

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Филологический факультет

От ЧЕХОВА до БРОДСКОГО

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
И ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА

Коллективная монография



Издательство Московского университета
2019

УДК 82/821.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
О-80

*Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова*

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

доктор филол. наук, профессор *Е. Н. Пенская*
доктор филол. наук, профессор *М. С. Макеев*

От Чехова до Бродского: эстетические и философские аспекты русской литературы XX века : Коллективная монография. — М.: Издательство Московского университета, 2019. — 240 с.

ISBN 978-5-19-011420-1

Книга приурочена к девяностолетию заслуженного профессора филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова Л. А. Колобаевой и включает работы коллег и учеников Лидии Андреевны, разделяющих ее исследовательский интерес к проблемам философского смысла литературы и к «чертам физиономии русской литературы ушедшего столетия» в ее художественной целостности.

УДК 82/821.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

The book is dedicated to the ninetieth anniversary of Lydia Andreevna Kolobaeva, Professor of Moscow State University (Faculty of Philology), and comprises the work of colleagues and students of Lydia Andreevna, who share her academic interest in the problems of Russian literature philosophical meaning and “features of the past century physiognomy” in its artistic integrity.

© Авторы, 2019

© Филологический факультет МГУ, 2019

ISBN 978-5-19-011420-1

© Издательство Московского университета, 2019

Научное издание

ОТ ЧЕХОВА ДО БРОДСКОГО: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Коллективная монография

Редакторы: *Г. В. Зыкова, С. И. Кормилов*

Составитель: *Е. А. Коршунова*

Художественное оформление *Ю. Н. Симоненко*

Корректор *Г. В. Холодных*

Верстка: *А. А. Варламов*

Подписано в печать 00.00.2019. Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Уч.-изд. л. 11,9. Усл. печ. л. 16,0.
Тираж 100 экз. Изд. № 11381. Заказ №



ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 15
(ул. Академика Хохлова, 11).

Тел.: (495) 939-32-91; e-mail: secretary@msupress.com
<http://msupress.com>

Отдел реализации.

Тел.: (495) 939-33-23; e-mail: zakaz@msupress.com

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Е. Б. Скорospelова, М. М. Голубков</i> Несколько слов об этой книге.....	5
<i>В. В. Полонский</i> О Лидии Андреевне Колобаевой.....	6
I	
<i>В. В. Полонский</i> О Горьком, модернистской культуре и «кризисе гуманизма».....	11
<i>О. С. Крюкова</i> Ольфакторий романа М. Горького «Дело Артамоновых».....	28
<i>М. В. Михайлова</i> Динамика осмысления неореализма у Е. А. Колтоновской.....	33
<i>В. А. Келдыш</i> «Развернулось ведь нечто ужасное. Это первая страница из Библии» (Первая мировая война в творчестве И. А. Бунина).....	44
<i>Ю. В. Шевчук</i> Война и революция в женской поэзии 1910–1920-х годов.....	74
<i>С. И. Кормилов</i> Прогнозы в критико-публицистических статьях Осипа Мандельштама первой половины 1920-х годов.....	88
<i>П. Е. Спиваковский</i> Социокультурный контекст семейной хроники Е. Н. Чирикова «Отчий дом».....	105
<i>А. В. Леденев</i> Акустические эффекты в прозе И. Шмелева.....	111
<i>Е. Б. Скорospelова</i> У истоков создания мифа о Советском Космосе.....	123
<i>Н. З. Кольцова</i> К вопросу о магическом реализме в отечественной литературе XX–XXI веков.....	133

II

- Е. А. Тахо-Годи*
Диалектика «времени» и «вечности» в прозе А. Ф. Лосева.....150
- Н. М. Солнцева*
«Аврора» Я. Бёме и воззрения Н. Клюева.....160

III

- А. Г. Коваленко, К. Гурска*
Эстетика документа в художественно-документальной прозе
(«Голоса Утопии» С. Алексиевич).....171
- С. Николетич*
А. П. Чехов в хорватской периодике 1920-1930-х годов в оценке
русского эмигранта первой волны Н. Фёдорова.....182

IV

- М. В. Михайлова, А. В. Назарова*
Е. Н. Чириков о Достоевском.....192
- Е. Н. Чириков*
О прозрениях Ф. М. Достоевского.....199
- Е. А. Коршунова*
Поэтика рассказа С. Н. Дурьлина «Золотая осень»:
ранние наброски авторского ландшафта.....206
- С. Н. Дурьлин*
Золотая осень.....214
- Р. Б. Ахметшин*
Н. Голубева. Мемуары длиною в жизнь.....225
- Н. В. Голубева*
«Эпизод из неопубликованной повести о В. П. Бегичеве».....229
- Г. В. Зыкова*
Самиздатское «Мнение автора» Н. И. Глазкова как одно
из возможных стиховых впечатлений раннего И. А. Бродского.....234

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Эта книга посвящена юбилею Лидии Андреевны Колобаевой. Ее авторов объединяют не только их научные интересы, так или иначе связанные с русской литературной историей XX столетия, но и личное отношение к юбиляру. Все они оказывались в орбите Лидии Андреевны: подавляющее большинство могут назвать ее своим учителем, кто-то — другом, соратником, единомышленником. Но для каждого из авторов очевидно, что без ее фундаментальных трудов наука о русской литературе XX века выглядела бы иначе, была бы намного беднее.

И, конечно же, каждый из авторов, предложивший свою статью в эту книгу в качестве скромного подарка на день рождения Лидии Андреевны, не мог остаться равнодушным к ее обаянию, красоте, дружелюбию и той удивительной энергетике, которая увлекает каждого, кто встречался с ней. Именно эта энергетика и влечет ее многочисленных учеников к познанию сложнейших и интереснейших явлений литературы XX века. И эта книга — одна из попыток их постигнуть.

Е. Б. Скороспелова, М. М. Голубков

В. В. Полонский

О Лидии Андреевне Колобаевой

Лидия Андреевна начала преподавательскую деятельность на кафедре истории советской литературы (ныне — кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса) филологического факультета в 1959 году, защитив кандидатскую диссертацию. В первые годы работы на кафедре Л. А. Колобаева проводила лекционные и семинарские занятия по курсу современной отечественной литературы, привлекавшие внимание самого широкого круга слушателей далеко не только из числа студентов. Неизменно отмеченные смелостью, широтой и принципиальностью отнюдь не «партийного», а подлинно научного и культурного подхода к изучаемому материалу, лекции и семинары Л. А. Колобаевой, ее работы о творчестве А. Солженицына, А. Адамовича и других не очень «советских» писателей привносили в жизнь факультета дух действительной «оттепели», чуждой прокрустову ложу программных установок и «хрущевской» и, разумеется, следовавшей за ней эпохи.

Очень быстро Лидия Андреевна завоевала себе репутацию человека «неудобного» — слишком смелого, с опасным душком «свободы», от которого «всего можно ожидать» — супротив рожна партийных предписаний. Чем популярнее становилась Колобаева как лектор, тем опасливее к ней присматривалось трепетно настроенное на идеологическую стерильность начальство. В конце концов за отсутствие должной «партийности» в выстраивании курса современной литературы ее вообще отстранили от преподавания на филологическом факультете, но при этом по логике советского абсурда «сослали» читать литературный курс в главной идеологической кузнице университета — на философском факультете. Когда Лидия Андреевна возобновила преподавательскую деятельность на филфаке, оттепельные времена ушли в прошлое, Твардовский был уже снят с руководства «Новым миром» и стало понятно, что заниматься честно и без двурушничества современной литературой очень трудно. Для кого-то невозможно. Для такого человека, как Колобаева, невозможно. И тогда

она постепенно переориентировала свои интересы на словесность рубежа веков. Наша наука получила замечательного «серебряновечника», учителя целой генерации исследователей этого блистательного периода в истории отечественной литературы. За что — от меня лично — большое спасибо тем коммуно-бонзам из числа начальства, кто вытолкал яркого специалиста по современной литературе в Серебряный век.

Лекции и семинары Лидии Андреевны, посвященные рубежу веков, были удивительны в советской застойной Москве по ощущению чистоты воздуха и смелости. В 1970-е — начале 1980-х здесь не только велся нейтрально-беспристрастный разговор вокруг имен «полусомнительных», «сомнительных» и совсем «прокаженных» писателей, вроде «фашиствующих антисоветчиков-эмигрантов» Мережковского и Гиппиус, но и, например, спокойно — как будто вокруг были другие времена и другая страна — могла констатироваться стилистическая связь прозы Солженицына с линией Ремизова в русской словесности. И это когда Солженицына уже выслали! А на следующей лекции ошарашенные студенты могли услышать о влиянии Ницше — опять же «фашиста» и «предтечи гитлеризма» — на новую концепцию личности в литературе эпохи. В те же годы Лидия Андреевна спокойно консультировала американского стажера Эдит Клус, работавшую над своей впоследствии ставшей знаменитой книгой «Nietzsche in Russia». А после консультаций г-жа Клус приходила в Ленинку и заказывала рекомендованные Л.А. Колобаевой книги, которые — даже если к ним был доступ — выдавались библиотекарями с соответствующими комментариями по типу: «Управы на вас, фашиствующих антисоветчиков, нет...».

На кафедре скандалы и разбирательства вокруг Лидии Андреевны устраивались регулярно. То ее дипломник в работе напишет нечто неусветное о лагере в «Иване Денисовиче» Солженицына как образе всей страны, то окажется, что в колобаевских экзаменационных билетах по курсу рубежа веков нет Серафимовича, нет статьи Ленина о партийности в литературе, зато есть вопрос об иронии в поэтике Анненского, то — совсем немислимое: публично на заседании кафедры Л.А. Колобаева отказывается включать в свой литературный курс «Малую землю» Брежнева...

В центре исследовательского интереса Л.А.Колобаевой в 1970-е — 1980-е годы — принципиально новая концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков с ее расширившейся амплитудой волевого утверждения автономности индивидуального «я», глубинной потребностью в абсолютной свободе и прихотливой субъективностью. С начала 1970-х параллельно с В.А.Келдышем Лидия Андреевна выдвигает проблематику философского персонализма в качестве узла литературной антропологии Серебряного века и далее впервые в советской науке (и очень, скажем так, не по-советски) ставит вопросы о предэкзистенциализме в русской литературе начала века (прежде всего, конечно, на материале творчества Леонида Андреева), о связи персоналистских и предэкзистенциальных интуиций русских авторов рубежа столетий с линией западной «философии жизни» — от Ницше до Бергсона. В дальнейшем персоналистская проблематика применительно к литературе Серебряного века приведет исследователя к анализу различных модусов трагического в модернизме и пороговом сознании — в иронии Анненского, в литературных скрещениях философии Шестова с эстетикой Ремизова и Бунина, к формулированию — опять же впервые в науке — проблемы отечественного феноменологического романа как целостного явления поэтики (на материале прозы Пастернака).

Свою докторскую диссертацию о концепции личности в русской литературе Серебряного века Лидия Андреевна защитила много позже, чем могла бы, если бы это зависело только от нее, — и уже на заре новых времен: в 1988-м. Книга по материалам диссертации вышла лишь в 1990-м — и сразу стала одним из важнейших, программных и наиболее цитируемых трудов для специалистов по рубежу веков.

Фокус исследовательского внимания Л.А.Колобаевой ныне направлен прежде всего на поэтику русского модернизма, теорию символа, проблему психологизма в русской литературе рубежа веков, изучение глубинных связей предреволюционной словесности с философским контекстом времени. Печатные работы Л.А.Колобаевой последних лет о творчестве А.Ремизова и Л.Шестова, М.Горького и М.Волошина, Д.Мережковского и А.Белого, И.Анненского и И.Бунина, многих других становятся важным фактором научного процесса, привлекают пристальное внимание ученого сообщества.

Диапазон научных интересов Л.А.Колобаевой по-прежнему широк. Помимо обширного наследия едва ли не всех выдающихся писателей Серебряного века он охватывает и литературу новейшую, причем в самой разнообразной гамме: творчество В.Маяковского, И.Бродского, В.Распутина, А.Солженицына — работам о произведениях последнего была дана особенно высокая оценка самим писателем.

I

В.В.Полонский

О ГОРЬКОМ, МОДЕРНИСТСКОЙ КУЛЬТУРЕ И «КРИЗИСЕ ГУМАНИЗМА»

*Институт мировой литературы им. А.М.Горького
Российской академии наук*

Тема, вынесенная в заглавие этой работы, может пониматься слишком широко — в частности, как претензия на целостный обзор чрезвычайно объемной и сложной номенклатуры фактов схождения и расхождений одного из крупнейших русских писателей рубежа XIX–XX веков с разными явлениями культуры модернизма, во многом определявшей интеллектуально-художественную жизнь эпохи. Однако мы перед собой подобных целей не ставим. Наша задача не столь энциклопедически претенциозна и более локальна — проблематизировать коллизию «Горький versus модернизм?» изнутри сформированных в современной науке о литературе представлений о культурном ландшафте столетней давности и ключевой позиции в нем писателя, чей 150-летний юбилей широко отмечался в 2018-м. А также наметить линии глубинной связи культуртрегерской деятельности Горького уже советских лет с модернистской парадигмой.

Максим Горький — художник трудного, во многом трагичного пути, непростых этико-эстетических маршрутов, но — несомненный классик. В свое время В.Н.Топоров заметил, что наиболее ценное — т. е. именно классическое с точки зрения большого времени — в литературе, как правило, оказывается наименее историчным, более всего выламывающимся из общих закономерностей культурного потока, задающего историю как поступательную динамику взаимообусловленных смыслов, так сказать — событийный нарратив [Топоров, 1985]. В общем и целом это очевидно так. Любой большой художник своим масштабом своего дара неизбежно меняет химический состав той культурной магмы, в которую погружается. Но далеко не любой из них ставит себе такую цель. Сознательно кидать перчатку своему историческому «сегодня» — это по большей части писательский жест нового и новейшего времени. Особо востребованный в сценографии эпохи модерна,

великого кризисного перелома, трансенсуса от традиции и гуманистической классики к новой парадигме — посттрадиции и авангардного проекта XX века.

Такая культурная модель неразрывно связана с Горьким, уже с первыми шагами в литературе этого носителя уникальной, сложной, межемочной, межстратной социально-культурной идентичности, выходца из низов, провинциала-бродяги и свободного самоучки, трансплантирующего кабинетные ницшеанские откровения новой кризисной антропологии на общественный гумус забродившей русской жизни и выведшего на сцену в образе босяка антисистемного резонера-деструктора, которому предстояло мистическое перерождение в пролетарского Заратустру — культурного героя великих утопий и великих проектов нового века.

Эти коннотации революционизирующей новизны феномена Горького на культурном фоне эпохи и его чужеродности в отношении ее истории и устойчивых доминант — важнейшие составляющие и стратегий писателя по выстраиванию собственной репутации, и его рецепции ранней критикой, особенно программной, порождавшей на самом рубеже столетий ни с чем не сравнимые вихри моды на певца «босячества», а также сознательно формирующей его образ в сознании западного читателя. В этом смысле показательным начало раздела о Горьком в книге Ивана Странника (псевдоним Анны Митрофановны Аничковой, сотрудницы «Вестника Европы» и «Русской мысли», выступавшей также как франкоязычный литератор, переводчик и популяризатор русской литературы во Франции) «*La Pensée russe contemporaine*» (1903): «Максим Горький — бродяга без всякой систематической подготовки — внезапно вторгся в русскую литературу, привнося в нее совсем свежую непосредственность собственной мысли и собственного характера. Ничего подобного по новизне и своеобразию не раскрывалось со времен первых романов Толстого. Его творчество ничем не обязано предшественникам; оно являет себя как исключительное чудо. И потому оно не только стяжало художественный успех — оно произвело настоящую революцию» [*Strannik*, 1903: 85].

Аттестация громкая, далеко не во всем справедливая (особенно в части отсутствия связи горьковского творчества с предшественниками), но весьма показательная.

Нет смысла напоминать, что, взяв на вооружение подобную модель саморепрезентации, Горький — еще на раннем этапе печатавшийся в «Северном вестнике» Вольтского (по сути, первом русском журнале, который условно может быть назван модернистским), признававшийся в «любви» к «странным стихам» Гиппиус [*Горький*, 1997: 242] и корбивший respectable публику едва ли не декадентской метафорой «смеющегося моря» из «Мальвы» — будет все же последовательно отстаивать свое положение мэтра, особняком стоящего по отношению к главенствующим эстетическим изводам русской La Belle Époque — Серебряного века, к разным направленческим вариантам модернизма. Он давал им нелестные оценки, аттестовал их апологетов радателями «разрушения личности», вступал с ними в эстетические споры, еще в 1907 году получил из их лагеря брошенное Дмитрием Философовым оповещение о собственном конце как художника (в статье «Конец Горького» из апрельского номера «Русской мысли»), тогда же отверг предложение Леонида Андреева о том, чтобы открыть сборники издательства «Знание» для писателей-символистов, и т. д. и т. п. Именно с этого времени, с начала пресловутой эпохи реакции, сопряженной в горьковской биографии со вступлением в партию и переходом к революционному богостроительству, противостояние писателя модернистским литературным кругам становится, как кажется (ошибочно!), открытым и последовательным. Уже в советский период идеологический официоз окончательно разведал Горького, которому назначено было выступать литературным флагманом пресловутого третьего этапа освободительного движения в России и зачинателем нового проекта — «социалистического реализма», с культурным ландшафтом «упаднического» Серебряного века, противопоставит его самому духу сметенной 1917 годом эпохи.

Но история иронична, а искусство зачастую смеется над самыми убедительными формулами и выведенными закономерностями. И то, что делает, по Топорову, большого художника наименее историчным, в случае с Горьким оказывается самыми глубинными нитями связанным именно с историческим контекстом, с магмой эпохи, как бы ни противостоял ей автор. Все наиболее ценное и до сих пор живое в наследии писателя — от терпкого синтеза красочной романтики с экспрессивно сниженным натурализмом ранних рассказов до вершинного сочине-

ния — «Жизни Клима Самгина», сложнейшей аналитико-феноменологической конструкции, вскрывающей механизмы взаимодействия большой истории и субъективных преломлений времени в кризисном сознании распадающегося «я» в той же жанрово-поэтологической линии неклассической эпики, что воплотилась в романах Музиля, Пруста, Джойса, Томаса Манна, — все это находится в глубочайшей внутренней зависимости от основополагающих миросозерцательных и художественных импульсов Серебряного века, причем именно его модернистского субстрата. Зависимость эта — сложная, диалектичная, конфликтная, но ею во многом предопределен сам нерв горьковского письма.

По всей видимости, Горький особо явственно — и с сопутствующей внутренней тревогой — ощущал эту закономерность именно в отношении своей драматургии. Отсюда — отповеди в ее адрес в 1930-е годы, попытка ревизии собственного дореволюционного драматургического опыта. Беспоконным желанием скрыть следы близкого родства своих пьес с поэтикой «новой драмы» рубежа веков в разных ее ипостасях вызваны несколько манерные призывы Горького в статье 1933 года «О пьесах» не изучать его драматургии: «Я написал почти двадцать пьес, и все они — более или менее слабо связанные сцены, в которых сюжетная линия совершенно не выдержана, а характеры — недописаны, неярки, неудачны. Драма должна быть строго и насквозь действительна, только при этом условии она может служить возбудителем актуальных эмоций, действительно необходимых в наши дни, когда требуется боевое, пламенное слово, которое обжигало бы мешанскую ржавчину душ наших» [*Горький*, 1961: 379].

По тем же причинам писатель в поздние годы жизни не уставал, как бы оправдываясь за порочное эстетическое родство, настаивать на том, что главный его драматургический шедевр — «На дне» — безвозвратно устарел. Ведь уже первые критики нашумевших премьер в декабре 1902 года на сцене МХТ и в январе 1903-го в *Kleines Theater* Макса Рейнгардта в Берлине усмотрели в ней исполнение чаяний одной из важнейших ветвей «новой драмы», подчеркивая, что Горькому удалось достичь того, к чему стремился и чего так и не смог в совершенстве воплотить Гауптман. Глубоко знаменательно, что один из наиболее изощренных критиков русского модернизма — Иннокентий Анненский — выбрал именно «На дне» в качестве идеального материала для апроба-

ции своего метода символистского субъективно-импрессионистского анализа применительно к драме — в статье 1906 года из «Книги отражений». И не менее знаменательно то, что сам Горький уже много позже, в 1927-м, отвечая в письме блоковеду А. Я. Цинговатову на вопрос, какие критические статьи о собственном творчестве его «удовлетворяют более других», назвал лишь две — и обе ярко модернистские — работы, сильно его «удивившие»: «Не святую Русь» Мережковского и упомянутую статью Анненского [Горький, 2013: 271].

Примечательны именно сопряженность и ответственность, когерентность объекта рассмотрения — пьесы Горького — изысканной модернистской оптике Анненского-критика. «На дне» идеально прочитывается им как образец нового лирического драматизма изнутри символистской парадигмы. Анненский подчеркивает, что свой разбор делает, не видя постановок «На дне», «без навязанных и ярких, но депотически ограничивающих концепцию поэта сценических иллюзий». Для него это — чисто текстуальная, литературная реальность нового художественного лиризма, воплощение под разными ликами очень сложной и прихотливой индивидуальности сознания творца. «После Достоевского Горький, по-моему, самый резко выраженный русский символист», — бросает Анненский. И, разворачивая этот тезис, говорит «о загадочности и своеобразности тех масок, за которыми мелькает душа поэта, о той дразнящей неуловимости контуров, которую как-то странно рядить в типические шаблоны театра». Ничуть не умаляя напряженной социальности и «реалистичности» пьесы Горького, он выявляет их подчиненность двум важнейшим интенционалам искусства модерна: актуализации архетипических, мифопоэтических схем и примату поэтического субъекта, служащего — взамен сценической интриги былой классической эпохи — единственным цементирующим началом усложнившейся реальности. «Самое Дно Горького, как элемент трагедии, не представляет никакой новости. Это старинная судьба, та εἰσαρμένη, которая когда-то вырвала глаза Эдипу и задушила Дездемону, — только теперь она оказывается довольно начитанной художницей du nouveau genre, и на ее палитре мелькают не виданные дотоле краски вырождения, порочной наследственности и железных законов рынка. Опустившись на дно, конечно, в безопасном колоколе, — дама эта оказалась гораздо речистее, чем была она,

живя над нашими головами, когда она лишь на минуту являла миру свои тяжкие и красные когти <...> драгоценный остаток мифического периода — *герой*, человек божественной природы, избранник, любимая жертва рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью. Интрига просто перестала нас интересовать, потому что стала банальной». И все же драматическую схему пьесы Анненский рисует с ориентацией на мифологический остов трагедии Рока: «В пьесе три главных элемента: 1) сила судьбы, 2) душа бывшего человека и 3) человек иного порядка, который своим появлением вызывает болезненное для бывших людей столкновение двух первых стихий и сильную реакцию со стороны судьбы». Но «цельность» этой модернистской мифоконструкции «новой драмы» «устанавливается исключительно *идею автора*, поэтически настроенная индивидуальность — вот единственное объединение пестрых жизненных впечатлений, вот та единственная власть, которую не может не признавать над собою драматизируемая поэтом жизнь». И эта индивидуальность — индивидуальность Горького — представляет, по Анненскому, «интереснейшую комбинацию чувства красоты с глубоким скептицизмом» [Анненский, 1979: 71–72; 74–75; 77].

