводителя об истинных причинах смерти некоего мещанина Галочкина, скончавшегося на самом деле оттого, что околоточный ему «весь живот сапогами истоптал», и требование немедленного вскрытия усопшего и обнародования этого факта. «Я хоть и служу в полиции <...> но не могу этого допустить, совесть не позволяет <...> Сам видел!.. Не полиция, а опричники... Мы – жители, а не собаки!» [4, с. 231] Так что Геннадий Тарханов считает, что он выполняет ту миссию писателя, которая отводилась тому в самодержавно-полицейском государстве: миссию защитника обиженных и угнетенных.

В заключительной части тетралогии, романе «Семья», Геннадий Тарханов предстает уже широко известным, успешным писателем. Но у читателя складывается впечатление, что в противоположность Алексею Арсеньеву герой Чирикова, несмотря на творческий успех, глубоко несчастен. Точнее сказать, самое большое разочарование настигает его

именно в творчестве. Геннадий чувствует себя жестоко обманутым. Русская свобода, за которую он так боролся в юности, оказалась «мыльным пузырем». Мало того, что «воля» свалилась к ногам народа с высоты царского престола (ради чего тогда были борьба и такое количество загубленных молодых жизней?), но еще открылся и ее истинный лик (вернее оба лика). Один – торжествующий и славящий «рыцарей духа», а другой – злобный и насмешливый, который издевается, хохочет на весь мир и сбрасывает в преисподнюю» [7, с. 36–37]. Горьким стало осознание того, что творчество давно потеряло для Тарханова свое первоначальное значение, превратившись в своего рода спасательный круг в водовороте беспросветной русской жизни. «Если нет настоящей жизни, есть жизнь в творчестве, в его достижениях. Правда, это не настоящая, а отраженная, может быть, и выдуманная жизнь...» [7, с. 35]. Получается, творчество – всего лишь искусственный и не имеющий никакой ценности заменитель живой жизни.

Вообще у читателя складывается впечатление, что писателем Тарханов стал совершенно случайно. Сложись обстоятельства по-иному, и Геннадий мог бы избрать какое угодно другое жизненное поприще, именно на нем борясь за народное счастье. Герой анализирует достигнутые в жизни позиции и приходит к неутешительным выводам. «Теперь Тарханов стоял на такой высоте и видел свою пятнадцатилетнюю жизнь в Петербурге сразу <...> Не заметил, как выросли дети, как появились седые волосы, как Зоя <...> вышла из центра его жизни» [7, с. 8].

Эти размышления Тарханова получают принципиальную важность для понимания авторской точки зрения еще и потому, что Чириков сумел через душевный кризис одного своего персонажа отразить трагедию сотен судеб русских интеллигентов, подошедших к определенной жизненной черте. Окончательно рухнули юношеские идеалы, бесследно прошла молодость, а следующее поколение (и в первую очередь собственные дети) не может и не хочет понять «вздорных стариков».

Однако, несмотря на столь печальный вывод Геннадий Тарханов (а вместе с ним и его создатель, тоже переживший разочарование в направлении выбранного некогда литературного поприща) смотрит в будущее с надеждой. Ведь осознав и искренне раскаявшись в совершенных когда-либо ошибках, смилив гордыню и поборов свой эгоизм, герой Чирикова приходит к Богу, обретя долгожданное утешение и свое место в мире.

Интересный факт, будучи в молодости «критически мыслящей личностью», Геннадий, разумеется, скептически относится к вере, видя в ней способ оболванивания властью народа. Но, оказавшись в тюрьме, неожиданно для себя герой начинает понимать: «Не может быть, чтобы не было Бога» [2, с. 231]. Именно вера открывает Геннадию глаза на то, что его жизнь прошла не даром. Ведь главным достижением героя становятся не издание собрания его сочинений, не слава и общественный авторитет, не собственный дом в Петербурге, а его дети, молодые, честные и порядочные люди, неравнодушные к судьбе своего народа и отчизны.

Настоящее творчество для Е.Н. Чирикова и его героя заключается в постижении глубины и красоты божественного замысла о мире и человеке в нем. И настоящие красоту и счастье следует искать в душе самого человека, а не в прекрасной, но вымышленной «сказочно-святой» жизни.

Таким образом мы видим – при сходстве замысла: рассказать о становлении писателя – различные концепции творческой личности. Для Бунина писательство является Божьим даром, которому можно и надо отдавать все свои силы, бесконечно стремясь к совершенству. Для Чирикова деятельность писателя – это сфера, которая должна быть подчинена стремлению человека к собственному совершенствованию, как воплощению «образа и подобия Божьего».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. М., 1991.
2. Чириков Е.Н. Юность. М., 1913.

3. Чириков Е. Н. Изгнание. М., 1913.
4. Чириков Е. Н. Возвращение. М., 1914.
5. Чехов А.П. Пьесы. М., 1979.
6. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма
// Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
7. Чириков Е. Н. Семья. Прага., 1924.

РЕПОРТЕРЫ, ИНТЕРВЬЮЕРЫ, ГАЗЕТЧИКИ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ (ПЬЕСЫ Е.Н.ЧИРИКОВА «ЗА СЛАВОЙ» И «ДРУЗЬЯ ГЛАСНОСТИ»)

Евгений Николаевич Чириков был не только ярким писателем рубежа XIX – XX веков и первой трети XX века, но и не менее ярким журналистом. Он тесно сотрудничал с печатными изданиями с самого начала творческого пути. С середины 1880-х годов публикации за его подписью регулярно появлялись на страницах «Астраханского вестника», «Екатеринбургской недели», «Астраханского» и «Нижегородского» листков. Наиболее продолжительный период его журналистской работы связан с казанской газетой «Волжский вестник», который не прерывался ни в период ссылки (1887–1889), ни во время тюремного заключения писателя в 1892 году. В начале 90-х Чириков стал секретарем редакции «Волжского вестника», одновременно публикуя в нем фельетоны, очерки и театральные рецензии, а также ведущим «Дневника обывателя», в котором освещались важные общественные события. Эта рубрика имела широкий читательский резонанс, но после скандала с «разоблачением» профессора Казанского университета Н.А. Осокина была прекращена [1, 2]. Однако и после ухода из «Волжского вестника» в 1895 году Чириков продолжил оперативно и подробно откликаться на значимые проблемы провинциальной жизни и разоблачать наиболее ярких ее «антигероев» в

разделах «Провинциальные картинки» (в 1899 – 1901 годах писатель вел его в журнале «Жизнь», в 1913 – 1914 годах – в журнале «Современный мир»), «Из провинциальной летописи», «Заметки провинциала» и др., печатавшихся в журналах «Русская мысль», «Образование» и «Современник». В годы Балканской и Мировой войн он корреспондент некоторых столичных газет. Не прекратил журналистскую деятельность Чириков в революцию 1917 года. Тогда писатель жил сначала в Петрограде и сотрудничал в газете правых меньшевиков «Единство», затем перебрался в Москву и работал в «Русских ведомостях», ставших печатным органом правого крыла кадетов.

Главной темой его публикаций в этих изданиях стала критика лидеров большевиков и их единомышленников в писательской среде, что в итоге вынудило писателя покинуть родину. Перед отъездом из России в 1920 году Чириков стал одним из наиболее видных журналистов деникинского ОСВАГа, кроме того печатал антибольшевистские фельетоны и статьи в севастопольской газете «Юг» (вскоре переименованной в «Юг России»), ростовских «Утро Юга» и «Приазовский край» [3]. В эмиграции писатель также не оставил сотрудничества с периодическими изданиями. Внушительное число его публикаций можно обнаружить в газетах «Возрождение» (Париж), «Сегодня» (Рига), «За свободу!» (Варшава) и др. В них он осмыслял события революции и Гражданской войны и политику советских властей, но большую часть его текстов составляют рассказы и воспоминания о дореволюционной России. Причиной стало, по признанию Чирикова, нежелание «бередить душевные раны» от утраты родины, которые так и не зажили в изгнании.

Несмотря на существенный практический опыт именно его первые шаги в журналистике оказались столь значимы для будущего творческого становления, что стали предметом пристального внимания и размышления писателя. Вообще, можно сказать, рефлексия Чирикова по поводу роли, судьбы и места писателя в жизни и обществе почти не имеет аналогий в русской литературе этого периода. Причем его интересовало не столько

общественное звучание творчества художника, хотя и этому он придавал огромное значение, поскольку связал себя с демократической струей в литературе, сколько, если так можно выразиться, личная психология, внутреннее самочувствие человека, оказавшегося в литературной среде.

Темы «писатель и его миссия», «писатель и семья» составили основу его тетралогии «Жизнь Тарханова», начатой в России и завершённой уже в эмиграции. Но подступом к этой теме и ее разрешению, которое выглядит как разочарование в писательском поприще, поскольку отдача себя творчеству неизменно оборачивается утратой семьи, свежих чувств и друзей, может служить пьеса «За славой» (1902). Крах семейной жизни переживает молодой успешный драматург Николай Григорьевич Кронин, чей быстрый успех, а потом и охлаждение публики к его начинаниям, доводят его до нервного срыва. Его жена, Вера Николаевна, не выдерживает скандалов и пререканий, неожиданно обрушившейся нищеты и уходит от него. Финал открытый и отдает мелодраматизмом: Кронин узнает, что она ждет ребенка, но, по-видимому, не вернется к нему; а его состояние внушает опасение – он серьезно болен.

Главные действующие лица окружены людьми свободных профессий: актерами, художниками, литераторами-неудачниками. Немаловажную роль в создавшемся конфликте (погоне за славой и ее исчезновении) играет сотрудник газеты «Молва» Ухов. Но и в репликах персонажей все время звучат отсылки к газетным статьям, мнениям театральных рецензентов и пр. То есть Чириков напрямую ввязывает судьбу художника с той репутацией, которая формируется в печатных органах, серьезным образом влияющих на мнение зрителей. А репутация во многом зиждется на случайности и сенсации. Вот и Ухов демонстрирует полнейшую бесцеремонность, когда, пронюхав о скандале, произошедшем на художественной выставке (Вера Николаевна изуродовала свой портрет, написанный влюбленным в нее живописцем Козыренко), приходит на квартиру художника и, воспользовавшись его отсутствием, пытается выпытать у его мамы

реакцию на случившееся и подробности его биографии. При этом он ловко отсекает те факты, которые, на его взгляд, будут неинтересны читателям, подверстывая биографию Козыренко под пользующуюся успехом модель: теперь творческий человек должен быть низкого звания, трудом и упорством выбившийся в люди, достигший необыкновенных высот. Ухов прекрасно сознает, что «мы, маленькие труженики печатного слова, иногда бываем воленс-ноленс назойливы» [4, с. 91], но таковы правила игры, в которой они участвуют, и с этим ничего не поделаешь.

О роли критики и газетных откликах рассуждают в самом начале пьесы, подготавливая зрителя к постижению драмы художника, который нуждается «в одобрении, как машина в смазочном масле», нацеливая его внимание на тех людей, кто «приготавливает» это смазочное масло. «Успех, похвала, рукоплескания, – признается Козыренко, – это для нас то же, что поливка для комнатных растений» [4, с. 72]. А обозреватель газеты «Северное слово» Стрельский, или, как он себя называет, «литератор без имени» (бывший некогда посредственным драматургом), утверждает, что «у нас критика имеет только два девиза: один – “в морду”, другой “ручку, пожалуйста”» [4, с. 75]. Персонажи касаются в разговорах и стратегии творческого поведения. Козыренко убежден: «<...> важно с первого разу обратить на себя внимание и вызвать некоторый переполох...» [4, с. 74]. И «пусть лучше ругают, чем молчат...» [4, с. 76], – считает он. Стрельский высказывает много здравых мыслей, но чувствуется, что чаще им руководит зависть к более успешным товарищам и обида за невезение, а не трезвый анализ возникающих ситуаций. Он присоединяется к словам Л.Н. Толстого о том, что недопустимо разделять писателей на перворазрядных и второстепенных, так как у первых встречаются «совершенно бездарные вещи», а у второстепенных «прекрасные» [4, с. 78], но сам руководствуется заранее выработанным безапелляционным мнением. В любом случае неожиданно обрушившаяся на творца слава собирает толпы поклонниц, собирающих автографы в альбомы и

мечтающих заполучить к себе знаменитость на чай или на завтрак. Благожелательный отзыв в газете способен магически отделить имя от человека, и вот уже устроители благотворительных вечеров умоляют только поприсутствовать на их вечере, ибо «нам необходимо ваше участие, ваше имя». С такими словами они обращаются к Кронину, убежденные, что участникам вечеров достаточно только «лицезреть» знаменитость («Все будут рады посмотреть (курсив наш. – *М.М., А.Н.*) на вас...» [4, с. 89]. Такое отношение к творческому человеку Кронин называет «надзором публики» [Чириков, 1904, с. 90]. Но главным надзирателем, как явствует из текста пьесы, все же является газетчик, который и формирует эту потребность все видеть и знать о восходящей звезде. Поэтому из его уст мы слышим еще одно определение происходящего: «Иногда мне кажется, что, написав свою драму, я совершил какое-то ужасное преступление, и вот теперь меня таскают на допрос к следователю» [4, с. 91]. Но его личная трагедия как раз и происходит во многом потому, что эти «допросы» прекращаются, как только внимание публики переключается на кого-то другого... Этот парадокс точно подмечен Чириковым и придает оригинальность конфликту пьесы.

Чириков удачно вводит второстепенное действующее лицо – Ухова – в действие пьесы. Тот появляется дважды: первый раз, когда он пробует выпытать «всякую деталь, всякую мелочь» биографии у Кронина, второй, когда он то же самое проделывает с Козыренко. Но если у Козыренко он хочет выяснить причину скандала, то у Кронина он в первую очередь настойчиво пытается узнать о его планах, о содержании его будущей, еще даже не существующей в замысле пьесы. И надо сказать, именно это последнее является одной из причин творческого кризиса драматурга. Он теперь живет в постоянном напряжении, осознавая, что от него ждут очередного шедевра, «жемчужины современного репертуара» [4, с. 92]. И это ввергает его в отчаяние... То есть и здесь Чириков видит определенную вину фабрикуемого общественного мнения, руку к

которому прилагают газетчики, подогревающие нездоровый интерес к жизни и деятельности художника, постоянно подгоняющие его к неким свершениям. Кронин ставит диагноз создавшемуся положению вещей: «Шум, крик... Да, брат. Это яд, на первых порах кружащий голову и рождающий очаровательные сновидения. Но от него устаешь. Хочется отдохнуть, сделаться никому не известным <...>» [4, с. 93]. Однако от любопытствующих взглядов не скрыться: «<...> в газетах напечатают, что приехали господ Кронины...» [4, с. 113]. Но все в миг меняется, ибо... Ухов в «Молве» «отделал» [4, с. 114] его последнюю пьесу. По-видимому, как противник «настроения» в драматургии, он кронинский «Мираж» явно расценил как декадентские выкрутасы... И этого было достаточно, чтобы карьера драматурга рухнула. Как иронически заключает его жена: «Все был “известный”, “выдающийся”, а теперь превратился» просто в «небезызвестного» [4, с. 120], у которого все позади...

Чириков в этой пьесе одним из первых выдвигает и разрабатывает версию катастрофической зависимости художника от средств информации, которые, по сути, определяют его творческий настрой и самочувствие, моделируют его поведение. Вот Кронин приходит с «радостным известием», пропечатанным в «Телеграфе», что «из достоверных источников» получено сообщение о том, что он «кончил новую драму» и «на этот раз она без всяких “претензий” и без “настроения”» [4, с. 123]. Его это повергает в ужас, поскольку он ни к какой драме еще не приступал. Он чувствует, что попал в какой-то капкан, что отныне он несвободен: ему предписано действовать так, а не иначе... Но Чириков на примере драматурга Стрельского показывает, что и тот, кто идет на поводу у толпы, не всегда может претендовать на успех. «Крокодиловы слезы» Стрельского с треском провалились... И остается неясным, приложил ли к этому свою руку Ухов, но некое подозрение сохраняется.

Следовательно, можно констатировать, что любовный конфликт, о котором говорилось в начале анализа пьесы, составляет лишь внешний сюжет

драмы. А подлинная ее сущность – конфликт социально-психологический, вырастающий из драматичных отношений творческой личности и прессы, которая программирует будущее художника по своему усмотрению, отчуждает от него создаваемый им «продукт», превращая оный в забаву для толпы.

Атмосфера работы журналиста, редакционный быт, труд репортеров воспроизведены в пьесе Чирикова «Друзья гласности» (1903). В ней драматург показал непростые условия, в которых находится газетное дело в провинции. Четырьмя годами ранее он воспроизвел аналогичную ситуацию в повести «Чужестранцы». Судьба первого в «глухом губернском городке» органа гласности оказывается короткой и драматичной. Целью своей деятельности его сотрудники видят освещение наболевших проблем и вопросов и приобщение обывателей к их обсуждению, что должно способствовать решению существующих противоречий и росту общественного самосознания. Городские власти поначалу одобрительно встречают появление нового помощника в деле «умственного и нравственного подъема <...> населения» [5, с. 202]. Однако губернатор сразу предостерегает журналистов от тех «опасностей», которые таит в себе «громчайшая сила» печатного слова: «ошибка в наших словах еще не беда, если эти слова изошли непосредственно из наших уст, но когда эта ошибка переводится на печатный станок, то она сразу превращается в несколько тысяч ошибок, и нередко приводит к массовым заблуждениям» [5, с. 202]. Поэтому его главное пожелание журналистам – соблюдать «осторожность» и «осмотрительность», то есть избегать критических суждений и оценок в адрес высших городских чинов. А один из них прямо требует «не продергивать» в газете его личность, как поступают другие губернские издания.

В этой связи особого внимания заслуживает фигура цензора (о ней у Чирикова есть и отдельный рассказ «Цензор»), чья репутация традиционно окружена зловещим ореолом противника гласности, ведь именно он может не допустить к публикации сомнительную с точки зрения благонадежности статью и даже вовсе запретить печатать весь номер. Деятельности цензора

посвящен второй акт пьесы, в котором он выслушивает нескончаемый поток претензий обывателей, ставших главными героями того или иного фельетона. Ирония, однако, заключается в том, что цензор оказывается куда более либеральным, нежели его посетители. Например, купец Башмаков возмущен заметкой о крайне неудовлетворительном состоянии принадлежащего ему санитарного обоза, в результате чего содержимое бочек растекается по улицам. «Если бочка потекла, неужто это означает, что я ее нарочно гвоздем проткнул»? – недоумевает он, но цензор не видит никакого «преступления» в этой публикации: «Про гвоздь тут ничего нет. <...> По закону я не могу усмотреть здесь никаких гвоздей, когда о них не упоминается. Худая бочка, – отлично! Почините, и больше не о чем разговаривать» [5, с. 228–229]. Однако цензор, убеждены «жертвы», поставлен для того, чтобы «на злых собак намордники надевать» [5, с. 237], поэтому они решительно требуют от него повлиять на «тон» сообщений, то есть запретить газетчикам писать об их неблагоприятных поступках и примитивных развлечениях.

Тем самым название пьесы следует воспринимать иронически. Мысль о том, что суд гласности есть суд общества, перед которым «нет ни Петрова, ни Сидорова, ни Иванова, – а есть только общественная личность», поэтому он «должен быть нелицеприятен» [5, с. 210], ее «друзья» разделяют ровно до тех пор, пока не становятся «подсудимыми» сами. Так в своей пьесе Чириков поднимает одну из фундаментальных проблем журналистики на протяжении всей истории ее существования – свободы слова и борьбы против ее ущемления.

В итоге буквально весь город восстает против гласности, в результате чего газета оказывается в катастрофическом положении, так как ей нечем заполнять страницы хроники. Репортеров не приглашают на заседания ни одного городского комитета или попросту выставляют за дверь, внештатные авторы из числа обывателей отказываются сотрудничать. Кроме того, редакция почти ежедневно выступает в роли судебного ответчика по искам о клевете и практически разорена

штрафами. Такое положение подталкивает редактора к поиску защитников, что приводит к появлению на страницах «заказных» фельетонов и графоманских сочинений жен покровителей.

Апофеоз готовности служить интересам благодетелей раскрывается в третьем действии, где один из посетителей редакции по имени Карп Павлыч «заказывает» обличительный фельетон на себя самого. Причиной столь странной просьбы является желание «обезопасить» свое имя, ведь Карп Павлыч выступает добровольным «осведомителем» газеты и практически ежедневно приносит «горячие» новости. Секретарь обещает, что в завтрашнем же номере лучший фельетонист газеты, пишущий под говорящим псевдонимом Езоп, «вас так отделает, что всякое подозрение исчезнет и вы опять сделаетесь порядочным человеком» [5, с. 258]. Однако Карп Павлыч требует «не пересаливать» с обличениями, и они вместе начинают искать «допустимое» прегрешение:

«— За чтобы вас только прохватить – вот вопрос!

– За что-нибудь. Обругайте хоть за постановку дела народных развлечений, а так как я суечусь там больше всех, то этого вполне довольно: они (то есть жертвы его «доносов». – *М.М., А.Н.*) примут это за оскорбление моей личности! (*Хохочет*). <...> А я вам возражение напишу и тоже обругаю: скажу, что вы ничего не понимаете и т.д.

– Однако вы Ли-хун-чан порядочный!

– Ничего, батенька не поделаешь. Будьте, как говорится, мудры, как змии, и кротки, как агнцы?» [5, с. 258 – 259].

Чириков, как видим, довольно ядовито высмеял свойственную многим представителям журналистской братии готовность к взаимовыгодному торгу с героями своих фельетонов. Подтекст данного диалога таков: надо более трезво относиться к озвучиваемым в репортерских «расследованиях» сведениям из «анонимных источников». Неразборчивость многих «акул пера» в средствах получения информации и погоня за сенсацией таят опасность искажения реальности в газетных публикациях, и это придает иную окраску ранее прозвучавшим словам

губернатора, в которых неожиданно слышится и голос автора. Губернаторский призыв сотрудников газеты к осторожности и осмотрительности в работе можно понять не только как страх властей предержащих перед гласностью и общественным осуждением. Он служит и напоминанием о том, что, создавая лживую картину действительности, журналисты вольно или невольно вносят раскол в общество, формируют у читателя превратные представления о сущем, последствия чего могут быть самыми непредсказуемыми и катастрофическими.