Здесь Анненский прозревает неизбежность отчаянного кризиса горьковско-сатинской апологии величия Человека в обезбоженном мире: «Да, все это, и в самом деле, великолепно звучит. Идея одного человека, вместившего в себя всех, человека-бога (не фетиша ли?), очень красива. Но отчего же, скажите, сейчас из этих самых волн перегара, из клеток надорванных грудей полетит и взвоется куда-то выше, на сверхчеловеческий простор дикая острожная песня? Ох, гляди, Сатин-Горький, не страшно ли уж будет человеку-то, а главное, не безмерно ли скучно ему будет сознавать, что он — всё, и что всё для него и только для него?..» [Анненский, 1979: 81].

Изнутри самой, так сказать, модернистской пьесы Горького, из самой ее поэтико-миросозерцательной сути как образца «новой драмы» своим риторическим вопрошанием Анненский как бы выводит и неизбежность обращения писателя в поисках выхода из экзистенциального тупика к богостроительной мифологии (обезбоженной религии человеческого коллектива) — мифологии, которая, как бы пролагая пути к будущему пролетарскому искусству, тем самым реализует

потенциал, заложенный модерном. Но — что важнее — одновременно оттуда же критик выводит и, в сущности, обреченность этих попыток.

Пьесы Горького, написанные с 1908 по 1917 год («Последние», «Чудаки», «Встреча», первый вариант «Вассы Железновой», «Фальшивая монета», «Зыковы», «Старик»), т. е. пьесы о России прошлой и будущей, созданные именно на подъеме горьковских богостроительных поисков, при всей своей социальности и политической актуальности глубинными структурами поэтики во многом реализуют матрицы «новой драмы». В основе большинства из них лежит инвариантная структура конфликта поколений, «отцов и детей», который разрешается по сценариям, где социальное онтологизируется, позитивистское подвергается бытийной дистилляции по сценариям не только чеховской тотальной символики обреченности, бытийной дистилляции, по сценариям не только «Вишневого сада» как метафизической данности жизни, но и в не меньшей степени — Ибсена, Стриндберга, Гофмансталя, того же Гауптмана. Ибсеновская максима «Молодость — это возмездие» — ключ и к горьковской социалистической драме.

Показательно, что для критики русского модернизма творчество антимодерниста Горького оказалось необходимым инструментом религиозно-философского символистского прочтения духа своего времени. Зачастую — в паре с Чеховым. Паре, надо сказать, комплементарной. Один из них как бы завершает классику XIX века, другой — пролагает новые пути вглубь XX столетия. Но оба они оказываются тончайшими диагностами кризисной эпохи модерна, задают образно-метафорический ряд символично-метафизической дешифровки настоящего. В этом смысле знаменательно место обоих писателей в символистской историософии Мережковского. В статье «Чехов и Горький» (1906) он противопоставляет своих героев как воплощений срединного интеллигентского духа Толстому и Достоевскому — выразителям «глубочайшей народной стихии и высочайшего культурного сознания России» [Мережковский, 1997: 643]. В мифологии Мережковского «срединность» — синоним ноуменальной «серости» и главный атрибут чёрта, дьявола, отца лжи. Религиозная дешифровка критиком-символистом вскрывает внутреннее двойничество чеховского интеллигента и горьковского босяка, порожденных, соответственно, безбожием и человекобожеством. «Механическое мирозерцание, то есть утверждение как единственно реального того мирового по-

рядка, который отрицает абсолютную свободу и абсолютное бытие человеческой личности в Боге и который делает из человека «фортепианную клавишу» или «органный штюфтик» слепых сил природы, — вот общая метафизическая исходная точка интеллигента и босяка» [Мережковский, 1997: 656]. Средостение между «человеколюбивой ложью» Луки и возглашенной Сатиным верой в Человека Мережковский снимает, вскрывая демонические предпосылки обеих моделей. Жалость Луки, по Мережковскому (и тут критик, так сказать, задает альтернативную — религиозно-онтологическую — перспективу неустанным попыткам Горького постфактум разоблачить своего героя), есть прямое продолжение дьявольского человеколюбия Великого инквизитора Достоевского, а апология Человека, звучащая из уст Сатина под влиянием «странника», готовит явление Грядущего Хама, предтечи антихриста. Мережковский бросает, что, «может быть, во всей русской литературе, после Достоевского, нет ничего страшнее» той достойной «отца лжи» «безмолвной улыбки старца Луки», какой он отвечает на вопрос, есть ли Бог [Мережковский, 1997: 664]. И показывает, что, в сущности, «Три сестры» и «Вишневый сад» суть сценическая реализация все той же улыбки. Изнутри религиозно-философской мысли Серебряного века счеты Чехову выставлялись самого высокого порядка. Так, Лев Шестов в статье «Творчество из ничего», которую и Бунин, и очень многие другие называли лучшей в чеховедческой критике, аттестовал писателя последовательным, метафизическим «убийцей человеческих надежд» [Шестов, 1905: 111–112]. Горькому же в этом неорелигиозном театре русского модернизма отводилась роль компенсатора — дарителя надежд. Вот только возлагались они на тех, кого Мережковский окрестил Грядущим Хамом. В символистской лаборатории таков был двойнический негатив чеховского «ничто».

Однако, повторим, история иронична. Кажется, в уже цитированной позднейшей советской статье «О пьесах» Горький недвусмысленно говорит «нет» художественному опыту Серебряного века с его религиозно-философскими потугами. И предлагает совсем другие принципы — бодрой, социалистической, героической и, ясное дело, материалистической драматургии нового общества. Но, если приглядеться к горьковским рецептам, то мы увидим, что они во многом воспроизводят те эстетические установки, которые в первые пореволюционные годы (1918–1923) заставили творцов советского авангардного театра (Таи-

рова, Василия Федорова, режиссеров I театра РСФСР, Камерного театра и др.) обратиться к постановкам — *horribile dictu!* — символиста-христианина Поля Клоделя, чей мистериальный опыт оказался чрезвычайно востребованным на волне поисков нового сакрально-эпического стиля для эпохи большого революционного авангардного проекта по созиданию эстетики нового титанизма с ее программной безмерностью личностного порыва, обеспечивающего тотальное преобразование реальности, пересотворение мира Прометейями современности, носителями «сверхчеловеческих» чувств и сил.

В 1921 году Таиров, который годом ранее поставил в Камерном театре клоделевское «*Annonce faite à Marie*» (под названием «Благовещение»), писал, что понимает под мистерией «такое театральное представление, в котором исходным мотивом динамизма является заложенная внутри человеческой души вера, сила и искренность которой может двигать горами, вера, влекущая спектакль по пути максимальной насыщенности и напряженности чувств (эмоций)» [Таиров, 1921: 8].

Подобная «вера», понятно, с верой католика Клоделя соотносится очень условно, зато тесно льнет к «вере» именно Горького — богостроителя и мистагога — в «новый мир». И потому финальное воскресение умершего младенца в изводе Таирова непосредственно скликается, скажем, с чудом излечения героини горьковской повести «Исповедь», которое происходит «по вере масс» как плод не нуждающейся в небесных откровениях религии монолитной общей воли коллектива.

Творчество Горького во всей многогранности этого выдающегося художественного явления — наглядный пример того, что на глубинном уровне символизм, рожденный «прекрасной эпохой» в Европе и Серебряным веком в России, не отменяется, не застывает в плюсквамперфекте, а мимикрирует и продолжает питать своими подспудными токами совсем иную культурную среду. Даже если она ему идеологически враждебна.

Отдельный вопрос — оценка культуртрегерской деятельности позднего Горького — Горького советских лет — в ракурсе интересующей нас темы.

Внутренний напряженный драматизм самоопределения писателя вначале в соррентийской эмиграции, а затем — в сталинском СССР, кажется, точно передали двое западных его коллег по цеху. Так, Стефан Цвейг по следам своего посещения Горького незадолго до его отъезда из Италии записал: «Горький хорошо знает, что весь мир ждёт от него

свидетельств: Советы ждут, чтобы он высказался за них и всё одобрил, а другие ждут, чтобы он всё осудил. А он молчит... ведь не станешь же ругать собственное дитя, даже если оно уродилось не таким, как нам хотелось». В конце концов Цвейг заключает, что положение Горького «абсолютно трагично» (цит. по: [Горьковские чтения 1990, 1991: 155]).

Другое яркое свидетельство оставил Ромен Роллан в «Московском дневнике» после посещения СССР в 1935-м, когда он гостил в доме писателя на Малой Никитской: «Горький бросился, забыв обо всём, в русскую революцию <...> его заворожила новая Россия, казавшаяся ещё блистательнее с далёких берегов муссолиниевского Средиземноморья. <...> Тщетно пытается он видеть в деле, в котором участвует, только величие, красоту <...> он видит ошибки и страдания, а порой даже бесчеловечность этого дела. <...> Несчастный старый медведь, увитый лаврами и осыпанный почестями, равнодушный в глубине души ко всем этим благам <...> он пытается заглушить свой застарелый пессимизм опьяняющим энтузиазмом и верой окружающих масс» [Роллан, 1989: 182].

Замечание проникновенное. И все же открытость Горького «опьяняющему энтузиазму и вере окружающих масс», наверное, — не только дань механизмам психологической компенсации. Были у нее и собственно мировоззренческие истоки, коренящиеся в той культурной модели, которую писатель принял для себя на рубеже столетий.

Модель же эта во многом была порождена коренным изменением в восприятии так называемого традиционного канона гуманистических ценностей.

«Гуманизм Максима Горького» — тема, столь же избитая в официальном отечественном литературоведении, сколь по сути своей проблематичная, в чем-то парадоксальная и даже провокативная. Она скорее вопрошает, чем констатирует. Горький — один из крупнейших мировых писателей XX века — был слишком мощной фигурой, чтобы легко уложиться в любые упрощающие формулы, тем более в те, что изрядно побтерлись и лишились острых смысловых углов из-за слишком частого использования в ходовом дискурсе respectable публицистики. Понятие же «гуманизм» — увы, из их числа.

Однако академические размышления о гуманизме как таковом — вне наших задач. Поэтому будем исходить из более или менее ясного, устойчивого значения этого понятия в нынешнем языке. И тогда при-

дется признать: связка Горького с «гуманизмом» неизбежна, обязательна, но внутренне конфликтна, в ней нет, так сказать, мирной очевидности. Даже если мы для начала примерим к писателю лишь устойчивый набор самых поверхностных и распространенных стереотипов, клише, связанных с его именем в сознании «широких читательских масс». Эти клише по большей части окажутся растянуты по полюсам, один из которых будет гармонично резонировать с традиционными представлениями о гуманизме, а второй — им противостоять. С одной стороны, знаменитая апология Человека, имя которого звучит «гордо», вложенная Горьким в слова Сатина в «На дне», а с другой — воинственный пафос безжалостной, как бы «внечеловечной» партийности, влитый уже в название статьи 1930 года «Если враг не сдается, его уничтожают». С одной стороны, идейное братство, художественное сродство с великими гуманистами эпохи — от Романа Роллана до Фейхтвангера, от Драйзера до Стефана Цвейга (взиравшими на него как на *старшего*), с другой — соучастие в формировании в начале 1930-х годов ригидного языка идеологом сталинского СССР. Но будет ли достаточным лишь зафиксировать здесь противоречие, поддавшись к тому же слишком легкому соблазну снять его через связь с эволюцией писателя, вынужденного примеряться после возвращения на Родину к тоталитарному риторическому официозу? Очевидно, нет.

Горький — большой художник трагической эпохи крушения классической картины мира. И поскольку нерв его творчества был конгенитален гению времени, то и его сознание, его эстетика живут по принципу неевклидовой геометрии. Гуманизм Горького сложен, не одномерен, драматичен, безусловен в своей сути, но весьма относителен в вариативном выражении. Последователен и трагичен.

В 1901 году в «*Revue des deux mondes*» вышла эпохальная для западной критики статья о Горьком («*Maxim Gorky. L'Oeuvre et l'Homme*»), написанная автором знаменитой книги «Русский роман», выдающимся французским интеллектуалом Эженом-Мельхиором де Вогиюэ. В этой вдумчивой работе даны симптоматичные характеристики раннего Горького в контексте эпохи и большой истории литературы, причем этот контекст проблематизирует вопрос о связи творчества писателя с гуманистическим каноном. В босяке-нищееце ранних рассказов Горького, живущем вне социальных пут и традиционной морали и утверждающем поверх

всего права своего страстного «я» на абсолютную свободу, Вогюэ прозревает демократизированный извод старого доброго романтизма образца 20-х — 30-х годов XIX столетия: байронический радикальный индивидуализм на подмостках низовой России. Для христианина-традиционалиста Вогюэ подобные индивидуалистические импульсы, генетически связанные с антропоцентричным гуманизмом Ренессанса, к концу века, пройдя путь от модели Наполеона к модели Бисмарка, выявят свой противоположный, антигуманистичный заряд, потенциально заложенный в самом романтизме. В этом смысле Горький становится для французского критика наряду с «империалистом» Кипплингом и «эстетствующим элитаристом» Габриэлем д'Аннунцио символически важным выразителем духа эпохи, чающей нового героя — «молодого, горделивого и безудержного эгоиста-зверя» («un jeune animal égoïste, orgueilleux, débridé» [Voguë, 1901: 691]): «Бедный XIX век! Он верил, что трудится над совершенствованием цивилизации; он вообразил себе, что, уходя, оставит ее более рациональной, смягчившейся, покровительствующей слабым. Но учение его доктринеров бледнеет на фоне практических уроков его деятелей <...>. Мудрецы XIX столетия зачастую строили на шатком фундаменте, на принципах, которые они объявляли бессмертными, поскольку извлекали из них приличную выгоду. Крепкие же молодцы Кипплинга и Горького — неважно для какого дела, требующего силы, они подражаются, дела империализма или революции — переворачивают эти постройки одним ударом ноги и с ухмылкой бросают умудренным доктринерам: “Эй, бывшие, назад! Отдайте нам мир! Мы овладеем им, как овладели им вы. Будут среди нас Дантоны и Робеспьеры, а быть может, и Бонапарты с Бисмарками”» [Voguë, 1901: 693–694]¹.

¹ *Pauvre XIXe siècle! Il a cru travailler au perfectionnement de la civilisation; il s'imaginait qu'il la laisserait en mourant plus rationnelle, plus douce, plus protectrice des faibles. Mais l'enseignement de ses doctrinaires a pâli auprès des leçons pratiques de ses hommes d'action <...> Les sages du XIXe siècle ont souvent bâti sur des fondements précaires, sur des principes qu'ils proclamaient immortels parce qu'ils en tiraient bon profit. Les rudes gaillards de Kipling et de Gorky, embauchés indifféremment pour les œuvres de force, impérialisme ou révolution, culbutent ces bâtisses d'un coup de pied; ils disent en ricanant aux sages doctrinaires: — Arrière, les anciens! A nous le monde! Nous le prendrons comme vous l'avez pris. Il y aura parmi nous des Dantons et des Robespierres, peut-être des Bonapartes et des Bismarcks» [Voguë, 1901: 693–694].*

Основательны ли подобные размышления Вогюэ? Думается — да. Основательны, равно как и не достаточны. Критик писал лишь о самых ранних рассказах Горького, да и этими тезисами далеко не исчерпывается его статья. За пределами приведенных постулатов осталось слишком многое, в том числе, рискнем сказать, — главное. Одна из доминант творчества писателя — переживание поправного достоинства человека как сочащейся раны и потребность действенного ответа на этот бытийный вызов. Слишком многое, сказанное Горьким, так или иначе — об этом: от цитирования слов Гейне про «зубную боль в сердце» в записке, оставленной молодым Пешковым перед неудавшейся попыткой самоубийства [Басинский, 2008: 111], до, к примеру, финала одного из самых пронзительных рассказов — «Страсти-мордасти»: «Я быстро пошел со двора, скрипя зубами, чтобы не зареветь».

Писатель оказался глубоко причастным к тому тотальному опыту кризиса, который лежал в основе модернистской парадигмы и состоял, в частности, в напряженной рефлексии над путями преодоления — вспомним названия программных статей самого Горького и А. Блока — «разрушения личности» и «крушения гуманизма». Модернизм предложил два разнонаправленных вектора выхода из этой кризисной точки. Первый вектор — это ревизия позитивного разума в пользу мифологической иррациональности, стихийности, доренессансного традиционализма, апология органики «нового средневековья», теллуризм, мистика крови, почвы и расы. Словом, *вектор архаики*. Второй же вектор подразумевал высвобождение скрытых энергий рациональности в качестве инструментария для пересотворения мира, общества и человека, пафос рекреативного обновления, транспонирование индивидуально-«я» в разумно организованное коллективное «сверх-я», энтузиазм созидания нового космоса и новой земли посредством волящего человеческого сознания, преображение самого человека в нового демиурга, насильственное преодоление любых ограничений органической и физической природы вплоть до главного и неизбывного — человеческой смертности. Ясно, что это — *вектор модернизации*.

Противостояние двух данных сценариев могло находить очень разное дискурсивное воплощение. На эзотерическом языке символизма оно, скажем, осмыслялось как антиномия духовных комплексов Аримана и Люцифера. Для нас же релевантно его вполне эзотерическое

определение как антитезы «коричневого» и «красного» проектов, рожденных в общей реторте модернизма с его доминантной установкой на жизнотворчество. Нередко на практике они перетекали друг в друга в различных вариантах архаико-футуристического синтеза, но в какой-то момент сама общественно-политическая реальность предопределила их предельную поляризацию. И находившийся в фашистской Италии Горький сделал вполне однозначный выбор — в пользу антифашистского сценария, антиархаичного сценария, сценария модернизации. В конце концов по этому пути — и не без непосредственного влияния русского писателя — пошло и большинство выдающихся деятелей мировой культуры.

Весь интеллектуально-художнический опыт Горького находился в русле именно вектора рационального модернизационного жизнотворчества. Губительные соблазны иррациональной стихийности он в равной мере усматривал в националистическом психозе эпохи Первой мировой войны, скифских развенчаниях интеллигенции, гуманизма, большой культуры и государственнического инстинкта, троцкистского желании превратить русский народ в «хворост для костра мировой революции» и разнузданном большевистском терроре времен военного коммунизма.

Он глубоко досадовал, что традиционная русская мысль, «стремясь быть внеразумной <...> не любит разума, боится его» («А.А.Блок») [*Горький*, 1973: 221]. Культуртрегерская деятельность Горького, чрезвычайно активная еще в дореволюционный период (издательства «Знание», «Парус», журнал «Летопись», выпуск сборников национальных литератур и т. п.), в советские годы достигает гигантских, «леонардовских» масштабов. Нет надобности перечислять все его проекты и начинания — от издательства «Всемирная литература» до Свободной ассоциации для развития и распространения положительных наук и творческих союзов, от Литературного института и Института востоковедения — до Всесоюзного института экспериментальной медицины, от Всероссийского комитета помощи голодающим до газет, журналов и книжных серий («Наши достижения», «СССР на стройке», «За рубежом», «Литературная газета», «Литературная учёба», «Колхозник», «История гражданской войны», «История фабрик и заводов», «История русских городов и быта», «История деревни», «История молодого человека», «История

женщины», «Жизнь замечательных людей», «Библиотека поэта» и т. п.). Все эти начинания виделись конкретными орудиями беспрецедентного эксперимента по преодолению «ветхого человека», его преобразению в творческого содеятеля в синергичном единстве массового труда по созиданию новой земли (здесь спекулятивно можно усмотреть и типологическую параллель к софийным утопиям русского младосимволизма). И все это — посредством приобщения еще вчера неграмотных масс к вершинным достижениям человеческого интеллекта и мировой культуры. Этот проект горьковского советского культурного строительства, по сути, разворачивает потенциал одного из векторов модернизма, ориентированного на социально-космологическое жизнетворчество, на трансенсус, тотальное преобразование мира и человека. Здесь же коренятся и причины двусмысленных с внешней моральной точки зрения поступков писателя. Но и соловецкие лагеря, с одной стороны, и, скажем, педагогические опыты Макаренко — с другой, для Горького были реализацией общей чаемой парадигмы *перековки, перестройки* человека, выпестованной изнутри модернистской жизнетворческой культуры.

Горьковская апология возможностей науки по преодолению положенных человеку пределов, которая подвигала писателя к постановке перед Институтом экспериментальной медицины задач по достижению физического бессмертия, непосредственно вырастает из федоровско-богдановской линии русского модернистского космизма. И весьма примечательное свидетельство содержит очерк Горького о Блоке, где писатель, вспоминая беседу с поэтом-символистом в пореволюционном Петрограде, разворачивает свой собственный проект научно-футурологической утопии: «— Лично мне — больше нравится представлять человека аппаратом, который претворяет в себе так называемую “мертвую материю” в психическую энергию и когда-то, в неизмеримо отдаленном будущем, превратит весь “мир” в чистую психику <...> ничего, кроме мысли, не будет, все исчезнет, претворенное в чистую мысль; будет существовать только она, воплощая в себе все мышление человечества от первых проблесков до момента последнего взрыва мысли <...> Материя, распадаясь, постоянно выделяет такие виды энергии, как свет, электромагнитные волны, волны Герца и так далее, сюда же, конечно, относятся явления радиоактивности. Мысль — результат дис-

социации атомов мозга, мозг создается из элементов “мертвой”, неорганической материи. В мозговом веществе человека эта материя непрерывно превращается в психическую энергию. Я разрешаю себе думать, что когда-то вся “материя”, поглощенная человеком, претворится мозгом его в единую энергию — психическую. Она в себе самой найдет гармонию и замрет в самосозерцании — в созерцании скрытых в ней, безгранично разнообразных творческих возможностей» [*Горький*, 1973: 226].

Эта горьковская модель, по сути, слишком близко стоит к таким ярким производным модернистского синкретизма, как теория ноосферы Вернадского или космологический эволюционизм Тейяра де Шардена, чтобы не быть упомянутой в связи с темой «Горький и культура модернизма».