Справедливость опасений Чирикова в дальнейшем подтвердила сама история России, ввергнутой в результате противостояния различных общественных слоев, не в последнюю очередь подогреваемого прессой, в конце концов в Гражданскую войну, осмысление причин и последствий которой стали центральной темой художественного и публицистического творчества писателя в эмигрантский период.

Недовольных новой политиков редактор призывает смотреть на этот и другие «неизбежные компромиссы» как на «жертву» обстоятельствам и «самопожертвование» [5, с. 254], что, с одной стороны, указывает на безвыходность сложившейся ситуации, но с другой, ставит под сомнение моральную чистоплотность некоторых представителей журналистского сообщества и демонстрирует их зависимость «от подкупа и денежного мешка», если воспользоваться знаменитой ленинской формулой. Как следствие, газета забывает о своей важнейшей миссии – защите интересов и нужд простых людей. Именно в их уста Чириков вкладывает нравственный приговор несостоятельным борцам с неправдой и произволом. Подвыпивший работник типографии, обычно незаметный и бессловесный, Васька Кудрявый рассыпал набор не понравившейся ему статьи, что выглядит как хулиганская выходка. Однако сам он объясняет секретарю свой поступок иначе: «Вы настоящую правду не можете...» [5, с. 266]. И единственный аргумент, который тот находит, чтобы возразить на его слова: «Это уж не ваше дело. Идите домой спать...» [5, с. 266].

Финалом пьесы становится драка в редакции, которая символически демонстрирует истинное положение свободы слова в России: ее повсеместное преследование и подавление. Причем гонителями оказываются не только власти, но и сами обыватели, не понимающие, в чем суть и задача гласности. В этом, по мысли Чирикова, и заключается подлинная драма не только журналистики, но и других демократических социальных институтов, которые должны служить на благо общества, но не востребованы им.

Как видим, драматургом уже в самом начале своего пути оказалась затронута чрезвычайно важная тема, интерес к которой только зарождался в русской литературе, – место и роль журналистики в сознании общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евгений Чириков и «Волжский вестник» / Авт. ст. и комм., сост. сб. И.В. Карпов. Казань, 1997.
2. Курбакова Е.В. Газетное дело в провинции: путь Е.Н. Чирикова-журналиста // Евгений Николаевич Чириков: возвращение к читателю. II Культурологические чтения «Русская эмиграция XX века» (Москва, 7–8 февраля 2007). М., 2008.
3. Попова Е.А. Крымские фельетоны Е.Н. Чирикова // Указ. соч.
4. Чириков Е.Н. За славой // Чириков Е.Н. Пьесы. СПб., 1904. Т. 4.
5. Чириков Е.Н. Друзья гласности // Чириков Е.Н. Указ. соч.

ОКРУЖЕНИЕ М.И.ЦВЕТАЕВОЙ В ЧЕХОСЛОВАКИИ: СЕМЬЯ ЧИРИКОВЫХ

Сведения о дружбе М.И. Цветаевой с семьей Е.Н. Чирикова содержатся в переписке, которую она вела со средней дочерью писателя Людмилой (сохранились 10 писем к ней), воспоминаниях младшей его

дочери, Валентины, а также в письмах другим адресатам, где в том или ином контексте всплывают имена Чириковых.

Людмила Евгеньевна Чирикова (в замужестве Шнитникова, 1895–1995) была художницей. В июне 1922 года в Берлине, где она оформляла книги для русских издательств, состоялось ее знакомство с Цветаевой. Тогда же она сделала обложку и заставки для поэмы-сказки «Царь-Девница». В конце июля Марина Ивановна выехала в Чехословакию, и началась их переписка. «Мне кажется, – вспоминала Чирикова, – сблизило нас с Цветаевой одинаковое мироощущение, что кругом все не так, как нужно, нереально, а значит, есть что-то другое, настоящее <...>» [1, с. 65–66]. Цветаева на этот счет выражалась более четко: «Ей тоже очень трудно жить...» [2, с. 315], обнаруживая те нити, которые протягивались между нею и людьми «ее породы».

Валентина Евгеньевна Чирикова (в замужестве Геринг, Ульянищева, 1897–1988) назвала свои воспоминания «Костер Марины Цветаевой». Писались они в конце 60-х – начале 70-х годов в СССР, куда она вернулась в 1948-м. Особый интерес представляет «точка пересечения» ее и цветаевского жизненного пути – увлечение К.Б. Родзевичем, которое, однако, осталось «за кадром» этого текста, но, несомненно, бросило отблеск на уяснение автором цветаевского отношения к людям и жизни, на чем в воспоминаниях сделан акцент.

К моменту прибытия Цветаевой в Чехословакию там уже находился Чириков, выбравший своим пристанищем эту страну в октябре 1921 года, и его младшие дочь и сын – Валентина и Георгий (1901–1993). Там и произошло, по-видимому, более тесное сближение с Валей, как до этого с Людмилой, отношения с которой длились где-то около двух месяцев. Уже в августе Цветаева трижды побывала у Чириковых, а с Георгием еще и ходила в гости к соседям. Потом она будет писать о «частых» [1, с. 8] визитах в чириковскую семью, уточнит, что они все вместе «очень дружны» [1, с. 15], «особенно» она «с Е<вгением> Н<иколаевичем>» [1, с. 17], последует и упоминание о проведенной в разговорах с Валентиной почти целой ночи, мечте поехать с нею на Рождество в Вену.

Это достаточно тесное общение с новыми друзьями проходит на фоне явного недовольства чешским бытом («грозные (от грязи) дороги» – [1, с. 9]), связанным с ним неудобств, неприятия чешской кухни (кнедлики «чудовищны» – [1, с. 9]). Забавно, что к этому ряду присовокупляются даже климатические условия («страшные грозы», – [1, с. 9]). Но и народная чешская культура отторгается Цветаевой: для нее их песни – «заунывные плясовые (похоронные!)» [1, с. 9]. Не принимает она и язык, который «удивительно нечеткий», «жесток и дик моим ушам и устам» [3, с. 549; 4, 645]. Кстати, это последнее обстоятельство могло послужить дополнительной почвой для ее сближения с Евгением Николаевичем, который тоже при всей благодарности чешской земле, приютившей его, и чехам, искренне его полюбившим, так никогда и не выучил язык и нередко пользовался случаем довольно саркастически пройтись по поводу сходства чешских слов с русскими, при котором первые начинали казаться «карикатурой, некрасивым и примитивным жаргоном литературного русского языка» [1, с. 84].

Думается, что не могли не радовать Цветаеву и колкие замечания Чирикова, направленные против «медлительных чехов с их склонностью к накопительству и мещанскому образу жизни» [1, с. 67], от чего она сама натерпелась сверх меры. Известно, что хозяин снимаемой ее семьей комнатухи, желая их выселить, подал в суд на неаккуратных жильцов (и это тоже становится одной из обсуждаемых в письмах тем). Интересен «резонанс» этой истории, который известен из писем жены Чирикова. В письме от 28 апреля 1923 года она пишет: «Завтра Цветаеву и Эфрона вызывают на суд – хозяин их гонит с квартиры. У нас тоже хозяйка отравляет существование и мешает работать всякими фокусами над нами... Квартиру мы свою держим идеально чисто. <...> а у Марины хозяевам легко нападать на нее за ее грязь. Действительно неряшка она феноменальная» [5, с. 34]. Вскоре появляется комментарий к окончанию этой истории: «<...> суд решил в пользу Цветаевой, и они торжествуют. Я очень рада за них, а то куда бы они девались. К осени будет легче найти другую квартиру, а главное

моральное имеет значение для них» [5, с. 34]. И неподдельная радость звучит в ее письме, когда, наконец, удалось помочь снять Эфронам квартиру в Праге: «Комната <...> – шикарная и с услугами, и постелями, и бельём, и перинками, и можно пользоваться ванной, так что они немного отдохнут в культурной обстановке, а то печать советской жизни всё ещё не сходила с Марины Ивановны. Тем не менее она каждый день регулярно работает – пишет четыре часа в день. Молодец» [5, с. 34].

Но поначалу восприятие семьи проходит сквозь призму знания характера Людмилы, с которой Цветаева сравнивает новых знакомых: «Вы старше (внутренно), более выявлены» [1, с. 7]. Людмила действительно больше по возрасту подходила Цветаевой – разница у них была всего в 3 года. Но главное – благорасположенности к семейству Чириковых явно способствовала и та степень доверия, которая возникла между Мариной и Людмилой в Берлине. Не о каждом Цветаева говорила: «большой друг» [2, с. 315]. Это важное для нее определение. Когда-то ею была выведена формула: «Друг есть действие». Она и ценила «дружбу суровую: всю на деле и в беседе» [6, с. 223]. И именно так развивались ее отношения с Людмилой: письменные (а ранее и устные) беседы и деловая помощь. Во всяком случае, бытовые просьбы, которые рассыпаны по письмам, обращенным к ней, свидетельствуют о возможности для Цветаевой «обременять» подругу различными поручениями. Это и чисто бытовые пожелания о покупке башмаков себе и обмене на другой размер Сережиных, а также нового вязаного платья – причем есть четкое указание, что платье должно быть «без немецкой тальи» [1, с. 8], то есть неотрезное, что, кстати, соответствует наблюдениям Валентины Чириковой о стиле одежды Цветаевой, любившей «платье-рубашки» [1, с. 26]. И хотя она скрывает явную обременительность для адресата этих просьб под ироническими замечаниями, говоря, что они «будут последним комом земли на Вашу могилу» [1, с. 8], чувствуется: Цветаевой неловко. Более смело она пишет о просьбах, связанных с получением денег за «Царь-Девичу» от издательства «Эпоха». И в каждом из

этих случаев Людмила оказывалась для нее «спасательным кругом» [1, с. 12]. Поэтому столь нежным чувством окрашены письма к ней. Это слово употребляется автором неоднократно: «Дружочек, нежно Вас люблю <...>» [1, с. 9]; «Целую Вас нежно» [1, с. 9].

Очевидно, что плодотворность таких «деловых» контактов объясняется особой отзывчивостью, свойственной всему чириковскому клану: ведь и Евгений Николаевич хлопотал о сохранении писательской стипендии Цветаевой, о продлении писательского иждивения ее приятельнице О.Е. Черновой. Правда, и Эфроны смогли оплатить ему тем же. Когда тот «без языка» очутился в 1926 году в Париже, именно Сергей помогал ему (этого не могла делать сама Марина Ивановна, поскольку была тогда на побережье океана) «блуждать» по городу, «обучил подземным скитаниям» [5, с. 35].

Письма к Людмиле скрашивали нелегкое житье Цветаевой в Мокропсах. При получении некоторых из них она искренне «веселилась» [1, с. 9]. И вообще, по-видимому, общение с Людмилой может быть отнесено к разряду необременительных. Она откровенно делится с ней своими терзаниями по поводу неустроенного быта, будучи уверенной, что Людмила ее поймет и не осудит. «Не рассказывайте этого никому, – предупреждает она, – будут злорадствовать» [1, с. 10]. Часто прибегает к забавно-ироничному освещению мелких бытовых неурядиц, что опять-таки свидетельствует о едином регистре восприятия происходящего: «Сегодня они (то есть Сережа. – *М.М., Е.Т.*) с Алей принесли мне ВЕДРО поганок, которые заставили изжарить и которые потом отказались есть» [1, с. 10].

Но в переписке много отсылок и к серьезным раздумьям. Мы имеем несколько принципиальных для понимания гендерного мировосприятия Цветаевой замечаний: «Мне нравится в Вас, что Вы, внешне очень женственная, с душой своей обращаетесь круто, хотела сказать по-мужски, – но – зачем льстить за глаза?! (Не Вам, конечно, а мужчинам. – И слово поганое!)» [1, с. 9]; «Мужская дружба с женщиной, – что лучше?!» [1, с. 16]. Она довольно быстро составила для себя полное представление о

Людмиле: «Красивая, умная, обаятельная, добрая, мужественная и – по моему – зря замужем» [2, с. 315], что косвенно опять же говорит о том, как тяжела ей самой была житейская сторона замужества. В Людмиле для нее соединилось то, что она очень ценила и редко встречала в облике женщин: «начало девическое и мужественное», «любовь к ребенку и ремеслу» [2, с. 315]. А еще «настоящность» и «юность» – те качества, которым несвойственно длиться (о «бессрочно-продленной юности» [7, с. 249] приходилось обычно только мечтать) и сочетание которых – редкость... Эти качества складывались, по-видимому, в сознании Цветаевой в понятие героичности: «<...> Вы же героиня! Вы же не ищете легкого!» [1, с. 10].

И она со свойственной ей щедростью готова была «подарить» это сокровище симпатичным ей людям. И в свою очередь одарить ее дружбой со знаковыми для нее людьми, коим является С.М. Волконский, раскрытие душевных черт которого, характера и привычек составляет целый отдельный и очень значимый пласт переписки.

Цветаева, несомненно, видела и ценила в Людмиле родственную душу (таких людей в ее жизни было еще меньше, чем друзей), а поэтому и в письмах к ней она могла говорить так, будто бы говорит сама с собой. Почти всегда, создавая свой своеобразный эпистолярный цикл, она требовала от корреспондента «абсолютного понимания себя, диалога душ» [8, с. 317]. Если этого не удавалось добиться, Цветаева переходила на полуофициальный уровень общения. В данном же случае мы имеем дело с ярким примером переключки духовно родственных людей. И если очень часто Марина Ивановна в своих письмах занималась мифотворчеством, создавая отдельное, каждый раз новое художественное произведение, видя в адресате не реальное лицо, а то, которое она сама придумала, по точному выражению И. Одоевцевой, стремясь «превращать людей и события в мифы и легенды» [9, с. 310], то в данном случае дошедшие до нас письма этим не грешат. В них много особенностей, присущих эпистолярному диалогу, а порой – монологу Цветаевой, но в их текстовой ткани ясно проглядывает

реальный портрет человека и четко ощущается отношение пишущего к своему адресату. А абсолютное взаимопонимание подтверждается определенным набором «знаковых» элементов – аллюзий, метафорических образов, реминисценций, афористических высказываний и т.д.

Что же касается «расширения текстового поля поэта», обнаружения дополнительных интертекстуальных связей, восстановления контекста, то любопытным может оказаться сопоставление «русской сказки-мистерии» Е.Н. Чирикова и созданных с опорой на фольклор поэм Цветаевой «Царь-Девушка» и «Молодец». Некоторые строки из писем создают уверенность, что, возможно, Цветаевой был известен (хотя бы в общих чертах) или замысел, или текст чириковской сказки, а может быть, и других сказок, над которыми в это время работал писатель. Из писем, хранящихся в семейном архиве, следует, что с самого начала эмиграции он работал над восстановлением оставшейся в России сказки «Мильда и Зойла», еще одной детской сказкой, которая должна была стать детской оперой (возможно, что речь идет о «Красоте Ненаглядной»). Кроме того, у него накануне отъезда были отданы в различные издательства и, скорее всего, там и пропали сказки «Игрушечное королевство», «Старый дом», пропала и высланная по почте рукопись пьесы «Лесовик» (возможно, некий вариант пьесы-сказки «Лесные тайны»).

И, думается, неслучайно пребывание в Чехословакии сразу приобретает у нее сказочную «огласовку»: «<...> буду играть (сама с собой и сама для себя) – лесную сказку с людоедом-лесником и ручными ланями» [1, с. 7]. Вполне вероятно, что это был некий условный знак, говорящий об общем смысловом поле: именно в это время Людмила Чирикова оформляла книгу М. Цветаевой «Царь-Девушка», но, скорее всего, автор поэмы «подпитывалась» разговорами, которые вполне могли касаться произведений отца художницы, тем более что в его наследии уже было несколько драм-сказок, пользовавшихся в начале 1910-х годов большой популярностью. Помимо упомянутых «Лесных тайн», это

«Колдунья», «Красные огни», «Легенда старого замка», кстати, тоже написанная в стихах. В момент формирования творческой индивидуальности Цветаевой о них много говорили в русском обществе: «Колдунья» с успехом прошла на сцене киевского театра Соловцова, в Москве в сентябре 1909 года ее сделал своей первой постановкой театр Незлобина (режиссер – К. Марджанов). В ней был использован ритм русской поволжской речи, ее напевность, а песни, воспроизведенные в пьесе, были записаны по древним колокольным наигрышам в Вологде, Костроме, Ярославле. Напевность и мелодичность чириковского текста послужили отличной основой для создания М.В. Ивановым-Борецким в 1913 году оперы «Колдунья», постановка которой поначалу была запрещена цензурой, но в 1918 году все же осуществилась на сцене Народного дома им. И.П. Каляева в Москве. В том же году была создана А. Виноградовым музыка к драматической фантазии «Красные огни». О том, что «Колдунья» была Цветаевой хорошо знакома, говорят строки в письме к О.Е. Черновой о несколько неуместно выглядящей почти 50-летней Валентине Георгиевне Чириковой, играющей «17-летнюю колдунью-молодку» [10, с. 734].

Относительно времени создания Чириковым текста «Красоты Ненаглядной» не существует утвердившегося мнения. Связано это с тем, что чириковский текст не введен в научный обиход. Изданный всего один раз в Берлине, он практически недоступен исследователям. Вполне вероятно, что «Красота Ненаглядная» была вывезена из России уже в готовом виде. Поэтому можно предположить, что написание «жуткой и чудной» [1, с. 10] сказки «Молодец», создаваемой Цветаевой в Чехословакии, могло быть частично спровоцировано знакомством или устным пересказом кем-либо из Чириковых сюжета «Красоты Ненаглядной», в которой и чудес, и жути предостаточно. Во всяком случае, автограф Цветаевой на журнале «Жар Птица», в оформлении которого принимала участие Л. Чирикова, гласит: «Нас роднит двойная

любовь к сказочной Руси и к Вашей дочери Людмиле» [5, с. 33]. Но не исключено, что работа над «Красотой Ненаглядной» продолжалась в направлении преодоления «жути» и «лютости» – по контрасту с «Мóлодцом», который выходил «лютой вещью» [11, с. 241]. Поскольку сказка появилась в издательстве Ольги Дьяконовой только в 1924 году, то автор имел возможность вносить какие-то поправки. Об этом свидетельствуют письма Чириковых от 7 мая и 13 июля 1923 года. «Скажи Санину, – писала мать Людмиле, – что ведутся переговоры с Гиляром, директором национального государственного театра, насчет «Красоты Ненаглядной», но переводчица еще задержит недели три. <...> Евг. Ник. будет просить приглашения Ал. Акимовича Санина для постановки <...>. Здесь есть и хороший композитор, который с восторгом мечтает писать музыку для «Красоты». А отец конкретизировал: «Пьесу «Красота Ненаглядная» рассматривает чешский правит. театр (она переведена на чешский язык)» (архив семьи Чириковых).

Чириков сумел оценить «Мóлодца» («хорошая сказка» – [1, 85]), отнес его «к лучшим произведениям 1925 года» [1, с. 85], однако его смутила «необузданность» рифм (рифмованные строки в «Красоте Ненаглядной» отличаются большей гладкостью, хотя стиховеды, наверное, обнаружат и там новаторские ритмические сбои, «причудливое» соединение стихов и прозы). Позже Чириков выскажется о поэзии Цветаевой более резко: «<...> пишет все непонятней и загадочней, читаешь как ребусы и злишься!» [5, с. 35]. Но, думается, что злился он все же не на нее, а на себя: свое непонимание, свое «отставание» в плане литературных обретений...

Одно несомненно: пронизанность чириковского дома «русскостью», укорененность интересов его обитателей в русской литературе, даже некоторая нарочитость в преподнесении своего семейного очага как хранилища заветов России, в 1922–23 годах не вызывали отторжения Цветаевой, а напротив, укрепляли ее мысли о плодотворности развития

именно этих тематических «зон». Именно в момент пребывания во Вшенорах, где возник «Вшенорско-мокропсинский русский клуб», в комнатках чердачного этажа «местной гостиницы Myslivna» (ныне гостиница «Zdenka») «за неполные четыре месяца» [12, с. 12], во время своего обитания рядом с Цветаевой, Чириков пишет роман «Зверь из бездны», в котором отразилось чувство потери родины и разговоры о котором могли вестись в вышеупомянутом «клубе» в ее присутствии.

Конечно, писательская манера Чирикова (ее «устарелость», его склонность к «многописанию») не могла быть ей близка, но Цветаева принимала ее, если судить по тому, что предоставила писателю страницы в сборнике «Ковчег» (соредактором которого являлась) и что говорила о присущей ему «легкости» пера «без особенного <...> ехидства» [13, с. 14]. Не менее значимо и то, что она вступилась за писателя, которого в каком-то (неизвестном нам) контексте Д.А. Шаховской объединил со словом «нечист» [1, с. 71]. И если оттолкнуться от слов Слонима: «Она вообще любила все, что было на нее не похоже и ей не родственно» [14, с. 135], – то можно сказать, что, при трезвой оценке значимости чириковского наследия, Цветаева вполне могла любить его или, по крайней мере, в него «вслушиваться». Главное, что в ее сознании Чириков никогда не принадлежал к «мерзейшей расе» [1, с. 21] литераторов, а если и был не очень ценным ею писателем, то оставался близким ей человеком, как и семья «Эфрончика» ему. Так же, «без злобы» [15, 332], Цветаева характеризовала поведение жены писателя Валентины Георгиевны, которая оказывалась довольно часто рядом с нею после рождения Георгия. И, возможно, некоторая манерность и театральность интонаций жены Чирикова (ставших особенно заметными после этого события, когда та начала «примерять» на себя роль молодой матери) по-своему усиливали заинтересованность Марины Ивановны театром (продолжение ее интенсивной работы над театральными произведениями приходится как раз на 1922–23 годы). Впрочем, такая же, мягко-снисходительная

интонация звучит и в письмах самой Валентины Георгиевны: «<...> Мы с ней (Цветаевой. – М.М., Е.Т.) в хороших отношениях и часто видимся. Я ей симпатизирую, но неряшка она ужасная» [5, с. 32–33]. Чириковы преодолели то, что могло их оттолкнуть в Цветаевой, и в итоге приняли ее полностью и окончательно. «Мы ближе сошлись с Мариной Цветаевой, и всем нам она стала нравиться», – писал Евгений Николаевич. «Да, она очень милый человек», – уточнял он свое отношение в письме от 9 февраля 1923 года (архив семьи Чириковых).