В конце концов грандиозная утопия модернистской природы, которой как культурный и общественный деятель служил Горький, рухнула. Остался Горький — выдающийся писатель, чей образ, прошедший стадии цементирующей канонизации и иконоборческого отрицания, вдруг именно сегодня начинает обретать удивительно живую силу воздействия. Что же до его культуртрегерских проектов, то они, возможно, еще ждут своей реактуализации в новых условиях. Анализ их потенциала сегодня — отдельная и слишком большая тема. Поэтому ограничимся констатацией очевидного: основа культурно-научной инфраструктуры в России во многом до сих пор держится на институтах, созданных непосредственно Горьким либо при живом его участии. В любом случае — скорее на них, чем на институтах новейшего происхождения. И, во-вторых, даже в условиях отнюдь не социалистического, не марксистско-ленинского общества, но общества, идущего по пути социальной модернизации, горьковские модели культурного строительства способны вполне плодотворно реализовываться. Примером тому — политика Андре Мальро на посту министра культуры Франции, который в основу своей стратегии по созданию сети народных театров и домов культуры во многом положил именно идеи русского писателя.

Так что у темы «Горький и культура модернизма», кажется, много самых разных измерений.

Литература

- Анненский И.* Книги отражений. М.: Наука, 1979.
- Басинский П.* Максим Горький: миф и биография. СПб.: Вита Нова, 2008.
- Горький М.* О литературе. М.: Гослитиздат, 1961.
- Горький М.* Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25 т. Т. 17. М.: Наука, 1973.
- Горький М.* Полное собрание сочинений.: Письма: в 24 т. Т.1. М.: Наука, 1997.
- Горький М.* Полное собрание сочинений.: Письма: в 24 т. Т.1. М.: Наука, 2013.
- Горьковские чтения 1990: М.Горький и революция. Ч. 1. Н.Новгород: Волго-Вят. кн. изд-во, 1991.
- Мережковский Д.С.* Чехов и Горький // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей, 1890–1910-е гг.: антология. СПб.: РХГИ, 1997. С. 643–686.
- Роллан Р.* Московский дневник // Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 151–190.
- Таиров А.Я.* К постановке «Благовещения» // Культура театра. 1921. № 1. С. 6–10.
- Топоров В.Н.* К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Тезисы научной конференции. Таллин, 1985. С. 5–7.
- Шестов Л.* Творчество из ничего. А.П.Чехов // Вопросы жизни. 1905. № 3. С. 90–144.
- Strannik Ivan.* La Pensée russe contemporaine. Paris: Librairie Armand Colin, 1903.
- Voguë E.-M. de.* Maxim Gorky. L'Oeuvre et l'Homme // Revue des deux mondes. 1901. 01 août. P. 660–695.

О. С. Крюкова

ОЛЬФАКТОРИЙ РОМАНА М. ГОРЬКОГО «ДЕЛО АРТАМОНОВЫХ»

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

*У каждого дела
Запах особый...*

Дж. Родари

Данная статья является продолжением цикла работ автора, посвященных исследованию ольфакторного пространства произведений М. Горького [Крюкова, 2015; Крюкова, 2016]. Ольфакторные мотивы сравнительно недавно стали предметом литературоведческого исследования [Зыховская, 2011], но подобный подход к анализу художественного текста позволяет выявить в нем новые, иногда неявные смыслы. Как справедливо отмечает Л. П. Якимова, «в литературоведении речь должна идти прежде всего о разных путях и формах включения этого способа чувственного восприятия в эстетический дискурс...» [Якимова, 2002: 215].

В романе «Дело Артамоновых» ольфакторные мотивы занимают скромное место по сравнению, например, с автобиографической трилогией М. Горького, но они узнаваемы, поскольку не отступают от типично горьковского словоупотребления. Так, в романе дважды появляется выражение «вкусный запах», знакомое еще по повести «Детство», где это выражение относилось к Варваре Кашириной. В автобиографической трилогии чувствительностью к запахам наделены Алеша и бабушка, в романе «Дело Артамоновых», где повествование ведется от третьего лица, одорической чувствительностью обладает рассказчик, который фиксирует свои жизненные наблюдения, включающие ольфакторные ассоциации. Так, посещение знахарки вдовой Баймаковой сопровождается ольфакторной деталью: «Но все это не успокоило Баймакову, хотя знахарка, провозжая ее из своей темной комнаты, насыщенной душным запахом лекарственных трав...» [Горький, 1952: 335]. Знахарка — персонаж вполне реалистичный, и ее поведение, и травы

в ее комнате вписываются в языческие элементы народной культуры, рассеянные по роману [Иванов, 2017].

Как и в других произведениях М. Горького, запахи в романе «Дело Артамоновых» принадлежат либо природной сфере, либо домашней, либо неприродному пространству (город, фабрика). «Вкусные» запахи связаны как с домом («В столовой было светло, уютно, теплый воздух ее насыщен вкусными запахами...»), так и с природой: «В теплом воздухе гудят комары, и как будто это они разносят над землей вкусный запах огурцов, яблок, укропа» [Горький, 1952: 357].

Однако привычные домашние запахи для Елены становятся источником ольфакторной агрессии: «Как у вас пахнет нехорошо; дом весь протух, сгнил; вы бы новый построили. И кто же теперь живет рядом с фабрикой!» [Горький, 1952: 512]. В то же время Елена невольно сама выступает как инициатор подобной агрессии: «...от нее так крепко пахло духами, что хотелось чихать...» [Горький, 1952: 512]. Обоюдную обонятельную агрессию в данном случае можно трактовать как взаимное неприятие, но не Еленой родительской семье, а Еленой — *Дела*, которое, на наш взгляд, является метафорическим образом. И. В. Жаворонкова рассматривает Дело в этом романе как образ-концепт: «...сначала в романе возникает образ дела как фабрики, которую основал Илья Артамонов, — Дело как занятие в жизни. Далее образ трансформируется в образ дела семейного, артамоновского, после чего все более и более обретает черты притаившегося зверя, который поджидает свою жертву. В этот же момент появляется образ-концепт Дела как труда и благогородного начинания, который связан с Ильей. Здесь образ-концепт как бы раздваивается на положительный и отрицательный» [Жаворонкова, 2008: 114]. Губительность *Дела*, «подчинившего себе личность человека» [Осьмухина, Джиева, 2017: 169], осознается главой рода Ильей Артамоновым только на пороге смерти.

Дом Артамоновых можно рассматривать как метонимию *Дела*, которое подчиняет себе людей, вовлекая их в жизненную суету, и отторгает их даже на ольфакторном уровне. Не случайно для осуждения Ильи, который противопоставляет себя *Делу* и семье, у Петра Артамонова находится фраза с ольфакторной семантикой: «Воротится. Даром нигде не кормят. Понюхает, как нужда пахнет, и воротится» [Горький 1952: 465]. Запах нужды, хотя и в паремиологическом употреблении, рассма-

тривается героем как проявление ольфакторной агрессии. Нужда в русской культуре воспринимается как синоним несчастья, а на обонятельном уровне она связана со зловонием, которое сопровождает «бывших» людей [Жирицкая, 2010]. Поэтому уход Ильи из дома понимается отцом как уход в маргинальное, зловонное пространство.

Маргинальным запахам в русской культуре противопоставлялись «благородные запахи» — ароматы, окружавшие представителей привилегированных сословий. Несколько эпизодов дворянской культуры в романе лишены «одорических включений». Эти эпизоды связаны с барскими замашками Алексея, мать которого «играла с баринном», и с намерением Веры Николаевны Поповой продать усадьбу. Купечество, изображенное в романе, в своих бытовых привычках и связанной с ними культуре запахов было близко к простому народу, но стремилось оторваться от народной почвы, хотя бы внешне, а к «барской» бытовой культуре еще не приблизилось. Тем не менее черты дворянского уклада постепенно проникали и в быт Артамоновых, особенно Алексея, принимаемая иногда карикатурные формы.

Таким образом, несмотря на многочисленность «одорических включений» в «Деле Артамоновых», можно сделать вывод об эстетической и смысловой нагрузке этих мотивов. На верху одорической вертикали находятся природные запахи («душный запах лекарственных трав», «вкусный запах огурцов, яблок, укропа», «вкусные запахи сада», запах сена и березовых веников). Вкус и обоняние становятся элементом синестетического описания, «когда мир предстает как нечто неделимое» [Зыховская, 2011: 149]. Одорически нейтральным выступает «смолистый запах стружек», запах сена и березовых веников, «берез и молодых сосен», а одорический низ представлен запахами спирта, табака, гари и разлагающейся плоти: «Ой, нет, я не могу! Это безобразие! Ты посмотри, Яша, они все молодые, здоровые и все изувечены, и такой запах от них — не могу! Послушай — уедем!

— Куда? — уныло спрашивал Яков, видя, что его женщина становится всё более раздражительной, страшно много курит и дышит горькой гарью» [Горький, 1952: 572]. Зловоние оказывается тесно связанным с войной, болезнью и смертью, а шире — с адом. «Как благоухание служит знаком праведности и бессмертия, так и смрад обличает греховность» [Кабакова, 2010: 47]. Греховность мыслей и поступков характери-

зует и *Дело*, и семью Артамоновых в целом, и общую атмосферу времени. Поэтому запахи одорического низа в романе напоминают о картинах ада. Более того, последнее путешествие Якова и обернется дорогой в ад, навстречу собственной гибели.

Несмотря на то, что местом действия нескольких эпизодов является монастырь, куда уходит Никита Артамонов, сакральные запахи не противопоставлены другим запахам. В монастыре господствуют вполне мирские, почти домашние ароматы: «...Келейник принес самовар, душистый липовый мед и теплый хлеб, от которого еще поднимался хмельной парок» [Горький, 1952: 470].

В целом, описание запахов следует принципам ольфакторной поэтики, свойственной русской литературе XIX и рубежа XIX–XX вв. Основой вербализации запаха становится ассоциативный принцип [Зыковская, 2011: 40]. Запах характеризуется через вкус (вкусный, пьяный, хмельной), осязание (теплый), телесные ощущения (едкий). Представлены такие традиционные ольфакторные контрасты, как «вонь — благовоение», «цивилизация — природа». Но для понимания закономерностей обострения обонятельной чувствительности у повествователя в произведениях М. Горького и определения роли «одорических включений» необходим гораздо больший эмпирический материал, что и является задачей дальнейших исследований.

Литература

- Горький М. Дело Артамоновых // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 16. М.: Гослитиздат, 1952. Т. 16. С. 321–589.
- Жаворонкова И. В. Образ-концепт дела в романе М. Горького «Дело Артамоновых» // Человек и мир в творчестве М. Горького. Горьковские чтения 2006 года: материалы Международной конференции. Н. Новгород: Издательство НГУ, 2008. С. 105–115.
- Жирицкая Е. Легкое дыхание: запах как культурная репрессия в российском обществе 1917–1930-х годов // Ароматы и запахи в культуре / Сост. О. Б. Вайнштейн. 2-е изд., испр. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 167–269.
- Зыковская Н. Л. Ольфакторная поэтика: запахи в художественном тексте. Челябинск: Энциклопедия, 2011.
- Иванов Н. Н. Языческая культура в прозе М. Горького // Верхневолжский филологический вестник. 2017. № 3. С. 16–19.

- Кабакова Г. Запах смерти // Ароматы и запахи в культуре / Сост. О.Б. Вайнштейн. 2-е изд., испр. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 2. С. 50–61.
- Крюкова О.С. Ольфакторное пространство в «Детстве» Максима Горького: к вопросу о природе запаха в автобиографическом нарративе // *Autobiografia: Rivista di studi sulla scrittura e sulla rappresentazione del sé nella cultura russa. Padova*, 2015. № 4. С. 151–163.
- Крюкова О.С. Из наблюдений над ольфакторным пространством романа М.Горького «Жизнь Клима Самгина» // М.Горький: уроки истории. Горьковские чтения 2014 года: материалы XXXVI Международной научной конференции. Н.Новгород: БегемотНН, 2016. С. 222–227.
- Осьмухина О., Джигоева А. Специфика преломления традиции семейного романа в творчестве А.М.Горького (на материале романа «Дело Артамоновых») // Филология и культура. 2017. № 4 (50). С. 167–171.
- Якимова Л.П. Ольфакторный мотив в произведениях Леонида Леонова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып.5. Российская академия наук. Сибирское отделение. Институт филологии, Новосибирск: 2002. С. 214–226.

М. В. Михайлова

ДИНАМИКА ОСМЫСЛЕНИЯ НЕОРЕАЛИЗМА у Е. А. КОЛТОНОВСКОЙ¹

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Елена Александровна Колтоновская (1870–1952, урожденная Сасько²) родилась в Киеве, в дворянской семье, воспитывалась в киевской Министерской гимназии. Впоследствии она в силу определенных обстоятельств (советское время требовало иного происхождения) отрицала свою принадлежность к дворянству: «Если бы я принадлежала к криминальным богатым классам, то межведомственная комиссия по выселению помещиков не оставили бы меня на месте жительства (о чем имеется у меня ее постановление). Родители мои были не богатыми людьми, а такой же интеллигентской шантрапой, как я. Правда, у них было 46 дес. земли (разных угодий с лесом). <...> Отец родом казак, А. И. Сасько, служил в Университете в Киеве и имел репутацию неблагонадежного за участие в нелегальных кружках и отстаивание студенческих интересов. За неблагонадежность он по выслуге 25 лет был забаллотирован и удален из университета <...> в Дневнике Кистьяковского, на издание которого я продолжаю надеяться, дана полная картина трудовой честной жизни моего отца, которой у меня нет никаких оснований стыдиться» [Колтоновская, 1930–1937]. У нее было счастливое детство: «Атмосфера и дома (была единственной дочерью), и в школе была насыщена любовью (не помню ни одного горького дня, ни малейшего отрицательного впечатления — все залито розовым светом)» [Колтоновская, Автобиография]. Но подростком она осиротела: отец умер, когда Елене было 14 лет, мать — через год.

Еще в младших классах гимназии девочка почувствовала интерес к литературе, пробовала писать, но печататься не пыталась. И вообще мечту о литературной деятельности берегла как сокровенную тайну от всех окружающих.

¹ Написана при участии М. А. Нестеренко.

² В автобиографии указан 1871 год рождения. Цитируемые тексты Колтоновской приведены в соответствие с современными правилами орфографии и пунктуации.

Продолжила образование Колтоновская в Петербурге, где окончила Высшие женские курсы (выпуск 1896 года), прослушав лекции профессоров А. И. Введенского, Н. И. Кареева, Н. А. Котляревского.

Ее литературно-критическая деятельность началась в конце 1890-х годов и интенсивно продолжалась на протяжении двадцати лет. Критические статьи Колтоновской регулярно появлялись в ведущих органах печати — журналах «Образование», «Современный мир», «Вестник Европы», «Новый журнал для всех», «Русская мысль», «Вестник и библиотека самообразования», «Библиотекарь», «Юный читатель», газетах «Речь», «Слово» и др. Во многих из них она становилась едва ли не ведущим критиком. Оценки Колтоновской оказывали несомненное воздействие на вкусы читателей, мнение критика было авторитетно в писательской среде: с нею вели переписку И. А. Бунин, Анна Мар, С. Н. Сергеев-Ценский.

Роковым для нее стал 1917. После него все попытки «буржуазного критика» вернуться в литературную жизнь не привели ни к чему. А о том, что она жаждала это сделать, свидетельствуют ее обращения с просьбами к Л. Н. Сейфуллиной, И. А. Новикову, А. Н. Толстому. После мытарств в Ленинграде, не имея работы, перед войной Колтоновская переезжает на Украину, где ведет полунищенское существование: «У меня ни пера, ни бумаги, ни конвертов. Я не больна, но то, что со мной, гораздо хуже болезни. Я ослабела совсем и растерялась от того, что пережила. Две недели я была отрезана (вешними водами не только от города, а и от села, где кое-что достаю, была без пищи и питья, познала в первый раз в жизни по-настоящему фактический голод <...>) и смиренно подготовилась мужественно встретить смерть от голода. Спасли случайности (вода спала раньше, подоспела почта с верными спасительными 100 руб.). Голодали со мной и мои немногочисленные животные (умный кот, глупые собачки и несколько курочек), которых я утешала, обнимая и успокаивая. На селе ничего не дают в долг, а на 100 руб. сразу купила картошки и молока... Сейчас продолжаю недоедать, тем более что у меня украли единственную курочку, которая кормила меня яйцами...» [Колтоновская, 1940 — 1950]. Настроение ее было крайне пессимистично: «Как ушел из жизни муж³, так ушла всякая удача, победа и успех, главное же ушло то спокойное и радостное жизнеощущение, которое лежало всегда в ос-

³ Колтоновский Андрей Павлович (1862 — после 1934) — поэт, переводчик с польского.

нове моего творчества и давало возможность работать». Оно сменилось постоянной тревогой и настроением безвыходности. <...> «Настроение у меня, конечно, подавленное, но умирать от того, что мне не находится места в советской литературе, я не думаю...» [Колтоновская, 1940–1950]. На протяжении долгих лет ей никак не удавалось опубликовать свои воспоминания, которые она считала серьезным вкладом в литературу⁴. И все же одно из последних ее писем, где она описывает свое «перерождение», полно оптимизма: «...Я словно стыдилась того, что переживала, и удивлялась ему. Это было как электрический ток, как взрыв бомбы. Я стала другим человеком. Куда девались и расхлябанность, и подавленность! То цепкое жизнелюбие, бывшее непонятным, превратилось в сознательную любовь к жизни и жажду жить и писать...» [Колтоновская, 1940–1950]. Однако в действительности никаких изменений не произошло. Колтоновская нашла последнее пристанище в селе Великие Будки, где и была похоронена в 1952 году.

Главный интерес Колтоновской-критика — зарождающиеся тенденции в современной ей литературе. Можно много говорить о том, какие конкретно писательские имена привлекали ее внимание, но важно, что она во всех своих работах в первую очередь фиксировала то принципиально новаторское, что отличало литературу двух первых десятилетий XX века от предшествующего этапа. Это было то особое явление, определившееся в основных параметрах к началу 1910-х годов, которое получило название «неореализм». Статьи о своих наблюдениях за этим явлением она объединила в сборниках «Новая жизнь» (1910) и «Критические этюды» (1912). Не меньше значила для нее и женская литература нового времени, приобретшая, наконец, как ей казалось, характерные черты. Основные статьи о женской литературе появились в сборнике Колтоновской «Женские силуэты» (1912).

Колтоновская точно обозначила нерв неореализма: средства художественной выразительности, открытые модернистами, реалисты стали переплавлять в нечто иное. Результат оказался многообещающим: сквозь быт проступило бытие. Уже в середине 1900-х она уловила появление «одухотворенного реализма <...> который, давая нам внеш-

⁴ См. публикацию А. М. Грачевой отдельных фрагментов из подготовленной Колтоновской к печати книги «На рубеже. Литература от Чехова до революции. Критические очерки сквозь призму воспоминаний» [Русская культура, 2000: 168–194].

нюю правду вещей, не утаивал бы и ее внутренней сущности, раскрывал бы в отдельных явлениях общий смысл жизни» [Колтоновская, 1912 b: 47]. С ним она связала и оптимистические настроения, проникшие, как ей виделось, в литературу после 1905 года. Усиление лирического компонента, проявления субъективности автора способствовали, по ее мнению, и возрождению жанра романа нового типа (общим местом критики начала XX века было убеждение, что романная форма пришла в упадок). Колтоновская рисовала русскую литературу первой четверти XX века в динамике, вписывала ее в контекст мирового развития, чему способствовала ее эрудиция (наряду с русскими авторами она анализировала и творчество ведущих писателей Европы — Г.Ибсена, Г.Гюфмансталя, К.Гамсуна и др.). Под влиянием психологической школы литературоведения (авторитетом для нее был Д.Н.Овсяннико-Куликовский) и в русле философии жизни Колтоновская связала появление неореализма с кризисом интеллигентского сознания, высвобождением мышления из-под власти рационализма, возросшим доверием к самому процессу жизни, ощущением ее самоценности.

Немецкий философ-неокантианец, разрабатывавший философию культуры, Генрих Риккерт писал, что «сама жизнь должна из самой себя философствовать без помощи других понятий» [Риккерт, 1922: 12]. Не-что подобное встретим мы и в статьях Колтоновской. Она призвала художников прислушиваться к жизненному «шуму», в котором равновесны все звуки. Художник не должен стремиться к исправлению жизни. Его задача раскрыть ее «самоценность», поделиться с читателем своею любовью к жизни. Он должен осознать значимость всего существующего, силу и могущество потока жизненных впечатлений. Процесс «восстановления» жизни непрерываем, это космическое дыхание всего сущего. Такое мировосприятие обеспечивает фундамент неореализма.

Близки ей были и мысли физиолога И.И.Мечникова об оптимизме как основополагающем свойстве психики человека. На его книгу «Этюды оптимизма» она неоднократно ссылается в своих статьях. Критик обнаружила означенные выше качества в прозе (поэзия занимала ее значительно меньше), которую назвала «новой», отметив в ней полноту и напряженность отражения новых философско-психологических состояний и настроений. И хотя круг писателей-неореалистов ею не был строго очерчен (Колтоновская постоянно расширяла

его, и после Б.Зайцева, С.Сергеева-Ценского, Ал. Толстого в него вошли И.А.Новиков, А.Серафимович и некоторые другие), все же можно довольно точно определить, какие признаки нового явления она отмечала постоянно.

В то же время тех писателей, которых современные литературоведы причисляют к неореалистам, она в неореализм вписывала не всегда. Так, у нее не было устоявшегося мнения относительно М.Пришвина и И.Шмелева. Но именно из ее «колебаний» мы можем сделать вывод, каково же было искомое ею качество неореализма. Они же покажут нам, сколь непростым была выработка теоретических оснований для определения нового феномена, сколь сложно шло освоение непривычного материала.

Итак, в Пришвине ее не удовлетворяла его «всеядность», стремление заносить на страницы своих заметок все увиденное. Наиболее интересен у этого писателя — интерес к земле, к «стихийным душам», «полуфаталический оптимизм» [*Речь*, 1912 а: 3]. В этом он был равен высоко ценимому ею Шмелеву, у которого критик, тем не менее, тоже отмечала некоторые недостатки (тенденциозность и искусственность). Однако, указав на присутствие этих черт в «Человеке из ресторана», она все же одобрила это «вылившееся стихийно» [*Речь*, 1912 б: 4-5] (запомним это определение!) произведение. Общий итог размышлений критика таков: необходимо создавать «творческое живое целое», пестовать веру «в благодать жизни, в победу добра» [*Вестник Европы*, 1912: 382]. Вот у Шмелева присутствует эта вера, что и делает его по-своему уникальным художником.

Критик протягивает нити от Шмелева к В.В.Вересаеву, которого считала родоначальником неореализма и чью повесть «К жизни» выделяла как яркий образец интуитивно творческого постижения бытия. Именно эта повесть, была убеждена Колтоновская, наглядно показывает, что «психология мученичества», царившая в интеллигентской среде, изжила себя. В полный голос заявил о себе бессознательный инстинкт жизни, отвергший прежние идеологические установки. Стало очевидно, что жертвенность, пренебрежение собственными потребностями непродуктивны.