Общение с этой семьей, в которой всегда царила непринужденная естественная обстановка – «самовар кипел <...> с утра до ночи», «за столом собиралось много веселого молодого народа», а «самым молодым и веселым был Евгений Николаевич» [16, с. 271] – могло Цветаеву настраивать на веселый лад, ослабляло чувство одиночества, которое ее преследовало в эмиграции. И настолько ей казалась необходима атмосфера этого семейства, что она приглашала в гости «стариков» Чириковых и – что уж совершенно необычно – угощала их пирогами собственного приготовления, которые Чириков поглощал с аппетитом, а Валентина Георгиевна воспринимала недоверчиво. «Милым Чириковым» писали супруги Эфрон из Парижа, по-видимому, в 1925-м (штемпель неотчетлив): «Христос Воскресе! Дорогие и милые Чириковы. Все мы поздравляем Вас с Светлым Праздником и свидетельствуем неизменную к Вам любовь. Целуем трижды каждого и всех вместе. И милую няню тоже. Сережа. Марина» (архив семьи Чириковых, открытка написана рукою С. Эфрона, имя Марина – рукой Цветаевой). Но в то же время именно такая сплоченность, шумность, дружественность могла оттенять и прояснять Цветаевой ее обреченность на бесприютность и неукорененность в жизни. Недаром так часто в письмах к Людмиле прорываются ее признания: «<...> вся моя жизнь – сон о жизни, а не жизнь!» [1, с. 14], «устала от земной жизни» [1, с. 18], «не умею жить на свете» [1, с. 19], «<...> очень хочется вон, прочь, – только не знаю: из Мокропсов или с этого света?» [1,

с. 20] – и размышления о «другом мире», в котором наконец-то восторжествует справедливость. Как ни странно, эти же глубокие «мысли-формулы» [1, с. 26] Цветаева высказывала и в разговорах с Валентиной, которая записала ее афоризм: «Одному человеку не хватает одной жизни, другому – ее слишком много» [17, с. 46]. Когда В. Чирикова покидала Чехословакию, М. Цветаева подарила ей свою книгу «Ремесло» с такой надписью: «Валентине Евгеньевне Чириковой – моей сестре в болевом, т.е. единственно верном и вечном – эту, как говорят, радостную книгу, а по мне – совсем не книгу! – от всего сердца. Марина Цветаева. Прага, 15го октября 1923 г. Вильсоновский (“хороший”) вокзал» [17, с. 45]. С нею тоже, как видим, Цветаеву сблизило столь ценное ею «болевое» ощущение жизни. Валентина так расшифровала эту «общность»: «Цветаева признавала мудрую непреложность существования жизненных поэм и трагедий, но приветствовала мужество освобождения от них, когда они становились “прахом”. Боль человеческую от неприятия той жизненной правды, когда угадываешь в ней лживое лицо двойника. Правды извечной – вот о какой боли пишет Цветаева, называя меня “своей сестрой”» по «болевому» переживанию жизни» (архив семьи Чириковых).

Но на встречах с Чириковыми звучали не только шутки и смех, а обсуждались – и довольно интенсивно – творческие проблемы. И к его мнению Цветаева прислушивалась. Так, дабы подтвердить яркость и незаурядность наблюдений и таланта С.М. Волконского, она подчеркивает, обращаясь к Людмиле, что от книги «Родина» «Ваш отец в восторге» [1, с. 16]. То, что творчество Волконского оказалось связующей нитью между Чириковыми и Цветаевой, свидетельствует отрывок из письма Валентины Георгиевны дочери от 19 июня 1923 года: «Сейчас читаю новую, вышедшую книгу в изд[ательстве] “Медн[ый] всадник” С. Волконского “Лавры” о многих мне знакомых людях. Он пишет о Комиссарж[евской], Савиной и многих других. Марина просит тебя по этому поводу поднести ему Лавр. Кусочек лавра, веточку как-нибудь, что-нибудь, если, конечно, ты

не поднесла ему цветка, как я ей сказала <...>» (архив семьи Чириковых). На устраиваемых в доме Чириковых литературно-музыкальных вечерах Цветаева обыкновенно выступала с чтением своих стихов.

Если же вернуться к переписке с Людмилой, то можно утверждать, что перед нами, несомненно, «роман в письмах». Во всяком случае, неожиданным образом (особенно если учесть, что переписка сохранилась не полностью) имеющиеся письма развиваются по «музыкальному» принципу, в котором заявленные вначале мотивы получают развитие, при этом «кульминация» приходится на 9-е письмо, которое по-своему подытоживает все предшествующие наблюдения, ощущения, переживания. Оно имеет восьмичастную структуру (отделение частей друг от друга четко отмечено Цветаевой), писалось в несколько «заходов» из нескольких мест (Прага, Мокропсы), обладает «перекрестными» ссылками (сырые стены в снимаемой комнате «рифмуются» с названием местечка – Мокропсы) и наиболее трагично по содержанию (его пронизывает тема «бегства», желание ухода из жизни). Последнее же, 10-е, представляет собой как бы каденцию (тем более что половина его написано О.Е. Черновой), достаточно нейтрально по содержанию, пропитано иронией, и только одно место обращено к прошлым текстам, словно бы выделяя в них самое существенное: «Мне жить не нравится, и по этому определенному оттолкновению заключаю, что есть в мире еще другое что-то» [1, с. 21]. Это «другое» оказывается «бессмертием», «уходящей и уводящей» [1, с. 21] прочь линией. Так цикл писем, помимо своей фактологической ценности, приобретает независимо от своего формального осуществления «открытый», устремленный *отсюда* финал, с которым так хорошо корреспондирует цветаевское слово «отлет» [1, с. 14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Письма М.И. Цветаевой к Л.Е. Чириковой-Шнитниковой / Сост., подгот. текстов и примеч. Е.И. Лубянской. М., 1997.

2. См. письмо к Р.Н. Ломоносовой от 12 сентября 1929 г. // Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подготовка текстов, примеч. А.А. Саакянц и Л.А. Мнухина. М., 1995. Т. 7.
3. См. письмо к М.С. Цетлиной от 31 января 1923 г. // Указ. соч. Т. 6.
4. См. письмо к А.К., В.А., и О.Н. Богенгардтам от 21 сентября 1923 г. // Указ. соч. Т. 6.
5. Чириков Е.Е. Семья писателя Е. Н. Чирикова во Вшенорах // Дни Марины Цветаевой – Вшеноры 2000: Новые результаты исследований. Международная конференция 12–14 июня 2000. Вшеноры и Прага. Прага, 2002.
6. См. письмо к Б.Л. Пастернаку от 29 июня 1922 г. // Цветаева М.И. Указ. соч. Т. 6.
7. Цветаева М.И. Кедр // Указ. соч. М., 1994. Т. 5.
8. Ахмадеева С.А. Потустороннее общение (Апplikативная метафора в письмах Марины Цветаевой) // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений. Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция: Сборник докладов. М., 2001.
9. Одоевцева И.В. На берегах Сены. М., 1989.
10. См. письмо к О.Е. Черновой от 4 апреля 1925 г. // Цветаева М. И. Указ. соч. Т. 6.
11. См. письмо к Б.Л.Пастернаку от 9/10 марта 1923 г. // Цветаева М.И. Указ. соч. Т. 6.
12. Чириков Е. Е. Евгений Чириков. *Persona grata* // Русское слово. 2008. № 9.
13. Лосский Б.Н. В русском Париже (1927–1935) // Минувшее. 1997. Вып. 21.
14. Лосская В.К. Марина Цветаева в жизни: Неизданные воспоминания современников. М., 1992.
15. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради / Подгот. текста, предисл. и примеч. Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. М., 1997.
16. Андреева В.Л. Эхо прошедшего: Роман. М., 1986.

17. Чирикова В.Е. Костер Марины Цветаевой // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Годы эмиграции / Сост., подгот. текстов и примеч. Л.А. Мнухина и Л.М. Турчинского. М., 2002.

НРАВСТВЕННОЕ ИЗМЕРЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАГЕДИИ («МСТИТЕЛИ» И «ДА СВЯТИТСЯ ИМЯ ТВОЕ» Е.Н.ЧИРИКОВА)

Сборник «Красный паяц» (название, по-видимому, навеяно строчками из стихотворения А. Блока «Ты оденешь меня в серебро» – «Встанет красный паяц на юру...»), выпущенный в Берлине практически сразу же по приезде Е.Н. Чирикова в эмиграцию, состоит из четырех произведений – «Красный паяц», «Опустошенная душа», «Да святится имя твое!...», «Мстители» – и имеет подзаголовок: «Повести страшных лет», хотя по жанровым признакам к разряду повестей может быть отнесены только первые два произведения. Оставшиеся два – это типичные рассказы, причем в самом прямом смысле слова, поскольку заключают в себе рассказанные героями истории. Здесь важно, что об ужасах междоусобицы Гражданской войны, противостояния красных и белых рассказывают представители разных сословий: в первом случае безымянная крестьянка, повествующая о своих мытарствах, во втором – молчаливый полковник Сосновский, которого в эмигрантской колонии (а действие разворачивается на елке, устроенной там по случаю Рождества) «называли «мизантропом» и считали «немножечко ненормальным» [1, с. 251]. В первом случае перед нами сказ, сохраняющий звучание разговорного просторечья, во втором случае – исповедь интеллигентного человека, соприкоснувшегося с ужасами повседневности во время гражданской войны в России.

«Да святится имя твое» – это волшебная сказка, если не со счастливым концом, то, по крайней мере, с множеством чудес, которые

выпадают на долю смиренного и не ропщущего человека, который воспринимает происходящее как уготованное ему Богом испытание. «Мстители» – это «страшная сказка жизни» [1, с. 251], которая оказывается намного страшнее и печальнее даже вымышленных фантазмагорических историй. И отношение героев к тому, что произошло в их жизни, различно: рассказчица-крестьянка живет, будто выполняет предначертанную ею свыше миссию, полковник Сосновский берет на себя роль судьи и мстит обидчику, что, может быть, и не осуждается автором явно, но зато ставит перед читателем вопрос об ответственности человека за совершенное убийство. Во всяком случае Чириков хочет сказать, что, хотя оценка убийства с христианской точки зрения становится все более проблематичной, это, тем не менее, не повод отменять ее.

Но в хаотическом и перевернутом мире, каким предстала Россия в 20-е годы XX века, сдвинулись все критерии, исчезли все нравственные нормы, Божеское и Дьявольское поменялись местами. Указание на перевернутость, расшатанность мира содержится в одном «проходном» упоминании о кладбище, на котором рядом покоятся православные, немцы (протестанты), староверы, поляки (католики), если так можно выразиться, мирно и не мешая друг другу. То есть только на кладбище достигается то сосуществование людей, та гармония, которая совершенно исчезла из человеческого сообщества в миру. И не удивительно, что именно кладбище, на какое-то время становящееся убежищем для двоих повстанцев – Сосновского и гимназиста Коли, укrywшихся в склепе, – оказывается их подлинным Домом, где они находят и защиту, и пищу (родственники подкидывают им пропитание). Погост как Отчий дом и настоящий дом, превращенный в кладбище (там убили мать Сосновского), – вот две точки этого мира, удерживающего извращенное равновесие, между которым качается маятник судьбы самого рассказчика.

В обоих рассказах Чириков именно судьбу женщины на войне ставит в центр описываемых событий. Но если в первом рассказе мы видим

«хождение по мукам» женщины, которым еще не пришел конец, и мы можем надеяться на счастливое разрешение, то в «Мстителях» мы, собственно, видим ужасный конец невинно загубленной женской души. Насилие над женщиной для писателя – при этом он выбирает предельный вариант: групповое изнасилование – становится показателем катастрофической жестокости исторического момента, свидетельством распада нравственных связей, наступлением вселенского хаоса. Это, собственно, трансформация «слезы младенца» Достоевского, превращающейся у Чирикова в вопль насилуемой женщины. Писатель, кажется, осознает происходящее в мире как «исчезновение» женщины, от которой ничего не остается, кроме «материализованных» деталей – узелка с пищей и соломенной шляпки. Ее тело лишается признаков телесности: «на взгорье, под березками, в траве точно белье сушиться брошено» [1, с. 257]; а поскольку не видно лица, то нельзя говорить и об индивидуальности истерзанного существа. Это тело со сведенными в судороге ногами символизирует коллективный образ жертвы массовых злодеяний. И только в памяти Сосновского она выступает как конкретный человек – сестра Ниночка, которую не суждено ему уже никогда увидеть.

То, что сделал Сосновский, – убийство мучителей, насильников, – выглядит справедливым и вполне обоснованным, если бы не одно «но»... До этого чудовищного происшествия, выступающего как акт мщения, он со своим сообщником Колей (возможно, что к рассказу перед слушателями, в котором расставлены все точки над *i*, его подталкивает то, что он приласкал общего любимца колонии, карапуза Колю, и эта общность имен восстанавливает в памяти обстоятельства судьбы другого Коли) убивает тех «красных татар», которые открыли их убежище на кладбище, где они скрывались после неудачной стычки с белыми. При этом важно, что Чириков подчеркивает, с каким удовольствием, как смачно он повествует об этом убийстве: «Ловко вышло. Опомниться не успели. Один – на месте, а другой побежал, было, да пуля догнала:

сковырнулся ...» [1, с. 253]. И это убийство может быть воспринято как «превентивное», хотя, судя по донесшимся выстрелам, и становилось ясно, что «нашу братию, белых, расстреливают...» [1, с. 254].

И все же «злая радость», которая загорелась в Сосновском при мысли о «редком случае отомстить палачам» [1, с. 254], может насторожить читателя. Да, действительно, поведение «палачей» способно только подстегнуть решимость мстящих: «голоса молодые, хулиганистые, хвальбивые. Сразу слышно, что красные герои идут, победители. О мерзости взапуски говорят, бахвалятся, смеются над кем-то, что ему «последнему досталось». Вижу – всего трое, один мальчишка совсем, и над ним-то и смеются» [1, с. 256]. Но и молодость одного из преступников не останавливает мстителей. Напротив, рождает в душе после того, как прогремели выстрелы, уложившие двоих наповал, а одного заставившие «крутиться» на месте, «как подстреленный заяц», «дьявольскую радость» такой силы, что «плясать хочется и ругаться» [1, с. 256]. Но теперь уже взгляд полковника выхватывает не только те детали, которые доказывают правоту его действий, но и то, что вызывает у него отторжение: его напарник «мертвых, как шакал, обшаривает, ищет по карманам ... догнал меня, пачку с папиросами протягивает, а на лице ликование, в зубах – папироса дымит, фуражка на затылке» [1, с. 256 – 257]. И хотя рассказчик не комментирует своего отношения к внешнему виду соучастника, читателю становится ясно, что ему явно неприятна легкость, с которой тот вершит свой суд.

Дальнейший рассказ Сосновского только подтверждает возникшее впечатление. Все более становится очевидным, что, рассказывая о происшедшем, он словно хочет найти подтверждение собственной правоты, отстоять свою позицию мстителя, вызвать сочувствие у слушателей. А на самом деле раскаивается или, в крайнем случае, сомневается. Именно так можно проинтерпретировать его слова, которые он произнес после того, как «оборвал рассказ и странно захохотал»: «как это великолепно, что мы с Колей убили тогда трех мерзавцев! Это, знаете,

огромное утешение в несчастье! И для меня, и для Коли...» [1, с. 257 – 258]. Но опровержением этой уверенности служит печальное завершение Колиной судьбы: тот застрелился. Вроде бы такой конец логически обусловлен, самоубийство было вынужденным: он «соскучился по маме с братишками и на ночку в Казань отправился к своим. Там его и выследили. Оцепили дом, стали искать. На подволоке застрелился» [1, с. 258].

Но это житейское объяснение действий Коли на самом деле читается как закономерный приговор, вынесенный убийце провидением. Он должен был погибнуть, так же как вечно суждено испытывать муки совести «молчаливому полковнику». И неизвестно от чего больше: от точного знания, что подлецами была изнасилована действительно его Ниночка, или от понимания того, что была, пусть и в силу обстоятельств, нарушена заповедь «Не убий!».

Показательно также, что Чириков в лице рассказчика Сосновского ни словом не обмолвился об идейной стороне, обусловившей противостояние белых и красных. Возможно, что писатель имел в виду само собой разумеющееся различие исходных принципов, и поэтому вынес это за скобки. Но более похоже, что представителями лагеря белых движет исключительно месть, а не идейные соображения: ведь неслучайно Сосновский указывает только на убийство матери и изнасилование сестры как важнейший импульс своих дальнейших действий. И хотя хронологически это произошло уже после того, как он участвовал в сопротивлении «красным татарам», как вынужден был после разгрома восстания скрываться-«отсиживаться» на кладбище, то, что он начинает свой рассказ именно с упоминания этого факта, говорит о том, что он заслонил для него все остальное. И главным, побудительным мотивом его поведения отныне стали ненависть и месть. Тяжелое положение «избегающего общества и живущего отшельником» [1, с. 251] полковника усугубляется тем, что он, обнажив свою боль, не находит среди окружающих ни поддержки, ни сочувствия. То ли в силу их равнодушия, то ли потому, что они почувствовали себя несколько

неловко от такого откровенного рассказа и от соприкосновения с человеком, руки которого обгарены кровью.

Концовка рассказа напоминает расшифровку грибоедовской ремарки: «Все пары кружатся в вальсе»: «Жизнерадостный студент, поручик Гаврилов, догадался вовремя переломить общее настроение:

– А ну-ка, господа, споем лучше что-нибудь!

И запел “Со вьюном я хожу, с золотым я хожу”, а хор подхватил:

Я не знаю, куда вьюн положить!

– Ну-ка, Маничка, в круг!

Зашумели, задвигали стулья, все точно обрадовались чему-то...» [1, с. 259].

А ведь отшельник Сосновский явно рассчитывал на иную реакцию – иначе не предпринял бы попытку объяснения, иначе не был бы столь подробен и искренен в передаче пережитого. И никто не понял, что, проведя аналогию со сказкой про Ивана-царевича, за которым гонится Баба-Яга, и тот спасается благодаря волшебным иголке, гребешку и ниточке, рассказчик на самом деле намекнул, что своим физическим спасением он обязан утрате лучших качеств своей души – милосердия, прощения, снисхождения, осознания невозможности, словно Бог, брать на себя миссию вершителя человеческих судеб.

Скорее всего, именно эти качества истинного христианина, отсутствующие у Сосновского, помогают сохранить себя простой крестьянке из рассказа «Да святится имя твое!...». Она не готова и не хочет мстить, хотя судьба обрушивает на нее одно несчастье за другим. У нее умирает трехлетний ребенок, а до этого муж, воевавший на стороне белых, оказывается за границей, и его следы теряются... Ее все время подстерегают опасности, но, уповая на милосердие Божье, она благополучно избегает их. Кажется, что именно благодаря ее покорности, почти подвижничеству постоянно приходят ей на помощь заступники, которые, как в сказке, оказываются рядом в самых тревожных ситуациях. «Господь сохранил от соблазну-то этого бабьего – с красным не

опоганилась», – вспоминает она, проходящий мимо Божий странник посоветовал начать искать мужа, знакомая женщина засобиралась «в Болгары», где находился муж, и согласилась взять с собой, путешествие в трюме корабля закончилось благополучно, оказавшись в Турции, она сразу же находит соплеменников, православных людей, которые помогают ей добраться до Галлиполи, затем таким же чудом перебирается она в Софию, а затем и в Прагу. Каждый раз помощь оказывает незнакомый человек, проникающийся сочувствием к ее горю и слезам. Но все же ее жизненные перипетии на этом не заканчиваются, она так и не достигает желанной цели: муж будто все время ускользает от нее. Когда она добирается до Праги, оказывается, что он уже в Париже. Но и тут не оставляет ее уверенность, что все должно завершиться хорошо. А покуда это не так только потому, что не исходила она до встречи с мужем пешком тысячу верст, что предрек ей Божий человек.

Уверенность героини в справедливости Божьего промысла продиктована убежденностью, что все совершается по воле Божьей. Она живет в ней даже вопреки очевидному: муж вроде бы и зовет ее в Париж, и даже денег обещает выслать, но как-то не торопится это сделать, тем более что «пошутил он в письме-то: приезжай, говорит, скорее, а то я на хранцузиньке могу жениться» [1, с. 245]. Героиня отмечает готовые возникнуть подозрения, что все так и может случиться, хотя иногда они в ней все же поселяются. Но ей кажется, что залогом исполнения ее мечты может служить ее верность мужу, ее тоска по нему и готовность полностью принять то, что на роду написано, и что, может быть, сам того не ведая, подтвердил Божий странник.

А еще – добавили бы мы от себя – у читателя возникает убеждение, что вознаграждена должна быть удивительная несосредоточенность героини на самой себе и своих переживаниях. Как мимоходом она упоминает, что «еще годок в тоске да в слезах прожила» [1, с. 242] или как горько плакала в православном храме в Софии, так незаметно от рассказа о

своих невзгодах она переходит к рассказу о других людях, о чудесах, которые сопровождают на каждом шагу жизнь верующих. И вторая часть ее рассказа посвящена уже не индивидуальному восприятию событий, а народному осмыслению происходящего. Голос героини становится голосом самого народа, она говорит не о себе и не от своего лица, а обращается к слухам, видениям, явлениям, свидетелями которых были «многие», и передает ощущения опять же этих многих, высказывает свои суждения по этому поводу. Но самое удивительное то, что, казалось бы, наперекор очевидному, она считает, что в последнее время стало несколько легче жить: «отстрадали за грехи свои, и Господь о нас опять вспомнил ...» [1, с. 245]. А все потому, что опять люди стали молиться, – «раньше и молиться-то боялись, укрывали душу-то, а теперь молятся, да слезами свою молитву поливают» [1, с. 246]. Поэтому теперь «по молитве нашей и стало делаться» [1, с. 245].