Но, с другой стороны, наблюдались не только позитивные изменения в общественной атмосфере. Человек тоже менялся. И порой не в лучшую

сторону. Постоянным мотивом в критических текстах Колтоновской стал мотив неврастении, нездоровой психической атмосферы, которая вредоносно действует на литературу. А.Б.Блюмбаум приводит цитату из современного исследования: «Развитие современной “цивилизации” обладает патогенными последствиями, среди которых — в силу увеличения масштабов умственной деятельности, ставшего важным следствием прогресса, — выделяются прежде всего нервные расстройства» [Блюмбаум, 2017: 168]. В 1885 году на русский язык переводится книга австрийского психиатра Р.Крафта-Эбинга («Über gesunde und kranke Nerven»⁵), где автор размышляет о «нервной эпохе». Книга стала популярной, а топос «нервная эпоха» вскоре стал общим. Не менее значимой была и книга немецкого психиатра М.Нордау «Вырождение» (1892)⁶, в которой современное искусство получило название «дегенеративного» из-за все той же нервозности, пронизавшей, по мнению ученого, все явления, а выступления литераторов-модернистов рассматривались сквозь призму душевных заболеваний. Эти книги были хорошо знакомы Колтоновской. Многие герои аттестуются ею как неврастеники, истерички и проч.: «Если всмотреться в любого из типичных героев Гамсуна, в нем поражает сочетание противоположных, казалось бы, несоединимых свойств современного европейца, со всеми ее придатками до неврастении включительно [Колтоновская, 1910: 211]. Колтоновская считала, что «создающаяся в обществе атмосфера, тот или иной основной тон жизни чувствуется и помимо идейных течений, чувствуется каждым обывателем и накладывает на него известный отпечаток» [Колтоновская, 1912: 255], отсюда произрастает и невроз, истеричность, «бацилла смерти», которой заражена интеллигенция и которую обязан преодолеть оптимизм новой литературы, во многом predeterminedный открытиями Ницше, нашедшими яркое выражение в его трактате «Так говорил Заратустра».

Ницшеанцем выступает у Колтоновской А.И.Куприн, чьи герои отличаются от «хмурых» героев Чехова, которые хотя и чувствовали тонко, и разбирались в противоречиях собственной души, но, в конце концов, не обладая стихийной привязанностью к жизни, погружались

⁵ В русском переводе: «Наш нервный век. Популярное сочинение о здоровых и больных нервах».

⁶ На русском языке была опубликована в 1894 году.

во мрак окружающей действительности. Зато теперь, уверена критик, пессимизм и отчаяние предшествующего периода сменили ноты приятия жизни, готовность к позитивным изменениям. И именно Куприн становится для нее выразителем этого настроения: у этого писателя «здоровый талант», у него все «“природно”, сочно, живо», он подлинный «выразитель эпохи»⁷ [Колтоновская, 1910: 1].

Постепенно у Колтоновской вызревает твердое убеждение, что писатели-неореалисты являются внерассудочными, стихийными, почвенными художниками, воплощающими в своем творчестве иррациональное чувство жизни. Наконец-то художники стосковались «по плоти, по земле». Рассматривая движение литературы как отражение настроений интеллигенции, Колтоновская обнаруживала у писателей исчезновение «гражданственности» в прежнем понимании этого слова. Т. е. истолковывала это не как измену идеалам, а как нежелание насыщать свои представления. А ее фраза: «Отклонившись от прямого изображения “общественности” <...> в узком смысле слова, литература, тем не менее, не перестала быть общественной в своей основе, она обратилась к философии, к вечным вопросам о жизни, о человеке, о любви» [Колтоновская, 1912: 28] — напоминает высказывания Д.С. Мережковского из его знаменитого трактата «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», что свидетельствует о близости критических принципов самой Колтоновской к модернизму, хотя сама она вряд ли бы согласилась с таким допущением.

Еще большее нарастание бодрости и оптимизма критик отметила в литературе середины 1910-х годов и связала это с решающим историческим событием — Первой мировой войной. В доказательство своих наблюдений Колтоновская опять-таки приводила И.С. Шмелева, в оценке которых разошлась с теми, кто прочитывал шмелевские рассказы о войне в духе официоза, т. е. признания святости и необходимости совершающегося. Колтоновская же оценивала произведения Шмелева как глубокое прозрение, как понимание писателем психологии новой деревни, внеличностный, коллективистский характер которой был для нее неоспорим и воплощал то стихийное бессознательное, которое и надо всемерно поддерживать. От книги Шмелева «Суровые дни»,

⁷ Статья о Куприне так и называлась: «Куприн как выразитель эпохи».

писала она, остается впечатление «новой, трезвой, терпеливой, ушедшей в ожидание деревни» [*Русская мысль*, 1916 b: 98]. Совершенно очевидно, что это сама Колтоновская хочет видеть русскую деревню не склонной к «замирению» и трактует ее настроение как неколебимо бодрое. Такой взгляд, несомненно, связан с горячим желанием видеть повсюду ростки оптимизма, энергии, пробуждения, вызванные очистительным вихрем войны. Этот вихрь оказался способен расшевелить и интеллигенцию, которая теперь в «кровавой стихии» обнаружила «тот возрождающий эликсир, о котором давно вздыхала» [*Вестник Европы*, 1915].

В военные годы активность самой Колтоновской усиливается многократно. Ею написано около десятка статей, где она рассуждает о поведении писателей в период исторических потрясений, о благотворности созидательных импульсов. Она внимательно следит за изменениями в мировоззрении и творческой манере Бунина. Если вначале Колтоновская фиксировала свое внимание на пессимистическом взгляде художника на мир, его убежденности в звероподобности русского мужика, не забывая при этом сказать о филигранной отделке фразы, высочайшем мастерстве и безукоризненном художественном вкусе писателя, то теперь она пишет о всеохватности его мирозерцания, постижении им космических проявлений человеческого существования. В «Господине из Сан-Франциско» Бунин в «отчетливом, сжатом реализме вышшеается до символики», герой рассказа становится «ярким символом современной цивилизации», «вообще всякой суеты сует <...>» [*Русская мысль*, 1916 а]. Эта же мысль могла быть выражена и так: «яркая, но однобокая образительность», «лубочная тенденциозность» [*Библиотекарь*, 1914: 30], возникающая подчас в реалистическом искусстве нового типа, могут оборачиваться схематичностью и абстрактностью, по-своему воплощающими символичность изображаемого. Так, символизация у Бунина сказывается, на взгляд критика, в «гармонии контрастов»: с «жесточкой» правдивостью он рисует Россию, но не утрачивает при этом «гордости и чисто славянофильской любви к светлым и поэтическим сторонам родного быта» [*Русская мысль*, 1917]⁸. В годы войны

⁸ Нельзя не отметить прозорливости наблюдений подобного рода. Характеристика особенностей бунинского реализма очень близка взглядам современных буниноведов, склоняющихся к тому, что концентрированность бунинской образительности граничит с символичностью (особенно в сфере деталей).

Колтоновская пришла к выводу, что с каждым новым произведением мысль Бунина о России «углубляется и светлеет», а мрачность остается «правдой вчерашнего дня» [*Речь*, 1915: 3]. Впрочем, она до последнего считала Бунину субъективнейшим художником⁹.

Кажется, что для критика очевидна реалистическая основа неореализма. Колтоновская даже выказывает подозрительность по отношению к модернизму, считая, что тот способен ослабить художественную ценность произведения. Она постоянно подчеркивала, что новая литература, устав от абстракций символизма, от односторонней «духовности», устремляется к конкретике. Но «конкретика» трактуется Колтоновской иначе, чем прежде. Стремясь уловить подтекст в написанном Шмелевым, она вроде бы хвалит автора за умение «рельефно и живо» передавать «яркий колорит быта», но для нее это по-новому понятый быт, поскольку после прочтения рассказов возникает «сочувственное, возвышенное, творческое волнение», душа соприкасается «с безбрежным миром жизни, страстей, природы», а за «бытовой повседневностью» раскрывается «бесконечность» [*Речь*, 1912 b: 4–5].

Следовательно, наиважнейшим был для нее «двойной фокус», при котором в поле зрения художника одновременно находятся ближнее и дальнее, быт и бытие, детали и символы. Становится ясно, что исходным пунктом работ критика о неореализме была мысль о взаимодействии двух эстетических феноменов — реализма и модернизма. Колтоновская обозначила «новый реализм» как феномен, имеющий глубокие корни, обогащенный за счет восприятия реализмом элементов модернизма, что позволило литературе и писателям выйти из замкнутого «я» конкретных наблюдений «в широкий мир» [*Библиотекарь*, 1914: 27] обобщений и философских выводов. Она произносит фразу, почти буквально воспроизводящую блоковскую: «Одно из очень характерных явлений нашей эпохи — «встреча» «реалистов» и «символистов». Встреча холодная, вечерняя, взаимное полупризна-

⁹ В отличие от прочих критиков, настаивавших на объективности и непрявленности авторской позиции в произведениях Бунина, Колтоновская была убеждена, что он, субъективнейший из художников, занят тем, что передает на бумаге «оттенки» собственных настроений. Его художественным итогом не хватает «целого, естественно выросшего <...> обобщения». Поэтому его правда — это «его субъективная правда <...>, а не реальная пугающая действительность» [*Вестник Европы*, 1911: 395-396].

ние, точно Монтеки и Капулетти, примирившиеся слишком поздно <...>» [Блок 1962: 58]. У Колтоновской она звучит так: «Два разных по природе литературных течения как бы встретились в одном пункте; возможно, что это — начало их объединения и слияния» [Колтоновская, 1912 b: 50]. Критик будет развивать эту мысль и далее, и показательным для нее станет рассказ Шмелева «Виноград», где за банальностью ситуаций, элементарностью психологии участников разыгрывающейся любовной драмы встает «ландшафт» мироздания и вечный круговорот бытия.

Нельзя не заметить, что при всех противоречиях в оценках и суждениях в работах Колтоновской высвечивается целостная концепция нового литературного явления. Понимание ею неореализма всегда происходит в сопоставлении со «старым». Прежде, уверяет она, торжествовала наглядная «вещественность» (в этом она ошибается, но такое утверждение нужно критику для более резкого обозначения различий), в новом реализме при сохранении «правды вещей» высвечивается их «внутренняя сущность». Такой вектор поисков рождает символическую образность, философский подтекст. Это новый виток реализма, сохраняющего преемственность, но обогащенного импульсами нового времени. Критерии, определяющие взаимодействие мира и человека, изменились, они стали более тонкими, имманентными самим жизненным устремлениям. Не «человек и идея», не «человек и общественное служение», а «человек и жизнь», их сложные запутанные связи определяют «многоголосье» произведений писателей. Художник обращен к раскрытию вечных тайн бытия. К этому его подталкивает напряженная духовная атмосфера XX века, уход от однозначных оценок и решений, от уверенности, что только общественная борьба может быть смыслом существования.

Как видим, в поле зрения критика оказывались художники разной степени дарования, принадлежащие к разным направлениям. О многих она сумела вынести весьма глубокие суждения, которые сегодня считаются неоспоримыми, доказанными и часто встречаются в литературоведческих сочинениях. Но стоит вспомнить того, кто стоял у истока этих определений, — Елену Александровну Колтоновскую.

Литература

- Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.-Л.: Художественная литература, 1962.
- Блюмбаум А. Б. *Musica mundana* и русская общественность. Цикл статей о творчестве Александра Блока. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Колтоновская Е. А. Автобиография // РГАЛИ. Ф. 1078. Оп. 1. Ед. хр. 4.
- Она же. Новая жизнь. СПб.: Общественная польза, 1910.
- Она же. И. Бунин. Деревня. М., 1910 // Вестник Европы. 1911. № 2. С. 395–396.
- Она же. Критические этюды. СПб.: Просвещение, 1912 в.
- Она же. Ив. Шмелев. Рассказы. Т. 2. СПб. // Вестник Европы. 1912. № 5. С. 381–383.
- Она же. Наша художественная литература в 1913 г. (Обзор книжных новостей) // Библиотекарь. 1914. № 1. С. 25–52.
- Она же. Земля. Сборник пятнадцатый // Вестник Европы. 1915. № 2. С. 396–398.
- Она же. Сон или умирание? Мысли, впечатления // Русская мысль. 1916 а. № 3. С. 82–95.
- Она же. Отстоявшееся (Война и деревня) // Русская мысль. 1916 в. № 9. С. 92–98.
- Она же. Гармония контрастов. Новейшие произведения И. А. Бунина // Русская мысль. 1917. № 2. С. 90–103.
- Она же. Письма к В. Д. Бонч-Бруевичу, 1930–1937 // РО РГБ. Ф. 369. К. 286. Ед. хр. 40.
- Она же. Письма к И. А. Новикову, 1940–1950 // РГАЛИ. Ф. 343. Оп. 4. Ед. хр. 702.
- Речь. 1912 а. 13 февраля. № 42.
- Речь. 1912 в. 3 декабря. № 332.
- Речь. 1915. 30 марта. № 86.
- Риккерт Г. Философия жизни. Изложение и критика модных течений философии нашего времени. СПб.: Academia, 1922.
- Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена. Проблемы. Факты. Вып. 1. М.: Изд-во Московского ун-та, 2000.

В. А. Келдыш

«РАЗВЕРНУЛОСЬ ВЕДЬ НЕЧТО УЖАСНОЕ.
ЭТО ПЕРВАЯ СТРАНИЦА ИЗ БИБЛИИ»
(ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА
В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БУНИНА)¹

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук*

Тема, обозначенная в заглавии, нуждается, на наш взгляд, в особом внимании. Нуждается ввиду своеобычности и одновременно впечатляющей масштабности — с точки зрения общего состояния мысли тех лет, — которые отличали мироощущение знаменитого русского писателя в условиях мировой войны.

Много лет спустя Бунин воспроизвел в дневнике реакцию своего старшего брата, Юлия Алексеевича, на так называемое Сараевское убийство, ставшее внешним поводом для последующего развязывания мировой войны: «Ну, конец нам! Война России за Сербию, а затем революция в России... Конец всей нашей прежней жизни!», — заметив: «...и вскоре начало сбываться его предсказание» [Грин, 1977: 138].

Отсюда — особая захваченность писателя, с самых первых дней войны, совершающимися событиями, которая временами становилась всепоглощающей, отодвигая творческую работу. Газеты порою едва ли не единственное его чтение, о чем он неоднократно говорил: «Три месяца я с утра до вечера сидел — читал газеты и забыл за войной все на свете» [Бунин, 2007: 311]. «Живем от утра до утра, от газеты до газеты. Тяжело в такой обстановке заняться широким творчеством» [Бунин. *Новые материалы*, 2004: 555]; «До ярости, до боли кровной обиды отравляемся каждый день газетами» [Бунин, 2007: 394].

И, однако, глубоко драматические переживания Бунина тех лет объяснялись в конечном счете значительно более глубокой причиной,

¹ Републикуется по изд.: Политика и поэтика: Русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны. Публикации, исследования и материалы: сборник. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 713–732.

чем захваченность сегодняшним днем и предчувствиями ближайшего будущего, поскольку происходившее в мире «огромное событие», которое «опрокинуло и опрокидывает все понятия о настоящей жизни» [*Литературное наследство*, 1973: 378], потребовало коренного пересмотра всего мирозерцания: «...Война все изменила. Во мне что-то треснуло, переломилось, наступила, как говорят, переоценка всех ценностей» [*Бабореко*, 1983: 245]. И она началась тогда же, в ведущих сочинениях писателя. Видимо, именно здесь в значительной степени кроется причина того, почему Бунин не втягивался в военную публицистику. Потому, очевидно, что — вопреки публицистической открытости своему времени в общении с близким кругом, в дневниках, переписке, отдельных суждениях из интервью — в основных писаниях первых лет войны он избегал отдавать современным злобам слишком большую дань (которую находил в окружающей литературе) ради того главного, что осуществлял в художественном творчестве (об этом — позже).

Преимуществам последнего над публицистикой он уделил внимание в интервью начала 1917 года: «Надо ли говорить, что интуитивные художественные постижения дороже и ценнее, чем все торжественные вещания, подсказанные публицистикой того или иного лагеря», исходящей «из принятых платформ» [*Бунин. Новые материалы*, 2004: 562, 561]. И действительно, в течение 1914–1916 годов публицистических публикаций на военную тему у Бунина не было, кроме одной — несомненно, важной, о которой речь пойдет чуть дальше.

(Заметим, что в последующее время наступил другой этап деятельности писателя, интенсивно публицистический. Живя в Одессе с начала лета 1918 года и вплоть до отъезда в эмиграцию в двадцатых числах января 1920 года, писатель поместил — преимущественно в одесской газете «Южное обозрение» — ряд публикаций с резчайшей критикой большевистского режима, которые были обращены уже не к внешней политике, а к внутренним проблемам России, связанным с политическим переворотом в стране, Гражданской войной и др.)

Вернемся к предшествующему периоду и только что упомянутой публикации. Это был написанный Буниным текст коллективного воззвания «По поводу войны. От писателей, художников и артистов», помещенного в газете «Русское слово» (от 28 сентября 1914) и других газетах. Его подписали широко известные люди России. В их ряду Бунин,

М.Горький, В.Васнецов, К.Коровин, К.Станиславский, Вл. Немирович-Данченко, Ф.Шалапин, Л.Собинов, Д.Овсянко-Куликовский и очень многие другие; всего — 259 подписей [Бунин, 2007: 690].

В течение долгого времени воззвание если и упоминалось в отечественной литературе вопроса, то главным образом в связи с реакцией на него В.И.Ленина. Раздраженный подписью Горького, он выступил в декабре 1914 года с короткой статьей «Автору “Песни о Соколе”», где критиковал писателя за отступничество от «дела пролетариата», одновременно именуя воззвание «шовинистически-поповским» [Ленин, 1961: 96] (а в одном из писем октября 1914 года — «поганой бумажонкой российских либералишек» [Ленин, 1961: 24]). В который раз сказалось здесь характерно большевистское ожесточение против всего инакомыслящего.

Воззвание, резко обличавшее «жестокость и вандализм, творимые германцами в той кровавой брани народов, свидетелями которой суждено нам быть», было направлено лишь в сторону одной страны. Но если иметь в виду, что оно появилось *в самые первые месяцы* мировой войны, когда общее возмущение естественно обращалось прежде всего против страны, которая ее начала, то это было объяснимо. Тем более, что в бунинском тексте, при всей его резкости, не было ничего собственно националистического. Напротив. В нем высказывалось опасение, что «семя национальной гордыни <...> может перекинуться» от Германии «к другим народам, и громко раздадутся тогда голоса ослепленных гневом, — голоса требующих мести и отрекающихся даже от всего великого и прекрасного, что было сделано гением Германии на радость и достояние всего человечества». Известные претензии могла вызвать самая последняя фраза возвания — «Противники ее <Германии. — В.К.>, несущие народам мир и освобождение, воистину должны быть руководимы лишь священными чувствами», — представляющая воюющие с Германией страны носителями справедливости. Но и здесь, уже в самом императиве «должны», тоже ощущалось опасение о возможном отступлении от «должного».

Примечателен следующий факт, на который в свое время обратил внимание А.А.Нинов. Воззвание подверг критике и Леонид Андреев в статье «Освобождение» (опубликованной в журнале «Отечество» от 2 ноября 1914), но с полярно противоположных большевистской «по-

раженческой» идеи позиций — как раз за непоследовательность, недостаточность его обличительного пафоса [Нинев, 1970: 150].

Среди подписавших обращение были и те, кто так или иначе включался в официальную идеологическую кампанию. Подавляющее же большинство выдающихся деятелей культуры, участников звания, было никак не повинно в этом. Известно, что о своей подписи, признаваясь, что сделал это «второпях» и что это его «очень мучает», сказал Горький [Горький, 2004: 133]. Но можно предположить, что признание это подсказывалось больше тактическими, чем принципиальными соображениями. Действиями в начале войны германской армии был возмущен и Горький².

Что же до автора воззвания, то его позиция была прежде всего решительно антивоенной. Еще в 1912 году он заявил в одном из интервью: «Я противник всякой войны» [Бунин. *Новые материалы*, 2004: 525]. Воззвание 1914 года недвусмысленно подтвердило это. А в последующих суждениях о войне он был уже далек от мысли об отдельных ее виновниках, возводя вину на все участвующие в ней стороны: «Говорят все эти Брианы <Аристид Бриан — французский политический деятель Третьей республики, в 1916 году премьер-министр Франции. — В.К.>, Милюковы, а мы ровно ничего не значим. Миллионы народа они гонят на убой <...>» [Бабореко, 1983: 236]. Последняя фраза обращена к главному, что возмущало писателя в состоянии русского общества. Восприятие войны народной массой — основной его аргумент в развенчании националистических настроений, к чему он настойчиво возвращался — особенно на протяжении 1916 года: «Все думаю о той лжи, что в газетах насчет патриотизма народа. А война мужикам <...> осточертела <...>» [Грин, 1977: 155]. И еще: народу «война надоела, он не понимает, за что мы воюем, ему нет дела до войны. А в газетах продолжается все та же брехня <...>. Все несут свое, не считаясь с тем, что народ войны не хочет и свирепеет с каждым днем. И что это значит: вести войну до победного конца?» [Бабореко, 1983: 244]. И позже — в дневниковой

² 9 сент. 1914 года Горький писал М. Ф. Андреевой, что «известие о разрушении» германской армией знаменитого Реймского собора во Франции «совершенно раздавило» его [Горький, 2004: 126]. И в том же письме: «Чувство ненависти к немцам все растет, и — оно справедливо, вот что самое страшное» [Горький, 2004: 126].

книге «Окаянные дни»: «...Преступно ввали о его “патриотическом” подъеме, даже тогда, когда младенец не мог не видеть, что народу война осточертела» [Бунин, 2000: 103] и др.

В этих и тому подобным бунинских суждениях, помимо антивоенного пафоса, обнаружилось и другое, в значительной степени новое. Это — усиление социально-контрастных чувствований, сугубая резкость которых не идет ни в какое сравнение с прежним Буниным. Писатель сохраняет пессимистический взгляд на русскую деревню и ее обитателей. И, однако, в разделяющем общество отношении к войне сочувственно воспринимает народное мнение о ней.