Но вспоминая различные события своей прошлой жизни, в частности, то, как убивали священника отца Николая, рассказчица не скрывает людских слабостей. Наблюдая за издевательствами над ним, «народ поодаль стоит, в себе ропщет, а молчит», а когда после того, как кто-то робко стал подпевать мученику и раздался выстрел, «испугались и расползаться <...> начали» [1, с. 246]. Да и сама рассказчица признается, что испытала сильный страх. Тем не менее, мученичество о. Николая было отмечено рядом знамений: на могиле выросли три мака, из стеблей которых сочилась кровь, позже там же нашли иконку, которая не далась в руки безбожникам, пропадала, как только они приезжали за ней, церковь сгорела, так как не смогла пережить позора после того, как красные надругались над ней: сделали из нее казарму «и спали, и курили, всю /.../ заплевали и загадили» [1, с. 248]. Но последнее чудо было самым примечательным. Это когда появился неизвестный батюшка с ликом о. Николая, отслужил заутреню, произнес на Пасхальной службе слова «Христос Воскрес!», а потом так же незаметно исчез. А это значит, как убеждена рассказчица, что святые теперь

растворились в народной массе (а к ним она причисляет и тех, кто «не пожелал красной печати принять» и, скрыв свое духовное звание, ходит по земле, помогая людям и замаливая их грехи). И словами: «И от них святится Имя Твое, Господи, и через них мы, грешные, к небесам приближаемся...» [1, с. 249] – словами, больше похожими на молитву, чем на концовку рассказа, заканчивает героиня свое повествование, избегая акцентировки личного восприятия и переводя его в бытийный план.

И эти слова, несомненно, корреспондируют с настроением самого писателя, которое он откровенно передает в зачине рассказа «Мстители», когда от собственного имени говорит о том значении церковных праздников, которое они стали приобретать на чужбине, где становятся приметой утраченной родины и где за них «цепляются», как утопающие за соломинку, самые разные люди. Так, по мнению Чирикова, восстанавливается расшатанная междоусобицей народная нравственность и вырисовывается точка отсчета, с которой можно наконец начать «измерять» свое прошлое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чириков Е. Красный паяц (Повести страшных лет). Берлин: Кн-во «Медный всадник», [б.г.].

РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД ПОНЯТИЕМ «ВТОРОСТЕПЕННЫЙ ПИСАТЕЛЬ» (СУДЬБА Е.Н.ЧИРИКОВА)

Постепенно в российском литературоведении все более четко артикулируется проблема относительности понятия «второстепенный писатель». Можно привести немало примеров, когда художник, в настоящее время незыблемо занимающий в нашем сознании место на литературном Олимпе, долгое время не находился там. Ярчайший пример тому –

И.А. Бунин, чье творчество в начале XX века не получило в критике сколько-нибудь внятного истолкования и в читательском сознании этот писатель явно находился на периферии. Его творчество обошли молчанием все сколько-нибудь заметные критики того времени, причем, примечательно, что как тяготевшие к модернизму, так и защищавшие реализм. Даже Куприн был назван «выразителем эпохи [1], не говоря уже о высочайшей оценке значения Горького и Андреева. Имя же Бунина никем не ассоциировалось со значительными художественными и идейными достижениями.

Но это критика, зависящая от вкусовых пристрастий, нередко амбициозная и «направленческая» (достаточно вспомнить, что «Весы» писали о Буине как о скучнейшем либерале и «безнадежном оптимисте», испытывавшем влияние Брюсова, постепенно впадающем в «крикливую риторику»). Но вот А. Блок в 1908 году в результате «сложнейших дум» ставит в один ряд «маленьких (выделено мной. – М.М.) современных писателей – Лазаревского, Куприна, Бунина, Кондурушкина» [2, с. 115]. Сейчас нам даже трудно это представить: имя Бунина рядом с именем Бориса Лазаревского, невыразительного эпигона Чехова, и бытописателя Кондурушкина! Но позволял же себе Толстой «развенчивать» Шекспира, а мировоззрение Чехова определять как «тупое» [3, с. 69]. Конечно, можно сказать, что писатели небеспристрастны и руководствуются не эстетическими, а Бог весть какими представлениями.

К тому же и отношение их друг к другу может произвольно меняться, и «кривую» этих колебаний вычертить весьма непросто. 31 октября 1925 года Пришвин в «Дневнике» записывает: «Когда я думаю о литературе, – что сделал для нее Андрей Белый, – то чувствую себя совершенно ничтожным: какой я литератор! Но в то же самое время упор в жизнь у меня так велик, что в наше время равным себе считаю только Горького и Гамсуна....» [4, с. 343]. Но он может назвать Горького и мало талантливым, «литературно-третьестепенным писателем», ничтожным публицистом и оратором, пережившим свою славу, которому ничего не остается, как «строить себе

личину» [4, с. 215], , да и начинавшим не очень достойно – с «ширпотреба», хотя и будет долгое время причислять его к «необыкновенным людям», вроде Шаляпина и Блока [5, с. 643]. И примеров таких противоречий и внутренних «несогласованностей» можно привести множество.

Та же «неразбериха» царит и в вопросе о «влиянии» «малых сил» литературы на крупных писателей. В этом случае невозможно говорить о традиции и ученичестве. Назвать это прямым заимствованием? Но тогда какое оно? Единичное?? Но тогда как объяснить слова Флобера: «страшусь впасть в Поль де Кока» [6, с. 153]. А может быть это постоянное приглядывание и подпитывание каким-то «нижним этажом» литературы?

А Флобер все-таки «впал» в зависимость! Известно, что знаменитая сцена на сельскохозяйственной выставке из «Мадам Бовари», где присутствует броский эффект разоблачительного монтажа – лживые речи Родольфо перебиваются фрагментами речи казенных ораторов и «мычанием быков» и в конечном счете дискредитируются – заимствована из романа Поль де Кока «Санкрават, или Посыльные» (1844), где есть сцена, в которой интимно-страстные – и неискренние – речи любовной парочки перебиваются публично-громкими и условно-традиционными выкриками балаганного зазывалы, приглашающего почтенную публику полюбоваться на диковинных экзотических зверей. Мотив демонстрации животных и в том и в другом случае придает достоверность факту заимствования.

После всего сказанного стоит ли удивляться метаморфозам, которые довелось пережить русскому писателю Е.Н. Чирикову в мнении критиков и в восприятии читателей. В девяностые годы XIX века он был едва ли не кумиром молодежи, запечатлевшим трагический перелом в общественном умонастроении (измельчание и «устаревание» народнической идеологии и смену ее «новыми настроениями»), в девятисотые годы заслужил широкую известность как писатель ярко выраженной демократической ориентации, что, впрочем, не мешало критике в это самое время иронизировать над его литературным «чириканьем»¹. Однако он выпадает из «передовой»

литературной обоймы в десятые годы, когда в его творческом сознании наступил перелом, о котором впоследствии он напишет так: «Предсмертные беседы матери (мучительно умиравшей от рака. – М.М.) впервые заставили меня оглянуться на свой пройденный путь, почувствовать малоценность всей прежней революционной суеты и вернуться к вечному: душе человеческой, со всеми отражениями в ней Божеского лица и борьбы индивидуальной, к красоте и чудесам творения Божьего» [7, с. 372]. Но душевный переворот произошел раньше, когда он отошел в 1908 году от издательства «Знание», усомнившись в бескорыстности его создателей и организаторов, когда в 1909 году возник спор с еврейскими писателями (А. Вольнским, Шоломом Ашем и др.) по поводу изображения быта в литературе. (Этот эпизод был сильно раздут прессой, которая поспешила заверить публику, что автор пьесы «Евреи» – на самом деле отъявленный антисемит!). Сам Чириков подвел черту под своим прошлым, сказав, что в итоге в нем «художник победил общественника» [7, с. 372]. В его произведениях, как писала позже критика, возобладал «глубокий лиризм, задушевность, мягкая, русская, красивая печаль воспоминаний, скорбь раздумий, вера в юность, нежная любовь к детской душе и сердцу русской женщины» [8]. Но в десятые годы, наполненные мистическими переживаниями и метафизическими устремлениями, это уже казалось недостаточным. Поэтому и не заметили его автобиографическую трилогию «Жизнь Тарханова», его замечательные «Волжские сказки».

Странная вещь произошла и в эмиграции, которая прямо-таки ополчилась на писателя во второй половине двадцатых годов. Произошло это из-за романа «Зверь из бездны». В предисловии к нему автор писал: «Занося в свою художественную летопись правдивую историю о том, как люди жили, ненавидели и любили в наши страшные годы, я не выхожу из рамок свидетеля... Роман мой – сама жизнь... жизнь сама стала величайшим автором... и роман мой носит отпечаток того хаоса обломков, вещественных и невещественных, среди которых мы живем и действуем... Читатель, знай и помни, что роман мой – сама жизнь, а я автор настоящего

произведения – не судия, а свидетель, и не историк, а только живой человек, испивший из чаши мук и страданий русского народа». Когда-то, желая упрекнуть Чирикова, писали, что он не может называться реалистом, так как, отказываясь от психологического анализа, проникающего вглубь, довольствуется лишь поверхностным сходством с изображаемым. Не соглашаясь в принципе с такой оценкой, скажем только, что именно «сходство» с реально происходившим придало роману необычайную остроту. И именно это вызвало недовольство политически ангажированных эмигрантских кругов.

Вот приблизительная канва этой травли. «Национально-настроенная молодежь» адресовала писателю «Открытое письмо» [9]. Она обвинила художника в «клевете» на белое движение. Этот взгляд был поддержан таким авторитетом, как П.Б. Струве (который на самом деле являлся идейным вдохновителем всей затеи), назвавшим роман «объективно неправдивым произведением» [10].

Что же инкриминировалось писателю? Он «осмелился» вскрыть ужас той всеобщей человеческой распри, в которую вылилась защита отечества белой гвардий. Эмигрантская публика не смогла ему простить того, то он не принял целиком сторону «спасителей отечества», а показал сонмище израненных, исковерканных человеческих судеб, по которым безжалостно прошло колесо истории. Чириков был убежден, что ожесточение войны извлекает из глубин человеческой психики звериные инстинкты у самых благородных людей, сеет жажду убийства, мести, разрушения и насилия. Ощущение безнаказанности и вседозволенности пьянит настолько, что забываются те идеи, во имя которых люди брались за оружие. Апокалиптический образ «Зверя из бездны» определил структуру всего произведения.

Это убеждение Чириков вынес еще с фронтов Первой мировой войны, где побывал в качестве военного корреспондента и по следам которых написал книги «Поездка на Балканы» (1913) и «Эхо войны» (1915). Вот одно из них: «Посмотрел поближе на войну, на озверевших людей, на героев, побежденных

и победителей. <...> Воюет весь народ, опозитизировал ее, украсил цветами, опьянил патриотизмом <...>. Но <...> война всегда зверство и будит в человеке зверя... А эта особенно жестокая: сошлись посчитаться вековечные враги и быстро пропала всякая показная гуманность. Насмотрелся. Испытал сильные ощущения <...> Ад!» [11]. Но окончательно подтвердила его пессимистические прогнозы относительно потери человеком человеческого облика именно Гражданская война, когда сошлись «посчитаться» не две нации, а братья, отцы и дети, разведенные по обе стороны баррикад классовой ненавистью.

Чириков, создавая социальную эпопею «Зверь из бездны», избрал позицию Высшего Судии. Он ищет не правых и виноватых, а страдает, видя, как все перемешалось и перепуталось в этой бойне, где «белые» и «красные», попадая в плен друг к другу, меняются местами, сражаясь уже на стороне недавнего противника, а тем, кто не хочет принимать участия в резне, приходится скрываться в лесах. Но даже примкнув к «зеленым», они все равно рано или поздно вступают на путь грабежа, насилия, так как вынуждены добывать себе пищу и кров, принуждая к этому мирных жителей. Писатель, может быть, впервые столь обнаженно продемонстрировал неоднородность белого движения, в рядах которого оказались и бывшие черносотенцы, и разная «тыловая сволочь», и подлинные патриоты России, снял с его участников венец страстотерпства и мученичества. Он вскрыл причины «охлаждения» населения к своим «защитникам». При всей ненависти к бесчинствам «красных» люди все чаще начинали рассуждать так: «Избави нас Бог от друзей, а с врагами справимся сами». И это привело к чудовищным, отозвавшимся в десятилетиях результатам.

Казалось бы, обрушившая на писателя ненависть почти всей без исключения эмиграции должна была положить конец его писательской карьере. Однако, как это ни поразительно, этого не произошло. Напротив, в конце жизни Чириков познал тот почет и уважение, которые он, наверное, все-таки заслужил.

Вряд ли можно принять завистливое возмущение, которое сквозит в дневниковой записи уже упоминавшегося Б. Лазаревского, волею судеб

оказавшегося рядом с Чириковым в «русской Праге» и так охарактеризовавшего это «убежище» русских писателей: «Страна, в которой Е.Н. Чириков – это Лев Толстой, а Вас. Немирович-Данченко – это Достоевский. Я бы не хотел быть там Мопассаном даже» [12, с. 663]. Но удивиться этому сравнению все же стоит.

Чириков, безусловно, не Лев Толстой ни по таланту, ни по масштабности своей личности. Хотя для литературоведа может представлять интерес это сопоставление в плане тяготения Чирикова к эпичности. Например, его «Волжские сказки» должны были разрастись в трехтомную эпопею: к беллетристической части он хотел присоединить еще рассуждения об экономическом значении Волги, рассказы об этнографии реки. Эти части должны были быть озаглавлены «Волга-сказочница», «Волга-кормилица», «Волга-матушка». «Давно мечтал написать книгу, исключительно посвященную родной реке <...> И все поднести не в сухом научном изложении, а удобоваримо для ленивой русской головы!», – признавался он в одном из писем к своему другу драматургу С.А. Найденову. И к этому начинанию относился как к жизненному подвигу: вот напишу – «тогда уж помру» [13]. Но не привелось ему свершить задуманное. Первая часть, «Волжские сказки», появились в предгрозовом 1916 году. Остальные части так и не были созданы. История смешала все карты... Однако та же история стала основой его самого значительного произведения – романа «Зверь из бездны». И здесь опыт творца «Войны и мира», несомненно, пригодился. Думается, вполне допустимо сопоставление исторических взглядов Толстого на войну, на исторический процесс в целом, его пацифистский настрой с размышлениями Чирикова. И уж, конечно, значимыми для Чирикова были традиции Толстого при обращении к автобиографическому жанру – недаром одна из частей его тетралогии названа «Юность», то есть использован заголовок толстовской повести.

Но нас в данном сопоставлении интересует другое: значение писателя определяется масштабом страны, в которой он творит, литературным фоном. Вероятнее всего, что такого отношения Чириков никогда не дождался бы в Париже, который знал блистательные имена русской писательской элиты. Такое могло возникнуть только в Праге, в которой проживало всего несколько русских писателей. Как известно, Чириков посетил Париж, но не захотел там остаться, так как в ярком, переполненном людьми городе, где существовали писательские партии, конфронтация групп, он почувствовал себя неуютно.

М. Цветаева, сблизившаяся с семьей писателя уже на закате его дней, была поражена «ненасытностью» «старика Чирикова», его неугасшим с годами «любовным любопытством к жизни» [14, с. 710]. Возможно, оно было источником того сложного «синтетического» метода повествования, которым овладел Чириков уже в «Волжских сказках» и который использовал он и в произведениях, писавшихся в эмиграции. Об этом мироощущении когда-то очень хорошо сказала критик Е.А. Колтоновская как о «сочувствии» к человеку, которое у Чирикова «не головной альтруизм, не теоретическая гуманность, а непосредственная доброта и отзывчивость, дающая ему возможность проникать в чужую душу. Чирикову близок человек ...» [15, с. 107]. Возможно, именно эти чувства позволили писателю, оторванному от родины, в эмиграции не впасть, как писалось в некрологе, “в мизантропию отчаяния”, а чехам почувствовать в нем близкую душу. Близко знавший Чирикова по пражской колонии эмигрантов А. Кизеветтер писал в некрологе о его «неомертвевших» и не «иссякнущих» душевных силах, о его «здоровой жизненной энергии», которая «оказывала благодетельное влияние на окружающих» [16].

Известно, что Чехословакия очень хорошо приняла Чирикова и его многочисленное семейство. Если, живя в России, он мог пожаловаться: «написал я 10 книг, а до сих пор не дождался обстоятельной статьи о себе <...>» [17], то сетовать на отсутствие внимания в Чехословакии он не мог. Его

портрет висел в витрине фотоателье в самом центре Праги, чехам пришлось по душе «его стыдливая муза, его чистота душевная, его обожание семьи» [18], на чешский язык были переведены почти все его произведения, а «Зверь из бездны» даже сначала появился на чешском. Проститься с ним пришли министры, сенаторы, студенты и учащиеся, и, хотя он так и не выучил чешский язык, он не уставал произносить слова благодарности чешскому народу, который дал ему «братский приют и возможность писать» [19].

Но и окруженный близкими и понимающими его людьми, он очень тосковал по России, особенно по Волге. «Неохота умирать и ложиться в чужую землю» [20], – признавался он старым друзьям. Особенно усилилась его тоска во время последней тяжелой болезни, от которой он уже не оправился. Ариадна Эфрон вспоминала, что «тоска жила в комнатке Евгения Николаевича, воплощенная и воплощаемая им – нет, не в рукописях: в деревянных модельках волжских пароходов, которые он сооружал на верстаке у окошка, глядевшего в самую гущу сада. Комната была населена пароходами – маленькими и чуть побольше, баржами – коломенками, тихвинками, шитиками, гусянками; челнами и косными <...> Тесно было волжанину во Вшенорах, мелководно на Бероунке!» [21, с. 185]. Еще более пронзительно звучит признание его внучки И.В. Николаевой: «<...> дедушка любил Россию, любил крестьян и имел среди них друзей», он сильно «тосковал по волжским откосам и берегам» и «даже сам смастерил вид Нижнего, с парходиками, откосами, церквушками, под этим городком он и скончался...» [22] 18 января 1932 года.

Чириков как-то написал в альбом одному из своих товарищей-писателей: «Книга писателя всегда интереснее, чем он сам». И очень бы хотелось, чтобы кончилось время «забытых», «второстепенных» и «неинтересных» литературоведам книг. Да и писателей тоже!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹См., например, статью Русова Н. «Чириковщина» (Вечерняя заря. 1907. 8 октября), или гулявшее по страницам газет двустишие: «Весь век прожил, чирикаю, // Заслуга не великая»). Это мнение поддерживали и писатели-модернисты: Андрей Белый в симфонии «Возврат» написал: «Весело чирикали воробьи. В книжном магазине продавал рассказы Чирикова» (Белый А. Кубок метелей. М., 1997. с. 229).

ЛИТЕРАТУРА

1. Колтоновская Е. Куприн как выразитель эпохи // Образование. 1907. № 4.
2. Блок А. Записные книжки. Л., 1930.
3. Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. 1904–1910. М., 1922. Вып. 1.
4. Пришвин М.М. Дневники. 1923–1925. М., 1999.
5. Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1986. Т. 8.
6. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. В 2 т. М., 1984. Т. 1.
7. Чириков Е.Н. На путях жизни и творчества. Отрывки воспоминаний // Лица. СПб., 1993. Вып. 3.
8. РГАЛИ. Ф. 484. Оп. 2. Ед. хр. 44 (цит. по: Зарница. Нью-Йорк. 1924–1927 годы).
9. Возрождение. 1927. 14 января.
10. Возрождение. 1927. 6 января.
11. РГАЛИ. Ф.246. Оп.1. Ед.хр. 144. Письмо И.М. Касаткину.
12. Диаспора. Новые материалы. Париж; СПб.: Atheneum Феникс, 2001. Т. 1.
13. РГАЛИ. Ф. 1117. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 23.
14. Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. М., 1995. Т.6.
15. Колтоновская Е.А. Критические этюды. СПб., 1912.
16. Кизеветтер А. Памяти Е.Н. Чирикова. Некролог. 1932. Факт сообщен сотрудниками Дома-музея Марины Цветаевой в Москве.
17. РГАЛИ. Ф. 1117. С. Найденов. Оп.1. Ед. хр. 63. Л. 2.

18. Лазаревский Б. Е.Н. Чириков // Россия и славянство. 1932. 23 января. № 165.
19. Возрождение. 1927. 20 января.
20. РГАЛИ. Ф. 1115. Оп. 2. Ед. хр. 35.
21. Эфрон А. Страницы былого // Звезда. 1975. № 6.
22. Письма М.И.Цветаевой к Л.Е. Чириковой-Шнитниковой / Сост., подгот. текстов и примеч. Е.И. Лубянниковой. М., 1997.

М. В. Михайлова, А. В. Назарова

**Запечатленная Россия.
Статьи о творчестве
Евгения Николаевича Чирикова**

M. V. Mikhailova, A. V. Nazarova

**Russia Imprinted. Articles
on the works of E. N. Chirikov**

Published in the author's edition

Assigned to print 20.12.2017. Format 60x84/16.
CPP 12,54. Order 33. Circulation 500

Open Science Publishing,
Lulu Press, Inc.,
3101 Hillsborough St., Raleigh,
North Carolina 27607, USA

Printed in Open Science Publishing
217-109 Socialisticheskii St.,
Barnaul, 656049, Russia,
+7 (3852) 57-75-92
+7 (923) 657-75-92
info@openscience.su
www.openscience.su