Был естественен поэтому его приход в основанный Горьким антивоенный журнал «Летопись» (декабрь 1915 — декабрь 1917). Горький крайне дорожил этим сотрудничеством, почитая Бунина, по существу, главной фигурой в беллетристическом отделе издания. С очевидным расположением высказывался о «Летописи» и Бунин. Симптоматично, что первый номер журнала начинался именно Буниным, известнейшим его стихотворением «Слово», призывающим «в дни злобы и страданья» беречь слово как великую ценность человеческого духа. Поместивший в журнале ряд прозаических и стихотворных сочинений, писатель ощущал себя здесь вполне независимым. Известно, что «Летопись», последовательная в общей своей антивоенной ориентации, была неоднородна идеологически: «...В состав редакции и в число авторов журнала вошли представители различных течений русской социал-демократии» [Дубинская, 1984: 206], но Бунин находился совершенно в стороне от подобного рода разноречий. И эта его позиция, разумеется, проявилась не только в «Летописи».

«Исследователи видят в Первой мировой прообраз “тотальной войны”, — констатирует один из авторов, — в которой идеологические баталии приобретают не меньшее значение, чем собственно военные сражения» [Тихонов, 2013: 39], рассматривая панславизм и европеизм как ведущие идеологические направления тех лет. Но можно с уверенностью сказать, что Бунин полностью «выпадал» из этого «измерения» времени. Будучи неизменно социально ориентированным, он, однако, был одинаково далек не только от панславизма и европеизма в их современном ему выявлении, но и вообще от всякой сколько-нибудь оформленной идеологической определенности. Отчуждаясь от них,

он предпочитал в конечном счете верить все «временное» прежде всего категориями «вечного». И в этом смысле следовал и здесь тому, что совершал в своем образном творчестве.

Можно думать, что среди особенно близких писателю и органичных для него высказываний о войне было, например, такое: «Развернулось ведь нечто ужасное. Это первая страница из Библии. Дух Божий носился над землей, а земля была пуста и неустроенна. Это подавляет!..» [Бунин, 1967: 548]. Ветхозаветные параллели — и это давно отмечено в литературе о Бунине — занимают крайне важное место в его творчестве, естественно привлекая художника слова выразительнейшим образным языком. Но особая их близость писателю заключается, разумеется, далеко не только в этом. Метафорически осмысленный Буниным библейский текст и в нашем, и во многих других случаях говорил о гораздо большем — о всегдашнем бытийном, неизменно сущностном осмыслении писателем исторической «эмпирии». Именно так, и преимущественно так, воспринималось Буниным крупнейшее мировое событие дней.

Переходя к собственно художественному его творчеству лет войны, снова убеждаемся в особенности и своеобразности писателя. Поглощенный происходящими перед глазами событиями, он, однако, высказывался во многом отлично от ряда других своих коллег об изображении войны в текущей литературе, призывая воздержаться от немедленного отклика на происходящее, «от горячности первых минут», в ожидании отстоявшегося взгляда на события: «Я понимаю, что можно оказаться насыщенный страшными впечатлениями и захотеть рассказать их, но ведь это будет крик души, а не художественное произведение» [*Литературное наследство*, 1973: 379]. Спустя очень короткий срок писатель снова возвращается к волнующей его мысли: «Новое, сильное слово в этой плоскости сказать невозможно, гораздо удобнее, до поры до времени, воздержаться писать на темы о войне» [Бунин. *Новые материалы*, 2004: 554]. Приблизительно в том же духе высказывается писатель и об изображении «так называемой “жизни тыла”» [*Литературное наследство*, 1973: 379].

Впрочем, возможно все-таки несколько ограничить эти суждения. Бунин никогда не обращался к изображению военных действий, поскольку писал только такую современность, которую мог до конца по-

верить своими «дотошными» наблюдениями. Сочинить что-то в духе андреевского «Красного смеха» он, разумеется, не смог бы. Но «жизнь тыла», которую постоянно видел своими глазами, он воплотил в отдельных произведениях.

Выделяются три рассказа — «Последняя весна» (1916), «Последняя осень» (1916), «Старуха» (1916). Их содержательная сторона тесно связана с разоблачительными публицистическими суждениями писателя тех лет. А художественное запечатление (прежде всего в двух первых рассказах) столь же тесно — с особенностями бунинского дневникового жанра той же поры и присущей ему документальной достоверностью до «мелочей». Итогом стало неприятие официальных представлений о патриотизме народной массы, порожденном войной, и следующих отсюда представлений о единстве нации, объединенной этого рода патриотизмом. Этой газетной «лжи» и «брехне» (бунинские слова) противопоставлена пугающая автора картина нарастающей розни между «господами» и «мужиком», уже не отличающим «хороших» от «плохих» господ. Автор и одновременно персонаж, от чьего лица ведется повествование, при всем сочувственном интересе к крестьянской массе тоже оказывается в ее глазах инородным, чужим, неудобным.

Деревенскую бунинскую прозу предшествующих лет характеризовала, в общем и целом, другая, надсословная, смысловая доминанта. Повести и рассказы, составившие этот массив, запечатлевают «и душу <...> русскую, славянскую» [Бунин, 2007: 275] в так толкуемом автором его замысле: «Нигде в иной стране жизнь дворян и мужиков так тесно, близко не связана, как у нас. Душа у тех и других, я считаю, одинаково русская» [Бунин, 1967: 537]. Писатель противопоставляет в этих произведениях друг другу национальную и социальную идеи, заставив последнюю уступить.

Напротив, в рассматриваемых здесь рассказах на передний план выдвигается мысль о социальном антагонизме.

Превосходный рассказ «Старуха», переносящий резчайшую социальную контрастность в городскую среду, — самое значительное из трех произведений. Значительное прежде всего — впечатляющей крупностью главного персонажа, «старухи», запечатлевшего собирательный образ народного горя на фоне кощунственного равнодушия к этому горю и к стране в целом значительной части «образованной» публики.

В общем же, три эти рассказа, вероятно, наиболее красноречивы — среди художественных бунинских произведений — в подтверждении сказанного прежде о невиданном обострении социального чувства у писателя. И, тем не менее, при всех их серьезных достоинствах, главное русло пути писателя лет войны пролегло через другие сочинения.

* * *

Ими стали сочинения, сохранившие в неприкосновенности обретенный писателем усиленный социальный заряд и, однако, представившие иной тип восприятия времени — и содержательно, и художнически.

Уместно вспомнить высказывание молодого В.Маяковского из его статьи 1914 года «Штатская шрапнель. Вравшим кистью»: «Можно не писать о войне, но *надо* писать *войною!*», ибо «теперь — всё война» [Маяковский, 1955: 309]. Если б Бунин прочитал эту газетную статью (едва ли она попалась ему на глаза), он бы, разумеется, отверг ее футуристическую аргументацию с присущей ему яростью. И, однако, дерзкая иллюстрация к сказанному: «Тот не художник, кто на блестящем яблочке, поставленном для натюр-морта, не увидит повешенных в Калише» [Там же]³, — претворялась, *хотя и совсем по-своему*, и в творчестве Бунина. Претворялась как раз в наиболее значительных его сочинениях той поры, *целиком (или почти) независимых от непосредственно военной темы*. Они и свидетельствовали о том, что «теперь — всё война».

Проблема военного «подтекста» в «невоенных» сочинениях Бунина возникала в литературе о писателе — однако в самой общей форме. На это обращалось внимание, например, в дореволюционной критике о «Господине из Сан-Франциско», а затем в позднейшей литературе вопроса (в том числе в 1971 году автором настоящей работы). Но сколько-нибудь подробного рассмотрения этой проблемы до сих пор не было. А между тем оно, несомненно, важно в широком смысле, подразумевающим решение данной творческой задачи на самых общих основаниях художественного мира писателя — как мирозерцательных, так и стилевых.

Именно решая эту задачу, Бунин оставался более всего самим собой. Оставался до конца верным закономерностям своей неореалисти-

³ «По сообщениям газет, немцы в начале войны, заняв пограничный город Калиш, повесили несколько служащих городского Управления, оказавших им сопротивление» [Маяковский, 1955: 448].

ческой системы, стремящейся вывести искусство за пределы конкретных общественных платформ к некоему внеидеологическому субстрату, ко всеобщностям философического свойства, возводившим до себя тщательно наблюдаемую реальность.

Подобное устремление сближало с модернистами, но воплощалось совсем особенным образом. Особым образом объясняются и известные слова Бунина о собственном художественном пути, сказанные уже в конце его. В ответ на суждение одного из корреспондентов Бунин заметил: «Вы пишете: “Естественно, что реалист Бунин не приемлет символиста Блока”. Называть меня “реалистом” — значит или не знать меня как художника, или ничего не понимать в моих крайне разнообразных писаниях <...> “Реалист” Бунин очень и очень приемлет многое в *подлинной* символической мировой литературе» [Ржевский, 1990: 69–70]. Ясно, что речь идет здесь об отмежевании не от, например, Толстого, которого Бунин боготворил, а от того куцега, эмпирического, но весьма расхожего реализма, культивируемого его приверженцами, который отвергали и модернисты, и неореалисты и о практике которого Бунин сказал как об отживающей еще на раннем этапе своего пути [Бунин, 2003: 377]. С другой стороны, слова Бунина о себе — не реалисте никак не означали его причастности к современной ему русской символистской литературе, хотя, вопреки отрицательным суждениям о ней писателя (считавшего ее как раз не «подлинной»), в художественном его творчестве, несомненно, оказывались точки соприкосновения с ней. В данном же случае подразумевается классическое наследие романτικο-символического художественного типа, которое равно почитали и переводчик Г. Лонгфелло, Дж. Байрона и других Бунин, и деятели «высокого» реализма, от традиции которого он прежде всего шел. Традиция эта вбирала в сочинениях писателя надъсторическую символику в духе романтического наследия, но не надмирную в духе современного Бунину символизма.

Общее отношение писателя к религии было сложным. Трансцендентное видение близко мысли Бунина. Но в собственно образной сфере он избегал двойственного — в символистском смысле — воссоздания картины мира под знаком «realia» и «realiora». Целиком поглощенный «доступным» миром, Бунин-художник избрал «realia» единственным средоточием бытийных начал, что предопределило и их особое, живо-

писно изобразительное, запечатление; и это наиболее заметно в «написанных войною» произведениях.

Так, подобный бытийный смысл открывается, казалось бы, во внешнем признаке — расширении географического пространства в бунинских сочинениях. Бунин был жадным до самых разнообразных впечатлений путешественником — и реальным, и в воображении. При этом от познания отдельного всегда устремлялся к познанию мира в целом. «Ах, если бы мне мир пошире был открыт!» [Бунин, 2007: 384] — мечтал он. Здесь — один из важных истоков его философического мышления, которое резко менялось в годы войны. Как менялось?

На предшествующем, довоенном, этапе творчества писателя пространственный «разворот» его видения воплотился, наряду с поэзией, в путевых очерках «Тень птицы» (1907–1911; первоначальное заглавие «Храм солнца»), которые сам автор называл «путевыми поэмами». Здесь особенно выразительны размышления над единством мира. Например, в очерке о современном Константинополе с его «терпимостью ко всем языкам, ко всем обычаям, ко всем верам»; в благодарной ностальгической памяти о древней Александрии, куда «когда-то стеклись чуть не все древние религии и цивилизации» [Бунин, 1915 а: 343]; в уповании на возрождение в будущем мирового единства как высшего блага. Автор проникновенен в своем восприятии страданий, жертв, крови, насилия, которыми сопровождался путь человечества, но сохраняет при этом философски светлый взгляд. Ибо, в конечном счете, «только к свету стремится все в мире» [Бунин, 1915 а: 41].

Однако с этой светлой идеей диссонировал безрадостный итог бунинской деревенской прозы, господствовавшей в его творчестве конца 1900-х — середины 1910-х годов, — о «гибельном» обособлении «истинно» славянской «души» от «души общечеловеческой» [Бунин, 1915 b: 147] (хотя с точки зрения философии автора «Тени птицы» подобное отпадение — неизбежно временное, преходящее состояние).

В военные годы этот смысловой комплекс претерпел решительную эволюцию. Мировая война, собравшая в один клубок противоречия современности, отразилась у Бунина в пространственно расширенной картине мира, отечественного и иноземного. При этом сохранилось противопоставление «славянского» и «общечеловеческого», но в значительно более умеренном виде. И понятно, почему. Именно пото-

му, что противостоящий «славянскому» позитив «общечеловеческого» подвергается ныне у Бунина резким сомнениям. И это означает, что наиболее важным для него оказывается теперь то общее, что сближает «весь земной шар», который «везде таков» [Бунин, 1915 а: 501]. Понятие о национальной разьединенности отступает перед восприятием всей современной мировой жизни как вопиющего отчуждения от естественных начал бытия. Таков итог размышлений писателя. Так видится новое единство мира.

Философическое же объяснение этого ищет Бунин в древней восточной мудрости, проникаясь повышенным интересом к буддийскому учению. Происходят явственные сдвиги в ориентирах писателя, чье мирозерцание приобретает в эпоху войны черты трагедийности и катастрофичности.

Некоторый свет на это проливает небольшой рассказ «Отто Штейн». Размышления героя рассказа, молодого немецкого ученого, воодушевленного принадлежащей его кумиру Э.Геккелю, известному материалисту естественнонаучного толка, идеей «единосущного <...> мирового бытия, на разумном понимании которого человечество уже воздвигает свою новую, истинную и неизбежную религию» [Бунин, 1915 а: 250], предстают в рассказе наивно-самодовольными, они поданы иронически, как и претензии «европейской культуры» в лице ее адепта, Штейна, на духовный приоритет над «первобытным миром» Востока, куда направляется герой. «Мировоззренческий спор с позитивизмом» — содержание рассказа [Карпенко, 2005: 62]. Но возможно взглянуть на это и шире. Ведь «незыблемая религия», жидущаяся на «единосущном» мире, в совсем другом, *метафизическом*, смысле утверждалась и в «путевых поэмах» самого Бунина. «Будем служить людям земли и богу Вселенной — богу, которого я называю Красотою, Разумом, Любовью, Жизнью и который проникает все сущее» [Бунин, 1915 а: 333], — читаем здесь. Однако и подобный просветленный взгляд на перспективы мировой жизни трудно примирялся с буддийским веянием.

Впрочем, тема «Бунин и буддизм», непременно присутствующая в литературе о писателе, получает разные толкования. Так, например, развернутое исследование американским ученым Т.Г.Марулло буддийской проблематики в творчестве писателя не только убедительно и, возможно, исчерпывающе выявляет многочисленные буддийские реалии

и мотивы в ведущих бунинских сочинениях, но в то же время трактует их в духе полного согласия писателя с основными буддийскими доктринами, что даже позволяет автору в конечном счете воспринимать Бунина как «высочайшего оптимиста» [Марullo, 2000: 32]. Представляется значительно более справедливой точка зрения исследователей (например, О.В.Сливицкой, Ю.В.Мальцева, Г.Ю.Карпенко), указывающих на существенные расхождения Бунина с буддийским учением при всем пристальном внимании к нему. Но неверно и преуменьшать размеры этого воздействия, что тоже бывает и что, в частности, свойственно и публикациям Карпенко.

Полнота рассмотрения бунинского «буддизма» не входит в задачу работы. Ее цель — уяснить характер его соотношенности с драматическими событиями эпохи: что питало столь интенсивный интерес Бунина к буддизму и что оказывалось в нем для писателя более важным, а что менее важным.

Избирательность эта прежде всего проявилась в сосредоточении на буддийской идее существования человека как фатально безысходного в условиях активной земной жизни. Что же до другой, столь же значимой, стороны буддизма — учения о нирване, то оно не становится у писателя в эти годы объектом отдельных размышлений (хотя возможно мысленно извлечь отношение к нему из бунинских текстов). В условиях торжества злой воли человека примиряюще-созерцательное начало буддизма отступает в сознании писателя перед трагедийной его стороной. Ее своеобразное запечатление в бунинских сочинениях — один из самых выразительных примеров того, как «писать войною». (Но позже, например, в книге Бунина «Освобождение Толстого» 1937 года, повышенный интерес автора к буддизму сосредоточился, главным образом, на другой его стороне — учении о нирване.)

* * *

Рассказ «Братья» открывает это направление художественной мысли Бунина. Написанный и опубликованный еще в преддверии войны (за три месяца до ее начала), он, тем не менее, уже определяет все главное в бунинских сочинениях военных лет. Рассказ демонстрирует глубину художественной интуиции автора. «Горе тебе, Вавилон!» — эти страшные слова Апокалипсиса неотступно звучали в моей душе, когда я писал «Братьев» и задумывал «Господина из С<ан>-Франциско»

за несколько месяцев до войны, — писал Бунин в 1921 году французскому издателю Боссару, — когда предчувствовал весь ужас и те бездны, которые обнажатся после нее в современной цивилизации, — и я ли виноват, что и здесь мои предчувствия не обманули меня» [*Pro et contra*, 2001: 32–33].

Особо значительны смысловые обрамления рассказа. В эпиграфе к нему из буддийского канона «Сутта-Нипата» сказано: «Взгляни на братьев, избивающих друг друга. Я хочу говорить о печали» [Бунин, 1915 а: 109]. В ходе повествования он подтверждается другими словами «возвышенного» (Будды) — например, о «страданиях этого мира, где каждый либо убийца, либо убиваемый» [Бунин, 1915: 112]. А к концу произведения возникает символический образ парохода, подвигавшегося «в пустоте океана и ночи», «вокруг <...> зыбкой хляби, о которой так ужасно говорит Библия», «валившей <...> паром то на один, то на другой бок», куда до его обитателей порою «доходил глухой, мрачный и торжественный, все до основания потрясающий гул грома» [Бунин, 1915 а: 126, 128].

Перед нами — несомненное предвестие катастрофического в современном писателю мире. Предвестие это, будучи интуитивным, неопределенно. В нем можно усмотреть намек как на исторический, так и на сверхисторический смысл. О последнем скажем позднее. Что же до первого, то его объясняют саморазоблачительно-исповедальные размышления героя рассказа, англичанина, во многом разделяемые и автором⁴. Говоря о колониальном «дележе», который предприняли «люди нового железного века», англичанин пророчесствует, по существу, о последствиях надвигающейся войны: «И когда этот дележ придет к концу, тогда в мире опять воцарится власть какого-нибудь Тира, Сидона, нового Рима <...> повторится и то, что предрекли Сидону <...> иудейские пророки, Риму — Апокалипсис, а Индии, арийским племенам, поработившим ее, — Будда <...>» [Бунин, 1915 а: 129].

Взгляд на будущее, воцарение тиранических режимов — весьма проныцателен, если вспомнить, что произойдет в течение последующих десятилетий.

⁴ «То, что чувствовал его англичанин в “Братях”, автобиографично», — свидетельствовала В. Н. Муромцева. См.: [Бабореко, 1983: 164].

Разумеется, сочинение Бунина не сводится к этой условно исторической линии. «Братья» — самый развернутый в творчестве писателя опыт художественного осмысления современной Бунину реальности в свете древнего буддийского учения, более близкого этой реальности, поскольку повествует о жизни буддийского Востока, но как части общей жизни мира.

Однако при всем пиетете перед «великим религиозным учителем», чья мудрость «комментирует» судьбы героев рассказа, бунинское приятие буддизма далеко не во всем согласно с его духом⁵. Несогласие это не высказано открыто, но оно явствует из изображения событий произведения. Позднее Бунин вспоминал: «Когда я был в Коломбо, меня равно поразили свет солнца, совершенно непередаваемый и слепящий, и учение Будды, в котором много от этого слепящего очи и душу солнца. <...> Я хотел передать этот свет в “Братьях”» [*Бабореко*, 1983: 221]. Очевидна неоднозначность, двусмысленность подобного восприятия.

Что же касается индивидуалистических помыслов человека «нового железного века», его злых хотений («возносим нашу Личность превыше небес <...> хотим сосредоточить в ней весь мир» [*Бунин*, 1915 а: 129]), то писатель благодарно приемлет те из сторон буддийского представления о «жизни Личности в этом “мире бывания”» [*Бунин*, 1915 а: 129], которые толкуют о разрушительном утверждении «я» в человеческом обществе. Современная действительность с ее катастрофизмом, как и мрачные прогнозы, возводятся к этим представлениям об изначальном. И здесь — первая всеобщность рассказа.

Другая всеобщность, возвращающая нас к образу океана, — мысль об отчуждении человека от стихийных сил жизни. Мысль эта, выраженная прежде всего в запечатлении огромного водного пространства, есть и в последующих бунинских сочинениях («Господин из Сан-Франциско», «Соотечественник», «Сны Чанга»). Она афористично подана в словах из «Снов Чанга»: «довременное, для нас уже чуждое и враждебное естество, называемое океаном...» [*Бунин*, 1915 а: 228].

* * *

Вослед «Братьям», уже в военное время, появляется ряд трагически окрашенных повествований, отдаленных, как уже сказано, от непо-

⁵ Сошлюсь на свое толкование рассказа: [*Келдыш*, 1984]; [*Келдыш*, 2010].

средственно военной темы, в которых в той или иной степени предстают явленные «Братьями» историчность и философичность.

Реальная война, остающаяся за занавесом, подразумевается, однако, здесь как порождающее начало, стимулирующее полную «переоценку ценностей» (бунинские слова) в духе широких обобщений, в значительной степени опирающихся на буддийское учение.

Впечатления войны, когда ежедневно множилось количество смертей, распространяются писателем на состояние всего мира. Именно в расширении темы можно усмотреть очевидное буддийское веяние. Смертельные исходы человеческих судеб или их преддверия (например, «Соотечественник», «Казимир Станиславович») — таковы финалы большинства бунинских повествований этих лет, настаивающие тех, кто активно участвует в земной жизни, *независимо от характера участия*. Такого рода всеобщность и утверждало буддийское учение. Ее воплотил упомянутый в «Братях» буддийский «бог жизни-смерти Мара, бог “жажды существования”», вырывающий «из рук человека то, что схватил человек» [Бунин, 1915 а: 111, 117].

Самым же крупным трагедийным обобщением бунинских произведений этого времени продолжает оставаться конфликт человека с изначальным естеством существования, с природно-стихийными силами жизни. Явленный в «Братях», он станет во главу угла в знаменитом «Господине из Сан-Франциско» (1915), как и другие мотивы предшествующего сочинения.

В ряду самых главных — образ корабля. Тесно сближенный с образом «Братьев», он вместе с тем обладает особенными чертами, связанными с общим смыслом произведения. Если в «Братях» он появляется лишь к концу повествования, то тут становится, вместе с океаном, основным «действующим лицом». В отличие от корабля в «Братях», здесь корабль многонаселен. И эта «собираемость» значима. Корабль здесь — символ человечества — не всего, а «того самого, от которого зависят все блага цивилизации», в том числе «объявление войн»⁶. Вместе с тем в рассказе оно изображено над *реальной войной*, поскольку перед нами —

⁶ Слово. Сб. 5. 2-е изд. М., 1916. С. 262. Образ корабля «кажется символом человечества», — писал Ю.Айхенвальд в 1915 году по выходе рассказа; тогда же и другие критики указывали на символический характер произведения (цит. по: [Летопись, 2005: 422–424]).

образ цивилизованного человечества *вообще*, с которым постоянную войну — уже не оружием, а всей своей иноприродностью — ведут силы жизни, хотя оно и не подозревает об этом. Драматическое переживание мирового события, происходящего на глазах у писателя, трансформируется во всеобщность мысли.

Подобное же двуединство наблюдаем в запечатлении самих стихийных сил жизни, предстающих в образе океана. И здесь, вопреки тому, что о войне не упоминается, невозможно отвлечься от ощущения, что сочинение писалось в ее разгар. Наводит мысль на это прежде всего дальнейшее резкое сгущение драматических красок, по сравнению с «Братьями», в описании стихии океана и корабля в ее власти. Начиная с эпиграфа из Апокалипсиса — «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» (снятого в последней редакции рассказа), а затем описания пути корабля, многозначительно названного «Атлантида», из Америки в Европу и обратно, когда большую часть путешествия «пришлось плыть то в ледяной мгле, то среди бури с мокрым снегом» [Бунин, 1915 а: 157], образ бури нагнетается; в конце рассказа: «опять среди бешеной вьюги, проносившейся над гудевшим, как погребальная месса, и ходившим траурными от серебряной пены горами океаном» [Бунин, 1915 а: 174]. Возникает символическая картина мира, предельно ожесточившегося против человека. Зловещая непогода демонстрирует глубину этой неприязни, означающей губительное отчуждение человека от изначальных сил жизни, приобретающее двоякий смысл. В социально-философской символике рассказа — это «дело рук» самого «господина» (как некоего собирательного образа⁷), восстановившего мир против себя. В метафизическом плане — это признак искони враждебных Человеку субстанциальных сил.

Несколько отступая в сторону от периода, о котором речь, но не от нашей главной темы, заметим, что сближающаяся с «Господином...» символика возникает у Бунина гораздо раньше — впервые как будто в рассказе 1901 года «Туман», образно предвещающем знаменитое сочинение писателя: крохотная светящаяся точка, пароход, среди обступающей его зловещей мглы водного пространства. Ко-

⁷ По словам А.Б.Дермана, это «тип», обобщенный социальным сопоставлением с подобными противоположными ему в своих, так сказать, нарицательных чертах, а не в особенностях» [Pro et contra, 2001: 348].

рабль, наполненный людьми, попадает в «непроницаемую густоту» тумана, «за которой в двух шагах чудился конец света, жуткая пустыня пространства»; «в этом чуждом нам мире неба, тумана и моря» ощущалось «что-то апокалиптическое<...> что-то неземное», которое «стояло в гробовой тишине», внушая мысль об изначальной бытийной «тайне <...> что за пределами познаваемого...» [Бунин. Т. 2: 223, 225].

И, однако, когда ночной туман на море, вызвавший у героя гнетущие мысли и видения, исчез с наступлением «ласкового и солнечного» утра, улетучились и страхи, рожденные мраком: «Я вскочил с койки, снова полный бессознательной радости жизни <...> И ночь, и туман, казалось мне, были только затем, чтобы я еще более любил и ценил утро» [Бунин. Т. 2: 227].

Подобный «катартический» финал повествования был бы невозможен в позднейших рассказах с аналогичной символикой. Эта коренная разница — еще одно подтверждение того, как надо «писать войною».

Рассказ «Господин из Сан-Франциско» выразительно демонстрирует и иное — изменения стиливого строя бунинской прозы военных лет, по-своему отражающие катастрофизм мышления. Свойственные и другим его произведениям той поры, они особенно красноречивы в «Господине».

В них прежде всего обращает на себя внимание резкое повышение роли субъективной стиливой стихии, совсем не похожей на ту, что окрашивала раннюю лирическую прозу Бунина. Мягкая созерцательность последней сменится напряженно-драматическими интонациями. И в прозе, и в поэзии Бунина начала 900-х годов авторская мысль претворялась в лирическое «настроение». В произведениях военных лет она часто предстает без покровов, публицистически жесткой. Вторжение публицистической речи в образное слово, порой даже перенасыщавшей его, — в окончательном тексте писатель избавлялся от излишеств — по-своему компенсировало почти полное отсутствие до 1918 года собственно публицистических выступлений Бунина в печати. Но это была все-таки иная публицистика, подчиненная образному мышлению и трансформированная им.

Возникает подчеркнуто экспрессивная форма, образуемая и повышено эмоциональным эпитетом, и напряженным ритмом повество-

вания, широко использующая элементы метафорического стиля, отличающаяся нередко обширными синтаксическими конструкциями, усиленно нагнетающими драматическое впечатление.

Приведем примеры подобного синтаксического периода, резко укороченного здесь по сравнению с оригиналом: «Океан с гулом ходил за стеной черными горами, вьюга крепко свистала <...> пароход весь дрожал, одолевая и ее, и эти горы <...> в смертной тоске стенала удушьяемая туманом сирена <...> ее <преисподней. — В.К.> последнему, девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, — та, где глухо гоготали исполинские топки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля <...>» [Бунин, 1915 а: 159] и т. д. В согласии с общей тенденцией стиля в рассказе возникает и чисто условная образность: появляющийся в конце его образ Дьявола — символическое запечатление «сатанинской» сущности современного писателю мира.

А теперь о центральном эпизоде — смерти «господина». По внешности это случайность бытового происхождения. На самом деле кажущаяся чисто бытовой ситуация — дотошно выписанное «привычное дело туалета»: переодевание «господина» к обеду в каприйском отеле, приведшее к тяжким последствиям, — равноправно входит в общий притчево-иносказательный строй произведения, коррелирует — и очень тесно — с его символической всеобщностью.

Эпизод, о котором речь, красноречиво демонстрирует и еще одну, чрезвычайно важную для автора, стилевую краску, участвующую в образовании сложно-синтетического бунинского стиля той поры. Это элементы щедрого на подробности традиционно описательного стиля и его «боковых», натуралистических, ответвлений, функционально переосмысленные в экспрессивном духе, органически соединяющиеся с обобщенно-экспрессивным началом.

Многозначительно это описание затискивания себя в сковывающий тело костюм и особенно мучения «с ловлей под твердым воротничком заправки шейной»: «Кончикам пальцев было больно, заправка порой крепко кусала дряблую кожицу в углублении под кадыком, но он был настойчив и наконец, с сияющими от напряжения глазами, весь сизый от сдавившего ему горло не в меру тугого воротничка, таки доделал дело <...>

— О, это ужасно! — пробормотал он, опуская крепкую лысую голову <...>» [Бунин, 1915 а: 167].

Несколько минут спустя произойдет истинно «ужасное происшествие» — «господин» умрет в состоянии удушья, изображение которого напоминает о картине одевания: «<...> шея его напряжилась, глаза выпучились <...>. Он рванулся вперед, хотел глотнуть воздуха — и дико захрипел <...>» [Бунин, 1915 а: 168].

Застегивание заправки освещается зловещим светом. Костюм, в который обрягается «господин», — пагубный футляр, панцирь, как и корабль «Атлантида», на котором совершается путешествие, как и весь тот искусственный мир, которым герой рассказа и ему подобные укрывают себя от грозных стихий бытия. Предвестием расплаты за это и становится в насквозь символическом рассказе Бунина смерть «господина» — расплаты, тревожным ожиданием которой проникся писатель в годы войны. С этого момента и до самого конца повествования мотив смерти «господина» несет в себе, вместе с мотивом океана, ключевую символику рассказа, многозначительным завершением которого становится образ гроба с телом «мертвого старика из Сан-Франциско», спущенного на «дно темного трюма, в соседстве с мрачными знойными недрами корабля, тяжко одолевавшего мрак, океан, вьюгу...» [Бунин, 1915 а: 173–175].

Что же до связи с буддийской мудростью, она не выходит здесь наружу, но скрыта в подтексте. Сошлемся, в частности, на указанный Карпенко мотив буддийского текста «Сутта-Нипата» (мы помним, что отсюда был взят эпиграф к «Братьям») — «наказание пучиной», сулящее отягощенным грехами низвержение в бездну⁸.

* * *

О трагедии современной жизни, главным событием которой стала кровопролитная война, снова не упомянутая, поведал рассказ «Сотечественник» (1916). Катастрофизм времени передан здесь почти без очевидных исторических реалий и вообще не явлен воочию,

⁸ Д.М.Магомедова указала на «прямого предшественника» этого мотива («образ корабля с трупом в трюме как символ современной цивилизации»), возникшего в аллегорическом стихотворении Генрика Ибсена «Письмо в стихах», написанном в 1885 году и переведенном на русский язык в начале 1900-х годов. [Магомедова, 2001: 121–126].

но предстает, хотя и со всею несомненностью, косвенно, иносказательно — главным образом через отношение героя к буддийскому учению, которое вновь выдвигается на передний план как многообъясняющее начало.

Герой этот, крупный делец Зотов, особенно интересен. В отличие от усредненной, «типовой» фигуры «господина», перед нами яркая, своеобразная личность, обладающая незаурядным умом. Напомним об уже сказанном — пошатнувшись в годы войны представлении писателя об изоляции славянской «души» от «души общечеловеческой». «Соотечественник» подтверждает это наиболее красноречиво. Герой рассказа — «брянский мужик, мальчишкой» привезенный «в Москву из деревни», удивляя «своей самоуверенностью <...> деловитостью, огромным житейским опытом», заражая, а порой восхищая «своей смелостью, своей энергией» [Бунин, 1915 а: 243–245], разительно отличается от типических персонажей предшествующей деревенской бунинской прозы. В нем особенно явственно запечатлен выход из пассивно-угнетенного состояния русской деревни к активно европейскому началу, но окрашенному ярко по-русски; и даже «с виду он не то швед, не то англичанин», именуемый «болванами» тех иностранцев, кто, подчиняясь привычным представлениям, не хочет верить, «что он русский» [Бунин, 1915 а: 243, 245].

И, однако, при всей своей респектабельности, герой рассказа болен неизлечимой тоской, поясняя свои ощущения прикосновением к буддийской философии жизни, кажущейся непреодолимой. И прежде всего потому, что она далеко не ограничена психологией обширного азиатского региона, где пребывает герой (действие рассказа происходит на Цейлоне). Именно его глазами видится в рассказе то новое единство мира как единство отчужденного человека, представление о котором возникает в бунинских сочинениях военных лет. Черты подобного склада жизни и сознания усматривает Зотов и в своем родном отечестве, и в европейском мире в целом [Бунин, 1915 а: 247–248]. В разной степени, по мысли героя, но все они затронуты «ужасающим в своей непреклонной мудрости учением» [Бунин, 1915 а: 248] Будды. И в этом — источник безысходности.

«И вообще, я человек обреченный... если бы вы знали, как страшно запутаны мои дела. Еще больше, кажется, чем душа и мысли! Ну,

да из всего есть выход. Дернул собачку револьвера, поглубже всунув его в рот — все эти дела, мысли и чувства разлетятся к чертовой матери!» [Бунин, 1915 а: 249] — так завершается рассказ. Однако в его обобщающем плане трагический итог жизни Зотова, если он произойдет, будет объяснен все-таки не «эмпирической» причиной, как и в «Господине из Сан-Франциско». Над локальными мотивировками в бунинских повествованиях этих лет господствует сверхпричина — отношения отдельного человека с большим миром как субстанциальным началом. Она всегда присутствовала в творческом сознании писателя. Но под впечатлениями мировой войны значительно усилилась и прояснилась. «В новеллах второй половины 1910-х гг. Бунин все время подходит вплотную к последним вопросам бытия <...>» [Бройтман, Магомедова, 2000: 576].

* * *

Обратимся теперь к рассказу «Петлистые уши» (1916). Это известное сочинение удостаивалось заметного внимания критики и было, в общем и целом, верно истолковано.

Ограничимся отдельными замечаниями и дополнениями — в основном подтверждающими сказанное.

Важно прежде всего отметить возникающий и здесь буддийский «след», не выходящий наружу, подобно «Господину из Сан-Франциско», но явствующий из всего содержания. В рассуждениях героя рассказа, убийцы Соколовича, мы встречаемся с особой вариацией знакомого по «Братьям» буддийского мотива («каждый либо убийца, либо убиваемый»), который подан с присущей ему характерной всеобщностью («Все человеческие книги — все эти мифы, эпосы, былины, истории, драмы, романы, — все полны» описаниями деяний «кровавых преступников» [Бунин, 1915 а: 235–234]) и одновременно резко усугублен. «Страсть к убийству и вообще ко всякой жестокости сидит <...> в каждом», — заявляет Соколович, попутно развенчивая Достоевского с его якобы ложными понятиями «о муках совести» [Бунин, 1915: 234] преступника. Мотив «убийца — убиваемый» определяет и основную фабульную линию рассказа (убийство проститутки Соколовичем).

В литературе о рассказе, в связи с образом его героя, справедливо констатировался интерес Бунина к «уголовной антропологии» его времени, к учению Ломброзо о врожденной преступности. Однако

еще более существенно, что патологическая личность рассказа вписана, тем не менее, в «норму» своего исторического времени, становясь концентрированным ее выражением, поскольку исповедует и целиком принимает ту философию войны всех со всеми, которую насаждает время. Вместе с тем в рассказе, в отличие от других произведений писателя, присутствует и война как таковая, как историческое событие сего дня. Но присутствует не в конкретных реалиях совершающегося события, а как важнейшая часть общего фона — с одной стороны, а с другой — как обобщенное, «собирательное» понятие: не только война, но и войны. «В войнах участвуют теперь уже десятки миллионов. Скоро Европа станет сплошным царством убийц» [Бунин, 1915 а: 236], — проорочествует Соколович.

Мысль о своеобразном характере изображения современности убедительно развита О.В.Сливицкой: «...Хотя война как прямой предмет изображения <...> отсутствует в “Петлистых ушах” — это «рассказ, порожденный атмосферой войны», и прежде всего потому, что основное его сюжетное событие, «преступление Соколовича — это модель того, что происходит на войне», возведенная, в свою очередь, к несравненно более широким обобщениям, поскольку в «этой патологии <...>, по Бунину, нашло свое предельное воплощение *всеобщее зло жизни*» [Сливицкая, 1971: 162, 165]⁹.

Вместе с тем со страшной правдой о всемирном зле, которую один из носителей его обрушивает на слушателей, вынужден частично согласиться и автор сочинения. С перечислением Соколовичем злодеяний, совершенных на протяжении человеческой истории, прямо соотносится, к примеру, одна из бунинских горестных дневниковых записей

⁹ В этой совершенно справедливой генерализации образа есть, на наш взгляд, некоторое преувеличение, связанное с представлением о «зле “космическом”» как «внеположной» злу жизни его «первопричине» (с. 167). Между тем всеобщность «Петлистых ушей», в отличие от ряда других бунинских произведений, значительно меньше выходит за пределы человеческой истории. «Космическая» окраска в рассказе петербургского пейзажа, полагаем, имеет больше метафорический, нежели «буквальный» смысл. Разделяю точку зрения Л.А.Колобаевой, полагающей, что толкование О.В.Сливицкой первоисточника «природы зла» у Бунина лишь как «зла космического» — «излишне абстрактное», между тем как в «Петлистых ушах» оно коренится прежде всего в «историко-философской концепции» писателя [Колобаева, 2008: 34].

(от 1 июля 1915 года): «Собрать бы все людские жестокости во всей истории» [Грин, 1977: 145].

Соотнесенность эта, естественно, заметна и в самом рассказе — и в рассуждениях Соколовича¹⁰, и в тексте от лица автора. Во втором случае таков, например, пейзаж ночного Петербурга (где происходит действие), выполненный в свойственной Бунину времени войны напряженно экспрессивной стилевой манере: «Ночью в туман Невский страшен. Он безлюден, мертв, мгла, туманящая его, кажется частью той самой арктической мглы, что идет оттуда, где конец мира <...>»; при виде «наряженных женщин» на панелях «становится жутко, точно натыкаешься на существо какой-то иной, чем люди, неведомой породы», и др. [Бунин, 1915 а: 238]. Перед нами — символически зловеющая картина, не менее отталкивающая и страшная, чем герой с его рассуждениями. Похожую на него реальность современной жизни увидел и писатель, точно сказавший о своем сочинении: «Тут главное — адский фон и на нем здоровенная и ужасная фигура», которая неумолимо вырастает из него» [Бунин, 2007: 389].

Именно через эту «собираемость», через характер главного героя и через ассоциацию с мотивом древнего учения (ее уловит внимательный читатель Бунина) — иначе, в обобщенно-косвенном восприятии — возникает и в «Петлистых ушах» тема войны.

И в бунинской поэзии этих лет появляется ряд стихотворений (большинство из них относится к 1916 году) с также характерным для автора в ту пору возведением впечатлений времени к трагическим всеобщностям. Таково «Молчание» со строками, обращенными к Господу:

Я знаю: Ты в огне громовом
Уже не снидешь на людей!

Ты не рассеешь по вселенной,
Как прах пустынь, как некий тлен,
Род кровожадный и презренный
В грызне скатавшихся гиен! [Бунин, 1967: 407].

¹⁰ На это, с легким упреком в адрес рассказа, обратил внимание в письме к Бунину А.Б.Дерман: «...Не слишком ли отчетливо выступает фигура автора в разговорах героя с матросами?» [Бунин, 2007: 746].

В этих стихах особенно прозрачен намек на войну, воспринятую и здесь как преступление, в котором нет отдельных виновников, поскольку одинаково преступны все сотворившие его.

Подобная же мрачная тональность — в стихотворении «Из книги пророка Исаии» (1918). Ветхозаветная «книга» повествует, в том числе, о наказании Господом Израиля, «народа грешного», за попрание закона и правды, но также и о грядущем воскрешении Его волею. Бунин поэтически воспроизводит — и очень близко к тексту — третью главу «книги», содержащую гневные обвинения Господа, предвещающие Его возмездие народу. И в частности вводит злободневную тему войны, отсутствующую в ветхозаветном тексте: «И народы / Восстанут друг на друга, дабы каждый / Был нищ и угнетаем» [Бунин, 1967: 418]. Но никак не затрагивает темы просветления. В библейском тексте — Господнее обещание мира, сменяющего кровавую вражду: «и перекуют мечи свои на орала <...> не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать» (Ис. 2: 4). У Бунина нет исхода войнам. В книге пророка Исаии Господь обличает осквернителей Сиона, но затем очищает его «духом суда и духом огня» (Ис. 4: 4). У Бунина — только осквернение святыни.

И понятно, почему. Современник поэта, полагает автор, в отличие от своего пращура, уже не дождетя очистительной кары Господней — об этом строки стихотворения «Молчание».

В нескольких стихотворениях 1916 года снова появляется образ дьявола, знакомый по «Господину из Сан-Франциско». Здесь он вступает во владение миром еще явственнее, чем в «Господине». Строки из трех стихотворений, дальше цитируемых, настолько красноречивы, что не нуждаются в каком-либо комментировании.

И дьявол тут <в соборе. — В. К.>. Теперь он входит смело
И смело зрит простертое пред ним [Бунин, 1967: 409];

Не я ли царь и бог? не мне ли честь и дань?
Каким великим кругозором
Синеет даль окрест! И где меж ними грань —
Горой соблазна и Фавором? [Бунин, 1967: 415];

И Сатана, злорадно торжествуя,
Воздвиг на месте Рая — Вавилон [Бунин, 1967: 409].

Порой весьма сумрачны и бунинские стихи тех лет на историческую и фольклорную темы. И в них тоже встречаем выразительно-иносказательные отклики на военную современность [Иинов, 1973: 47–49].

В речи на чествовании Бунина 26 ноября 1933 года по случаю вручения ему Нобелевской премии Б.К.Зайцев сказал: «Наивысший расцвет стихов Бунина — 1916 год. Самые сильные, мрачные, полновесные пьесы написаны накануне гибели той России, которая его родила <...> Их общее настроение — трагедия, надвигающаяся туча, — хотя говорят они и о самом разном» [*Pro et contra*, 2001: 411].

Тем не менее, решающие изменения в этом смысле, как можно было видеть, происходили в прозе. На передний план в ней и на центральное место в общем творчестве писателя выходят произведения, проникнутые трагедийностью и катастрофизмом мировосприятия.

* * *

И, однако, этим не исчерпано содержательное богатство интересующего нас творческого периода. Тогда же возникает у Бунина ряд мотивов и образов, в основном независимых от внушений войны, являющихся их антиподом, утверждающих пафос неискоренимых ценностей существования вопреки тому, что стоит на их пути.

Проблематика эта, присутствующая и в произведениях, о которых уже шла речь, и самостоятельно от них, находится в целом за тематическими пределами настоящей работы. Но ввиду ее тесной связи с другим смысловым планом бунинского повествования, являющимся темой исследования, скажем о ней коротко и суммарно. Она обращена, с одной стороны, к пластам народной жизни, не затронутым уродливой, с точки зрения писателя, современной цивилизацией; с другой — к ценностям внутреннего мира человека. В их запечатлении особенно ощутимо противостояние иным, буддийским устоям. Так, рассказы о любви 1915–1916 годов («Грамматика любви», «Сын», «Легкое дыхание»), как и мотивы ее в произведениях о «другом» («Братья»), всегда трагедийны, но совершенно иначе, чем в буддийских текстах с их отвержением земной любви вообще, от которой «страдания этого мира». В бунинском возвышении любви трагическая мысль, в которой по-своему, весьма опосредованно, но тоже отразились впечатления войны, соединяется с очистительной, «катартической».

Уже из этого примера очевидна диалогичность художественного мира писателя. Но диалогичность эта принимает нередко особый характер в общем контексте бунинского творчества — характер антиномии, на что обращено внимание в серьезных исследованиях о Бунине (Ю.В.Мальцева, О.В.Сливицкой)¹¹. В произведениях писателя порой сопрягаются взаимоисключающие представления о самом главном — бытийном, сущностном.

Вот один из примеров, которые легко умножить. Безысходно пессимистическая мысль «Петлистых ушей», где психика убийцы предстает, по мнению тогдашних критиков, не только явлением «повседневного уклада нашей жизни», но и «одним из естественных проявлений души человеческой» [*Летопись*, 2005: 546], — и рассказ «Третьи петухи» с его стойкой верой в «новый путь» для «темных и злых людей», совершенно невообразимой в первом рассказе, и пронзительно-эмоциональным возгласом в его завершении: «Ей, Господи! Сладка земная жизнь, Тобой данная!» [*Бунин*, 1915 а: 263]. Между тем оба рассказа написаны в одном и том же, 1916, году, а их первые публикации отстоят друг от друга всего на три месяца. Как объяснить все это?

Есть, пожалуй, только один бунинский рассказ, который проливает некий свет на заданный вопрос. Это рассказ «Сны Чанга» того же 1916 года. Не касаясь событийной стороны произведения, выскажусь о его мирозерцательной коллизии, которая предстает с демонстративной наглядностью. Это — противоборство «двух правд» о мире, проходящих через все произведение и представленных как своего рода художественные формулы — «жизнь несказанно прекрасна» и «жизнь мыслима лишь для сумасшедших» [*Бунин*, 1915 а: 215]. Они призваны осмыслить постоянно меняющийся настрой повествования, который сопровождает сюжетное движение. Но не только это. Можно думать, что автор словно выставляет здесь напоказ и антиномию собственного творчества. В этом смысле «Сны Чанга» — исповедальное сочинение. И если воспользоваться приведенным примером, то «жизнь мыслима лишь для сумасшедших» как нельзя более точно характеризует рассказ «Петлистые уши», равно как «жизнь несказанно прекрасна» — рассказ «Третьи петухи». Но в конце повествования

¹¹ Имею в виду прежде всего обобщающие исследования этих авторов: [*Мальцев*, 1994], [*Сливицкая*, 2004].

обе «правды» отступают перед упованием на «третью правду», которая видится преодолением недостаточности каждой из предшествующих, антитетических, «правд». В чаемой «правде» сливаются счастье и страдание и возникает столь близкий писателю мотив соединения всего со всем в мире.

Но мотив этот лишен все-таки той прозрачности, которая отличала его у прежнего Бунина. Устремление к «третьей правде» соединяется с ощущением неясности путей к ней и неотчетливости представления о ней самой. «Сны Чанга» обращены к *общему* миросозерцанию писателя, значительно осложненному трагической тенью, отброшенной переживаемым временем. При всем том сочинение Бунина в конечном счете воспринимается как более просветленное по сравнению с рассмотренной группой произведений; сравнение допустимо уже потому, что в «Снах Чанга» есть сцепляющие эту группу общие мотивы: буддийский мотив, символический мотив океана (его нет только в «Петлистых ушах»). Ощущение субстанциального света усиливается вместе с упованием на «третью правду», пусть смутным и неопределенным, пусть несогласным с общей драматической атмосферой рассказа, но остающимся в человеческом сознании как помышление об истинной, хотя еще «неведомой», правде земли («есть на земле еще какая-то <...> третья правда!»), которую ведает пока лишь «последний хозяин» [Бунин, 1915 а: 230]. Признаём, что этот менее сумрачный взгляд на рассказ отличается от распространенных представлений о нем.

В целом же «Сны Чанга» еще раз демонстрируют особую смысловую масштабность тех бунинских сочинений, которые не «о войне», но «о войне».

Случай Бунина, разумеется, не единичен. И у других писателей в сочинениях такого рода можно встретить подчас особенно глубокое осмысление своего предмета. Особенное — ввиду меньшей замкнутости в подразумеваемом тематическом материале, большей свободы в выходе за его пределы, в возвышении над ним к обобщениям крупного масштаба.

Приведу в заключение пример из творчества выдающегося художника слова, принадлежавшего к совсем другому литературному миру. Это — Вячеслав Иванов. В военные годы он создал одно из самых крупных своих произведений, поэтическую «мелопею» «Человек», которую

характеризовал много позднее в письме к Э.К. Метнеру как «целостно выражающую мое мистическое мирозерцание поэму» [Иванов, Метнер, 1994: 309]. И вместе с тем, по признанию автора, в своем «апокалиптическом» тоне поэма воплотила и «настроения», которые были «навезаны, конечно, войною» [Богомолов, Гречишкин, Кузнецова, 1994: 151]. Кажется, нет специального исследования, рассматривающего подобный непростой смысловой комплекс «человека», метафизически отвлеченного сочинения, вбирающего в себя конкретные исторические впечатления времени. Между тем оно, несомненно, имело бы немалый типологический интерес.

Да и вообще, проблематика «писать войною» в общих работах о литературе Первой мировой войны занимает меньшее место, чем заслуживает. И в этом — объяснение того, почему поглощенный впечатлениями войны Бунин наименее упоминаем — среди крупнейших деятелей Серебряного века — в подобного рода работах, а иногда и просто «отлучен»¹². Расширение этого аспекта исследования послужило бы значительно более углубленному освоению важной темы.

Литература

- Бабореко А. А. Бунин: материалы для биографии с 1870 по 1917. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1983.
- Богомолов Н., Гречишкин С., Кузнецова О. Переписка В. И. Иванова с С. К. Маковским // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 137–164.
- Бройтман С. Н., Магомедова Д. М. Иван Бунин // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 540–586.
- Бунин И. А. Новые материалы. Вып. 1 / Под ред. О. Коростелева и Р. Дэвиса. М.: Русский путь, 2004.
- Бунин И. А. Письма 1905–1919 годов. М.: ИМЛИ РАН, 2007.
- Он же. Письма 1885–1904 годов. М.: ИМЛИ РАН, 2003.
- Он же. Полное собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. П.: Изд-во т-ва А. Ф. Маркса, 1915.
- Он же. Полное собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. П.: Изд-во т-ва А. Ф. Маркса, 1915.

¹² Так, в книге О. Цехновицера «Литература и мировая война. 1914–1918» (М., 1938), объемом более 400 с., Бунин упомянут лишь один раз в общем списке имен литераторов, участвующих в газете «Русская воля».

- Он же.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М.: Московский рабочий, 2000.
- Он же.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1967.
- Pro et contra:* личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института. 2001.
- Горький М.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 11. М.: Наука, 2004.
- Дубинская Т.И.* «Летопись» // Русская литература и журналистика начала XX века, 1905–1917: Большеви́стские и общедемократические издания. М.: ИМЛИ, 1984. С. 202–228.
- Иванов В., Метнер Э.И.* Иванов и Э.К. Метнер: переписка из двух миров // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. С. 281–317.
- Карпенко Г.Ю.* Творчество И.А. Бунина и религиозное сознание рубежа веков. Самара: Универс-групп, 2005.
- Келдыш В.А.* Сборники “Слово” // Русская литература и журналистика в начале XX века, 1905–1917: Большеви́стские и общедемократические издания. М.: ИМЛИ РАН, 1984. С. 280–309.
- Он же.* О «серебряном веке» русской литературы: общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010.
- Колобаева Л.А.* В споре с Ф.М. Достоевским: категории зла, совести, «преступления и наказания» в прозе И.А. Бунина // Русская литература конца XIX — начала XX в. В зеркале современной науки: исследования и публикации
- Ленин В.И.* Полное собрание сочинений. Т. 26. М.: Госполитиздат, 1961.
- Летопись литературных событий в России конца XIX — начала XX в. (1891 — октябрь 1917) /* Под ред. М.Г.Петрова. Вып. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2005.
- Литературное наследство.* Т. 84: Иван Бунин. Кн. 2 / Под ред. А.Н.Дубовикова и С.А.Макашина. М.: Наука, 1973.
- Магомедова Д.М.* Ибсеновский мотив в рассказе И.А.Бунина «Господин из Сан-Франциско» // На рубеже веков: российско-скандинавский литературный диалог. М.: РГГУ, 2001. С. 121–127.
- Мальцев Ю.* Иван Бунин: 1870–1953. Frankfurt / Main; Moskau, 1994.
- Марулло Т.Г.* «Если ты встретишь Будду»: Заметки о прозе И.Бунина. Екатеринбург: УГУ, 2000.
- Маяковский В.* Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1955.
- Нинов А.* За строками одной статьи // Вопросы литературы. 1970. № 7. С. 146–153.

- Ржевский Л.* Встречи с русскими писателями // Грани. 1990. № 156. С. 68–103.
- Сливицкая О. В.* Рассказ И. А. Бунина «Петлистые уши» (Бунин и Достоевский) // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1971. Сб. 3. С. 160–172.
- Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004.
- Тихонов В. В.* Европеизм и Панславизм — два направления в русской научно-исторической публицистике периода Первой мировой войны // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: политика и поэтика. Исследования и материалы / Под ред. В. В. Полонского. М., 2013. С. 39–48.

Ю.В. Шевчук

ВОЙНА И РЕВОЛЮЦИЯ В ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ
1910–1920-х годов
(А. АХМАТОВА, А. ГЕРЦЫК, В. МАЛАХИЕВА-
МИРОВИЧ, В. МЕРКУРЬЕВА, Л. СТОЛИЦА)

*Институт мировой литературы им. А.М.Горького,
Российской академии наук*

Классикой поэзии XX века стали стихотворения А. Ахматовой из книги «Белая стая» (1917), менее известны современному читателю «Дни гнева, дни скорби» (1917) В. Меркурьевой, «Подвальные» (1921) А. Герцык, «Батайские дни» (1919) В. Малахиевой-Мирович, «Из песен девицы-добровольца» (1914–1915) Л. Столицы. Одни произведения, написанные в переломные для России годы войн и революций, сразу были отданы в газеты и журналы («Накануне», «Биржевые ведомости», «Женское дело», «Журнал для женщин», «Женская жизнь» и др.), вошли в состав коллективных и авторских поэтических сборников, другие — долгое время не печатались в России и увидели свет только во второй половине XX века.

Первым откликом Ахматовой на начало войны стал цикл «Июль 1914» («Пахнет гарью. Четыре недели...», 1914; «Можжевельника запах сладкий...», 1914). Известие о вступлении России в войну застало поэта в Слепневе, имении Гумилевых, так что в стихотворениях нашло отражение пространство деревни, переживания героини связаны с элементами народного мировосприятия. Война истолковывается как Божеское наказание засухой, требующее от людей искупления грехов. В финале первого стихотворения появляется образ Богородицы, расстилающей «над скорбями великими плат»; во втором — страдающая земля ассоциируется со Спасителем, с Его крестными муками. И в дальнейшем трагические события в отечественной истории будут осмыслены поэтом как годы всенародного горя и подвижничества («Реквием», 1935–1940; «Ветер войны», 1940-е).

Низко, низко небо пустое,
И голос молящего тих:
«Ранят тело Твое пресвятое,
Мечут жребий о ризах Твоих»
[Ахматова, 1998: 199].

В моменты исторических катастроф, по Ахматовой, главная задача поэзии — запечатлеть переживаемое в потоке сознания, не рационально, но оценочно; соответственно, именно поэт как летописец современности способен разглядеть ту самую субъективнозначимую деталь, смысл которой прояснится годы спустя, и окажется, что в прошлом именно она была знаком судьбы, предвестницей будущих событий. Чтобы исполнить свое предназначение, лирическая героиня отстраняется от личных переживаний («Памяти 19 июля 1914», 1916):

Из памяти, как груз отныне лишней,
Исчезли тени песен и страстей,
Ей — опустевшей — приказал Всевышний
Стать страшной книгой грозových вестей
[Ахматова, 1998: 269].

Мотив индивидуального страдания, получивший развитие в центральном четверостишии и связанный с образом Христа, молящегося в Гефсимании, в финале стихотворения подключается к теме общей народной судьбы.

В произведениях социально-исторической проблематики Ахматова, как правило, описывает страдания отдельного «я» как одного из многих. Иным вариантом представления лирической героини является изображение ее исключительности и момента духовного самоутверждения в поэзии Л. Столицы. В статье «О современном лиризме» (1909) И. Анненский характеризует стихотворения поэтессы как «наделенные яркой чувственностью, осязаемостью» [Анненский, 2002: 354]. Таковы и произведения, включенные составителями в тематический цикл «Из песен девицы-добровольца» (1914–1915). Женщина-воин наделена богатырскими чертами, она отважна и решительна:

Я девичью ногу — в стремя,
Золотой шишак — на темя, —
И несусь
В бой за Русь
[*Столица*, 2013: 358].

Лирическая героиня, прекрасно понимая, что обычная доля женщины — «лишь шитье одно да печиво», и бунтуя против заведенного порядка, бросает вызов сразу всем возможным врагам — внешним и внутренним («Ох ты, жизнь девичья, сонная!..»). Песенная основа произведений, архаизмы, фольклорные образы и мотивы не мешают автору выражать порывы современной женской души. Жертвовать на войне героине приходится не только жизнью, но и полом. Только во время тайных купаний в ручье она становится «впрямь девицей» («Я — доброволец радостный...»), а женское счастье достается ей после смерти («Стаи дикие лебяжие...»):

Красоту былую девичью
Смерть на лик мой навела
И Егорью-Королевичу
В жены, храбрую, дала.
Кудри солнечные глажу я,
В синезарный взор гляжу!..
Песня дальная лебяжая...
Умерла... Лечу... Лежу...
[*Столица*, 2013: 359].

Революцию Л. Столица не приняла, эмигрировала в Болгарию и токовала там по России до конца дней своих. В глубоко трагическом сонете «Родине» (1918) страна у нее ассоциируется с кладбищем: «Кругом одни холмы темнеющих могил» [*Столица*, 2013: 392]. Стихотворение было опубликовано в номере газеты «Накануне» [*Накануне*, 1918: 2] и стало одним из первых в творчестве Л. Столицы, посвященных теме утраченной родины — актуальной для поэта в 1920–1930-е годы.

Переломный момент истории в женской поэзии начала века также эксплицируется через городское пространство, в котором прочитываются знаки индивидуальной и коллективной судьбы. В поэзии Ахматовой звучит мотив пустоты новгородских небес («Пустых небес прозрачное стек-

ло...» [Ахматова, 1998: 201]). Ощущение нестабильности передается посредством описания движения природных стихий («Сентябрьский вихрь, листы с березы свежав, / Кричит и мечется среди ветвей, / А город помнит о судьбе своей: / Здесь Марфа правила и правил Аракчеев» [Ахматова, 1998: 206]). Важнейшей семантической составляющей петроградского образа становится его непосредственное участие в героико-трагической судьбе человека («Был блаженной моей колыбелью...», 1914; «Тот август, как желтое пламя...», 1915; «Как люблю, как любила глядеть я...», 1916). В плане цветовой символики Ахматова часто использует обозначение «темный»: «Темный город у грозной реки» [Ахматова, 1998: 205].

На фоне города лирическое «я» ведет самонаблюдение во времени и фиксирует момент утраты иллюзий, понимания сути происходящего («страшный год и страшный город» [Ахматова, 1998: 236]). В стихотворении «Был блаженной моей колыбелью...» (1914) в связи с описанием Петербурга Ахматова делает особый акцент на глаголе «был». Первая строфа является обращением к событиям младенчества и молодости, связанной с любовными ожиданиями и разочарованиями.

Был блаженной моей колыбелью
Темный город у грозной реки
И торжественной брачной постелью,
Над которой держали венки
Молодые твои серафимы, —
Город, горькой любовью любимый
[Ахматова, 1998: 205].

Зрелость героини, начало ее нравственного восхождения сопровождается мотивом бесконечного блуждания по городу: «Там впервые предстал мне жених, / Указавши мой путь осиянный, / И печальная Муза моя, / Как слепую, водила меня» [Ахматова, 1998: 205]. С настоящим моментом «узнавания» судьбы совпадает точка зрения субъекта речи, описание города при этом намеренно не представляется. Если сначала он угрожал («Темный город у грозной реки»), затем морочил героиню («Солеёю молений моих / Был ты, строгий, спокойный, туманный»), то теперь он открыл ей свою трагическую суть, которую невозможно передать словами. Ахматова использует свой «фирменный» жест умолчания, указывающий на кульминацию действия.

В стихотворении «На разведенном мосту...» (1917 – 1919) события Февральской революции и октябрьского переворота автор воспринимает в образе внезапно разведенного моста — как резкий надлом времени и частной жизни человека («На разведенном мосту / В день, ставший праздником ныне, / Кончилась юность моя» [Ахматова, 1998: 324]). История в стихотворениях 1917 года также была услышана Ахматовой как прозвучавший в воздухе залп («И целый день, своих пугаясь стонов...», 1917). Атмосфера, воцарившаяся в столице, передается через описание уличного гула, в котором «великопостный звон» церковных колоколов сливается с «беспорядочной стрельбой» («Я в этой церкви слушала Канон...», 1917). Тотальное присутствие смерти осмысливается поэтом как мощный стимул к покаянию и очищению. Упомянутый в стихотворении канон Андрея Критского — выдающееся произведение церковной гимнографии — как раз и представляет собой развернутый диалог человека со своей душой. Судьбоносный период русской истории совпадает с «семью неделями», предвещающими Христу Пасху.

Я в этой церкви слушала Канон
 Андрея Критского в день строгий и печальный,
 И с той поры великопостный звон
 Все семь недель до полночи пасхальной
 Сливался с беспорядочной стрельбой,
 Прощались все друг с другом на минуту,
 Чтоб никогда не встретиться... И смуту
 судьбой
 [Ахматова, 1998: 322].

Образ женщины из народа сближает лирику Ахматовой и Меркурьевой, индивидуальный стиль поэзии которой критики сравнивали со стилем заговоров и заклинаний. В отличие от Ахматовой, она поэт Москвы. «Одним из самых сильных стихотворений революционного года» назвал М. Л. Гаспаров сонет Меркурьевой «Пробоина — в Успенском соборе...» (1917) из цикла «Дни гнева, дни скорби»¹. При обстреле Кремля красной артиллерией был пробит церковный купол.

¹ См. об этом [Гаспаров, 2007: 512].

Пробоина — в Успенском соборе,
Пробоина — в Московском Кремле.
Пробоина — крошечное горе —
Пробоина — в сраженной земле.

<...> Пробоина — где мы в ней и что мы?
Пробоина — бездна поглотила.
Пробоина — нет всея Руси
[*Меркурьева*, 2007: 119].

В последних числах декабря 1917 — начале 1918 года Меркурьева пишет «Сон о Богородице», где центральным является также образ Москвы революционной. Речь идет о святочных днях, когда совершается тайна встречи старого мира с новым, чудо перерождения и очищения в мистическом соединении Жизни и Смерти, Богородицы и Метелицы. Понимание закономерности революции, готовность к смерти в том случае, если новая жизнь не примет в свое лоно лирическую героиню и ее товарищей по культуре, прочитываются в стихотворении Меркурьевой «Стансы» (1918).

<...> На лобном месте, веку злого
Лихие вины искупив,
Мы верно сдержим наше слово,
Не изменив, не отступив.
Совьем лирические бредни
В созвучий вольных коловерть —
И кончим ямб, свой ямб последний
Прощальной рифмой к слову «смерть»
[*Меркурьева*, 2007: 43].

То же переживание неизбежного эшафота — готовность войти в новую жизнь без отречения от прежних культурных ценностей или умереть — обнаруживается и в ахматовском стихотворении «Петроград, 1919» (1919). Автор пишет об одолевающем современников ужасе, но в последней строфе страх неожиданно перекрывается верой в неистребимую связь поколений, которая осуществляется культурой. Голос хора звучит как соборная молитва.

Иная близится пора,
Уж ветер смерти сердце студит,
Но нам священный град Петра
Невольным памятником будет
[Ахматова, 1998: 348].

В стихотворениях, написанных от лица поколения людей культуры конца XIX — начала XX века, потрясающе сильно звучит лирическое «мы». Сближает Меркурьеву с Ахматовой и мотив нищеты в настоящем, которая заставила лирическую героиню и ее современников переоценить свое положение в прошлом и ощутить духовный подъем во время голода («Голодная», 1922). К Богу обращены слова лирической героини Меркурьевой:

Тебя не увидели
Мы сытые —
В предсмертной тоске, в покаянном ужасе
Ты нам обнаружился.
Слава же Тебе вовек,
Показавшему нам свет
[Меркурьева, 2007: 381].

В образе нищенки, городской сумасшедшей в военные годы предстает ахматовская героиня. Потрясение горем очищает душу и проясняет память женщины, которая как священный долг воспринимает задачу сохранить прошлое («Думали: нищие мы, нету у нас ничего...», 1915).

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве
[Ахматова, 1998: 228].

Цикл «Батайские дни» (1919), посвященный городу, находящемуся неподалеку от Ростова-на-Дону, после революции неоднократно переходившему от белых к красным и наоборот, включила в рукописную

книгу «Во дни войны» поэтесса В. Малахиева-Мирович. Драмы разыгрываются на улицах города. Участники событий — люди разных поколений (дети, их родители и старики), явь и сновидение наползают друг на друга, звучат голоса горожан, их свидетельства. Одной из самых сильных в цикле является сцена смерти старухи на улице:

В череду умерла старушка.
Простояла всю ночь в череду,
Не дождалась хлеба и села.
На рассвете грянула пушка.
Разбежались все, а она — на льду,
Как живая до полдня сидела
[Малахиева-Мирович, 2013: 185].

В поле зрения женщин-поэтов попадают не просто лица из толпы, но прежде всего мужа, возлюбленные и дети, с ними связаны мотивы мученичества и сиротства, а также важнейший для женского сознания концепт дома. В лирике Ахматовой непосредственно с фактом добровольного ухода на фронт Гумилева сопряжен мотив причисления возлюбленного к святой рати, «Божьему воинству» («Утешение», 1914): «И плакать грешно, и грешно томиться / В милom, родном дому. / Подумай, ты можешь теперь молиться / Заступнику своему» [Ахматова, 1998: 208]. Проявлением героизма является и христианское подвижничество женщины, которая осталась в тылу верной своему «родному» мужу. С другой стороны, тему Первой мировой войны у Ахматовой раскрывает также мотив священной жертвы, которую совершает лирическая героиня, ради России отрекаясь от того, что для нее дороже собственной жизни, — от переживаний материнства, любви и творчества («Молитва», 1915).

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар —
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей
[Ахматова, 1998: 231].

Во время войны Ахматова создает «Колыбельную» (1915), в которой признается: «Я дурная мать». В центре внимания — внутренний мир матери, однако если в традиционной колыбельной находят отражение женские идеалы и мечты, то здесь ребенку адресована тревожная, неутешительная исповедь и материнское раскаяние. Поэт пишет о безоговорочном неприятии войны с точки зрения женщины:

Было горе, будет горе,
Горю нет конца,
Да хранит святой Егорий
Твоего отца
[Ахматова, 1998: 251].

Форма женского плача-причитания в стихотворении «Для того ль тебя носила...» (1918), посвященном Виктору Горенко — белогвардейцу, младшему брату Ахматовой, которого в семье ошибочно считали погибшим, позволила автору выразить свое отношение к происходящему как к человеческой трагедии, отодвинув на второй план социально-политическую оценку событий Гражданской войны.

Для того ль тебя носила
Я когда-то на руках,
Для того ль сияла сила
В голубых твоих глазах!
<...> На Малаховом кургане
Офицера расстреляли.
Без недели двадцать лет
Он глядел на Божий свет
[Ахматова, 1998: 329].

Материнскому горю также посвящены трагические строки поэтессы круга символистов А.Герцык. В жанре молитвы написано стихотворение «Господи, везде кручина!...» (1921). Мать, ищущая спасения в вере, не в состоянии смириться с тем, что смерть сына могла быть осуществлением Божьей воли.

Господи, везде кручина!
Мир завален горем, бедами!
У меня убили сына,
С Твоего ли это ведома?
[Герцык, 2004: 164].

Дети вносят светлое настроение в лирику Герцык, с ними лирическая героиня связывает надежды на будущее возрождение мира («Женщинам», 1919):

Им нужно, чтоб их любили,
И нужно, чтоб их одели...
О, если б они свершили
Все то, что мы не сумели!
[Герцык, 2004: 157].

Если время Первой мировой войны в целом в женской поэзии ощущается как приближение «страшных сроков», то революционные события и Гражданская война воспринимаются как Апокалипсис, Судный день, Возмездие. В лирике второй половины 1910-х годов героиня Ахматовой сосредоточена на осмыслении перипетий общей судьбы. Поэт не идеализирует образ родной земли, напротив, пишет о чувстве стыда, которое охватывает при взгляде на грехопадение людей («Отрывок», 1916 <?>):

.....
О Боже, за себя я все могу простить,
Но лучше б ястребом ягненка мне когтить
Или змеей уснувших жалить в поле,
Чем человеком быть и видеть поневоле,
Что люди делают, и сквозь тлетворный срам
Не смей поднять глаза к высоким небесам
[Ахматова, 1998: 285].

В 1917 году создано стихотворение о Петрограде «Когда в тоске самоубийства...», в котором значимым является мотив грехопадения города, восходящий к книге пророка Исаяи: «Как сделалась блудницею верная столица, исполненная правосудия! Правда обитала в ней, а теперь — убийцы» (Ис. 1: 21).

Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берет ее...

[Ахматова, 1998: 316].

Летом 1917 года Ахматова оказалась также свидетельницей крестьянских волнений в Бежецком уезде. Под впечатлением от увиденного она записывает три стихотворения об ощущении момента настоящего как предела мировой истории («Течет река неспешно по долине...», «И целый день, своих пугаясь стонов...», «И мнится — голос человека...»). В качестве главного эсхатологического символа выступает река — водораздел между жизнью и смертью. В первом стихотворении «неспешно» течет река времен, возникает идиллическая картина прошлой усадебной жизни, эталоном которой была «золотая» Екатерининская эпоха. В следующем произведении, отражающем историческую и человеческую катастрофу современности, толпа людей покидает свои дома («И целый день, своих пугаясь стонов, / В тоске смертельной мечется толпа» [Ахматова, 1998: 314]); внешний и внутренний хаос жизни показан в первых четырех строках, во второй части — наступает тишина. Центральным в композиции является образ реки, важные детали которого — берега. Лирическое перемещение «за реку», соответствующее мифологическому переходу из жизни в смерть, не реализовано в тексте буквально, однако направление движения зрения героини становится семантическим ключом к ее дару — поэтессы и пророчицы. Онейрический хронотоп в третьем стихотворении раскрывает состояние героини, пребывающей вне времени и пространства. Река времен пересохла, Апокалипсис на земле случился.

И мнится — голос человека
Здесь никогда не прозвучит,
Лишь ветер каменного века
В ворота черные стучит.
И мнится мне, что уцелела
Под этим небом я одна, —
За то, что первая хотела
Испить смертельного вина
[Ахматова, 1998: 315].

Эсхатологические мотивы переполняют и лирику Герцык. В большевистском подвале-тюрьме в Судаче, в котором она провела три недели в январе 1921 года, был создан поэтический цикл «Подвальные». Спустя несколько лет на свет появились «Подвальные очерки» (1924–1925). Центральный образ в стихотворениях «Нас заточили в каменный склеп...», «В этот судный день, в этот смертный час...», «Ночь ползет, тая во мраке страшный лик...», «Я заточил тебя в темнице...» — подземелье, при этом переживание лирической героини описано психологически точно: страх, физическое страдание, соприкосновение со смертью, неистовая молитва, двоение сознания и религиозный подъем. При всем понимании безжалостности судьей и свирепости стражей, Герцык пишет не столько о терроре властей, сколько о духовном мраке, глубочайшем сомнении в душевных силах, в вере. В начале 1920-х годов русская интеллигенция в состоянии катастрофы ощущает, что внутренние силы могут быть исчерпаны, — это есть и в подвальных молитвах Герцык (несмотря на то, что последняя из них содержит мотивы религиозного оправдания страдания и возрождения веры в чудо обновления):

Лишь здесь, в могиле предрассветной,
 Твой ум постиг,
 Как часто пред тобой и тщетно
 Вставал Мой Лик.
 <...> Так чей-то голос в сердце прозвучал.
 Как сладостен в темнице плен мой стал
 [Герцык, 2004: 164].

В лирическом высказывании героини слышится голос поколения, которому суждено будет прожить две жизни — «до» и «после» перелома, именно о нем Герцык пишет: «Все бывшее — небылицей стало уж для нас», «эта боль — это расплата за недавний смех», «ни эти возгласы, ни речи, — не я!» [Герцык, 2004: 166, 167, 168]. В новую жизнь лучше входить налегке, без прошлых вещей, продолжающих держать в плену сознание героини («Когда-то любила я книги...», 1922). Иначе относится к вещам из прошлой жизни ахматовская героиня. В том же 1922 году началась работа над «Лотовой женой». Библейский сюжет интерпретируется Ахматовой с точки зрения бесконечной привязанности женщины к вещам, дому, веку, невозможности вступить в новую жизнь

без «бремени» прошлого. В ее лирике второй половины 1910 — начала 1920-х годов поза оглянувшейся героини становится фигурой умолчания, за которой прочитывается скорбное прощание автора с эпохой, боль от невозполнимых утрат поколения.

Напротив, революцию как предвестие духовной Свободы воспринимает В. Малахиева-Мирович. От имени Революции она пишет в 1924 году стихотворение «Я — революция. Я пламень мировой...», в котором возникают образы «пожаров гнева», «меча возмездья», мира как «единой семьи» и Свободы, рожденной революцией. Через два года поэт, однако, призывает:

О революция! Пора сменить твой лик
И тряпку красную в архив былого спрятать
[Малахиева-Мирович, 2013: 260].

Чтобы исполнить высшее предназначенье — «внести свободный дух на самый верх горы, / Откуда новое пойдет времен течение», — следует, по мнению Малахиевой-Мирович, отказаться от классового подхода к ценностям как от наивной уловки.

Произведения Анны Ахматовой, Аделаиды Герцык, Варвары Малахиевой-Мирович, Веры Меркурьевой, Любови Столицы, посвященные событиям отечественной истории 1910–1920-х годов, отражают женское переживание ситуации катастрофы — стремление постичь истину не только разумом, но и интуицией, сопряженной с культурным и религиозным опытом.

Литература

- Ахматова А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1: Стихотворения, 1904–1941 / Сост., подг. текста, комм. и ст. Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998.
- Анненский И. Ф. О современном лиризме («Оне») // Критика русского символизма: в Т. 2. М.: Олимп; АСТ, 2002. Т. 2. С. 333–359.
- Гаспаров М. Л. Вера Меркурьева (1876–1943). Стихи и жизнь // Меркурьева В. Тщета: собрание стихотворений. М.: Водолей Publishers, 2007.
- Герцык А. К. Из круга женского: стихотворения, эссе / Сост. Т. Жуковская. М.: Аграф, 2004.
- Малахиева-Мирович В. Хризалида: стихотворения / Сост., подг. текста, ст. и комм. Т. Нешумовой. М.: Водолей, 2013.

- Меркурьева В.* Тщета: собрание стихотворений / Сост., подг. текста и примеч. В.А. Резвого, статьи М.Л. Гаспарова. М.: Водолей Publishers, 2007.
- Столица Л.* Родине (Стихотворение) // Накануне. 1918. № 1 (25 марта). С. 2.
- Столица Л. Н.* Голос Незримого: в 2 т. Т. 1: Стихотворения. Роман в стихах / Сост., подг. текста и примеч. Л. Я. Дворниковой и В. А. Резвого. М.: Водолей, 2013.

С. И. Кормилов

ПРОГНОЗЫ В КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ СТАТЬЯХ
ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х ГОДОВ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Прогнозов в критико-публицистической прозе О.Э.Мандельштама первой половины 1920-х годов много — и литературных, и общественных. По завершении Гражданской войны все думали о том, что будет, как будет. Перемен и ждали, и хотели. Поэтому прогнозы Мандельштама — двух типов: относительно того, что должно прийти объективно, и относительно того, чего он, автор, хочет и добивается.

Восприятие революции Мандельштамом до сих пор не получило однозначной оценки. Парижанин Н. А. Струве писал, что он ее не принял, хотя и колебался: «Реакция Мандельштама на Революцию <...> состоит из разнородных откликов, отличается фрагментарностью и как бы отражает хаотичность самих событий. Но постепенно его видение расширяется. Поэт преодолевает напор мгновения и старается проникнуть в тайну времени. В новой манере священного косноязычия и повтора заклинательных ключевых слов, отягченных скрытым смыслом, Мандельштам возвещает конец Петербурга. В этом символе имперской России Мандельштам видит гибель эпохи» [Струве, 1992: 21]. Напротив, советский литературовед М. Я. Поляков¹ в начале «перестройки» заявлял об историческом оптимизме Мандельштама даже в 1923 году: «В статье “Гуманизм и современность” дана исходная формула, объясняющая его отношение к революции: “Монументальность надвигающейся социальной архитектуры обусловлена ее призыванием организовать мировое хозяйство на принципе всемирной

¹ М. Л. Гаспаров в одной из подборок «От А до Я» при слове «Чин» отмечал: «М. Поляков хотел быть наследником А. Дымшица в чине генерала от предисловия» [Гаспаров, 2000: 69]. Без предисловия официозного критика А. Л. Дымшица долгие годы до 1973-го не удавалось издать даже весьма просеянный сборник стихов Мандельштама в серии «Библиотека поэта».

домашности на потребу человеку, расширяя круг его домашней свободы до пределов всемирных, раздувая пламя его индивидуального очага до размеров пламени вселенского. Грядущее холодно и страшно для тех, кто этого не понимает, но внутреннее тепло грядущего, тепло целесообразности, хозяйственности и телеологии так же ясно для современного гуманизма, как жар накаленной печки сегодняшнего дня»». Поляков напоминал, что статья печаталась в берлинской газете «Накануне» и, значит, демонстрировала эмигрантам «такое понимание социализма, его высоко-гуманистического пафоса, чувство грядущего его всемирного господства» [Поляков, 1987: 32]. На самом деле процитированный пассаж отражает *идеал* Мандельштама, а надвигающуюся реальность он прозорливо, хотя пока и только предположительно сравнивает с ассирийской и вавилонской деспотиями, подавлявшими и уничтожавшими человека. Сразу после процитированных Поляковым слов у него следует: «Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон» [Мандельштам, 1990: 207]². Потому это и напечатано в Германии, а не в советской России.

Сразу после Гражданской войны сам факт наступившего мира воодушевлял поэта, вселял в него большие надежды. Даже расстрел Гумилева в 1921 году Мандельштама не отрезвил. Видимо, высылка из страны многих философов и литераторов осенью 1922 года произвела большее впечатление, а возможно, еще и введение цензуры (учреждение Главлита 6 июня). В конце этого года поэт испытывает сильную тревогу³;

² Далее отсылки к этому изданию даются в круглых скобках без указания на источник.

³ Прочитав статью 1921 года «Слово и культура» — о терпимости государства к культуре и о том, что оно оказывается в полной зависимости от культуры, — М.Л. Гаспаров («Русская интеллигенция как отводок европейской культуры», 1998) добавлял: «Мы видим: Мандельштам (в юности близкий к эсерам) не гордится, а тяготится интеллигентской оппозиционностью и считает естественной для интеллигенции только роль хранителя и распорядителя культуры при покровительственной власти — он надеется, что оппозиционная обязанность интеллигенции наконец-то ушла в прошлое вместе с царским режимом. Разочарование наступило уже через год...» [Гаспаров, 2012: 103–104]. Хотя «революцию он, действительно, принял» [Там же: 258],

в 1923-м его прогнозы становятся мрачными, меняются и литературные оценки.

Статья «Слово и культура» начинается с парадокса: «Трава на петербургских улицах — первые побеги девственного леса, который покроеет место современных городов. <...> Воистину Петербург самый передовой город мира» (с. 167). Мандельштам жил надеждами и рассчитывал, что радикальные преобразования жизни и культуры лучше начинать с нуля. Главная метафора в этой статье: «Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства» (168). Большевикским отделением церкви от государства бывший иудей, крестившийся 20-летним, конечно, был доволен. Но он утопически рассчитывал и на то, что якобы освобожденная культура будет востребована государством. От последнего Мандельштам ждал терпимости (действительно, пока существовала только военная цензура) и даже гораздо большего по исторической аналогии, скорее воображаемой, чем реальной: «Князья держали монастыри для *совета*. Этим все сказано. Внеположность государства по отношению к культурным ценностям ставит его в полную зависимость от культуры» (с. 169). По-видимому, в первой фразе неаккуратный Мандельштам по памяти очень неточно⁴ воспроизводит высказывание из заметки Пушкина «О ничтожестве литературы русской» 1834 года: «Архиереи в посланиях своих беседовали с князьями и боярами, утешая сердца в тяжелые времена искушений и безнадежности» [Пушкин, 1978: 210]. Конечно, Мандельштам выдает желаемое за действительное подобно опискам XVIII века, которые отнюдь не из холуйских побуждений

его беспокойство проявлялось уже в статье «О природе слова» (1921–1922) в связи с «бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории» (180), на что указала Л.А. Колобаева в работе «Архитектура души» в лирике О. Мандельштама: «Его тревогу вызывает цивилизация XX века, зараженная духом исключительности, нетерпимости и непонимания чужих миров. В контексте всех его статей понятие стихии прочитывается как иррациональное начало, чреватое появлением небывалой деспотической власти и насилия» [Колобаева, 2015: 107].

⁴ «Его память — феноменальная — была другого типа, чем моя: он запоминал сразу с голосу огромные куски, но быстро их забывал...» [Н. Мандельштам, 2007: 197]. «Он вспоминать не умел, вернее, это был у него какой-то иной процесс, названия которому сейчас не подберу, но несомненно близкий к творчеству», согласно автору «Листков из дневника» [Ахматова, 2001: 21].

создавали идеализированные словесные портреты всех восходящих на престол самодержцев, — они надеялись, что те устыдятся, если не будут соответствовать своим портретам. Недаром Мандельштам тут же страстно проповедует «классицизм» как искусство революции, понимая его очень широко: для него это уравновешенное гармоническое искусство, которое в равной мере представляют и античные поэты, и Пушкин. На самом деле начиналось прямо противоположное тому, на что рассчитывал Мандельштам, — не окультуривание государства, а огосударствление культуры. Но он, идеалист, надеялся на то, что его художественно-публицистическое слово будет влиятельно. Ведь и Пушкин был полон таких иллюзий первое время после 1826 года, своего освобождения Николаем I из ссылки. Мандельштам принадлежал к той интеллигенции начала XX века, чьи усилия, например, Л.Д. Троцкий всячески развенчивал, поскольку она возлагала «надежды на культуру и ее развитие как средство предотвращения общественных столкновений» [Михайлова, 2017: 156].

С точки зрения Мандельштама, художественное слово воплощает вечность⁵. Он пишет: «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл» (с. 169). Поэт XIX века между двух античных, и обо всех сказано в единственном числе — «не удовлетворяет». И прямо: «То, что верно об одном поэте, верно обо всех. Не стоит создавать никаких школ. Не стоит выдумывать своей поэтики» (170). Здесь Мандельштам выступает уже не с позиций акмеиста, как в начале 1919 года, когда он впервые печатал написанную почти на шесть лет раньше статью «Утро акмеизма» (с. 438), а с позиций защитника всего ценного и устойчивого в мировой культуре, понимаемого как ясный «классицизм». Возможно, потому, что художественным символом Великой французской революции стала живопись классициста Ж.-Л. Давида, Мандельштам провозглашает: «Классическая поэзия — поэзия рево-

⁵ На сей раз М.Я.Поляков прав: «Для него культура — некое замкнутое в себе историческое пространство <...> единое мировое событие, независимое от отдаленности во времени, принципиально не приуроченное к историческому моменту» [Поляков, 1987: 16–17].

люции» (с. 172). Но как поэт новейшего времени он признает образцовым и французского поэта, который был таковым для акмеистов, противопоставляя его слишком экспрессивному, недостаточно естественному Э.Верхарну: «Современная поэзия, при всей своей сложности и внутренней исхищенности, наивна <...>. Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верлэном культуры. Для него вся сложность старого мира та же пушкинская цевница» [*Там же*].

В статье «О природе слова» (1921-1922) Мандельштам хоронит старую европейскую науку и теософию в связи с ускорением темпа исторического процесса. В «Слове и культуре» «классическая» поэзия выступала как монолит. Теперь ставится вопрос: едина ли русская литература? — и обсуждается проблема преемственности. Признавая поступательность исторического процесса, по отношению к искусству Мандельштам высказывается за принцип связи, а не причинности и отрицает в искусстве прогресс (идею, которая станет весьма важной для советского литературоведения и искусствоведения): «Никакого “лучше”, никакого прогресса в литературе быть не может — просто потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать» (с. 174). Л.Толстой что-то утрачивал как художник даже на пути к «Войне и миру», Пушкин после «Бориса Годунова» не смог бы повторить своих лицейских стихов, «совершенно как теперь никто не напишет державинской оды. А кому что больше нравится — дело другое» (знарок творчества Мандельштама М.Л.Гаспаров даже вкусы свои предпочитал скрывать. «А кто мой любимый поэт, это мое личное дело», — говорил он [*Гаспаров, 2000: 333*]), отчего «возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна — говорящая только о приобретениях, другая — только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же» (с. 175). Поэт-максималист продолжает мыслить глобально (далее он скажет, что «Слово о полку Игореве» и В.Хлебников с его чутьем языка — одна и та же литература) и в духе времени категоричен. Конечно, устойчивого прогресса как поступательного развития по нарастающей в искусстве нет. Шекспир не «выше» Гомера, Гёте не «выше» Шекспира и т. д. Но на отдельных этапах литературной эволюции прогресс вполне возможен (а что бывает регресс, Мандельштам почувствовал очень скоро): Ломоносов

по художественному качеству своих стихов явно превзошел Кантемира, Державин — Ломоносова, Пушкин — Державина. Однако, достигнув своих вершин, национальные литературы потом уже их не превосходят. Итальянцы не породили никого «выше» Данте, испанцы — Сервантеса, португальцы — Камоэнса, англичане — Байрона, русские — Пушкина, украинцы — Шевченко. Новые художественные находки продолжают появляться и даже необязательно у лучших писателей, но в целом вершинные достижения остаются непревзойденными. Аргументы Мандельштама, сами по себе убедительные, все-таки не являются универсальными.

Стержнем литературы Мандельштам, как впоследствии Иосиф Бродский, считает язык и рассматривает его тоже в глобальном, тысячелетнем масштабе. Футуризм он не признает, но Хлебникова наряду с Розановым ценит чрезвычайно высоко за *филологию* в ее изначальном понимании (любовь к слову), а не в значении филологической науки. Их Мандельштам противопоставляет Андрею Белому, который «нешадно и бесцеремонно гоняет слово...» (с.176)⁶, в то время как Хлебников «прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие» (с. 177) и, значит, «приобретение» все-таки оказалось важнее «утрат». Подобно футуристам, имажинисты «остались далеко позади языка, и их судьба быть выметенными, как бумажный сор» (там же). Есенин среди имажинистов здесь не упоминается и не выделяется из них.

Между тем такой высокоорганизованный язык, как русский, — это, по Мандельштаму, «сама история. Для России отпадением от истории, отлучением от царства исторической необходимости и преемственности, от свободы и целесообразности было бы отпадение от языка. “Онеменение” двух-трех поколений могло бы привести Россию к исторической

⁶ В 1922 году написана рецензия на «Записки чудака» — по словам комментатора П.Нерлера, «наиболее развернутый (и самый резкий) выпад Мандельштама против прозы А.Белого (см. статьи «О природе слова», «Литературная Москва. Рождение фавулы»). Летом 1933 г., когда инерция общего противостояния акмеизма и символизма, еще заметная в нач. 20-х годов, совершенно угасла, поэты встретились в Коктебеле» (447) в обстановке дружеского взаимопонимания. «Смерть Андрея Белого была воспринята Мандельштамом как конец целой эпохи. Он создает цикл стихотворений памяти ушедшего поэта, в котором пишет, в сущности, не только о Белом, но и о самом себе, и о своей близкой смерти» [Видгоф, 2006: 196].

смерти» (*Там же*). Через два десятилетия, в 1942 году, враг Мандельштама А.Н.Толстой будет сетовать на малограмотную критику, в языке которой осталась сотня стершихся от постоянного употребления слов [*Толстой*, 1961: 549], а в послевоенное десятилетие почти вся литература заговорит газетными штампами. Люди мыслят на языке. Сталинская «культурная политика» привела к колоссальному оболваниванию народа, последствия которого не преодолены до сих пор (они даже укрепились в XXI веке), и в конце концов к «исторической смерти» советского государства. Е.А.Тоддес писал: «Насколько важен был для поэта пафос “воскрешения слова”, видно из позднейшей статьи “Выпад” (1924) с ее уже почти анахронистическими (в духе раннего футуризма) инвективами в адрес “интеллигентской массы <...> потерявшей коренное чувство языка» [*Тоддес*, 1986: 84]. Но, во-первых, «сказанное глубоко относится к полуобразованной интеллигентской массе, зараженной снобизмом» (с. 213), а во-вторых, то, что казалось анахронизмом в ближней ретроспективе, оказалось трагическим прозрением в дальней перспективе.

Советский литературовед полагал, что Мандельштам больше уповал на народные языки: «“Массы, сохранившие здоровое языковое чутье, — читаем мы в “Выпаде”, — те слои, где произрастает, крепнет и развивается морфология языка, еще не вошли в соприкосновение с русской лирикой. Она еще не дошла до своих читателей...”

Так пишет он в 1924 году в уверенности в грядущем слиянии масс и поэзии» [*Поляков*, 1987: 28]. «Выпад» процитирован по адаптированному варианту из книги «О поэзии» 1928 г. В журнальном варианте 1924 года говорилось не обо всех массах, а только о подготовленных, которые «просто-напросто еще не вошли в соприкосновение с индивидуалистической русской поэзией» (с. 213). В обоих вариантах этот пассаж предваряется таким абзацем: «Быть может, самое утешительное во всем положении русской поэзии — это глубокое и чистое неведение, незнание народа о своей поэзии» [*Там же*]. А подготовленная его часть чрезвычайно далека от «соприкосновения» с ней. Какую «уверенность» можно усмотреть в итоговом «может быть»: «Она еще не дошла до своих читателей и, может быть, дойдет до них только тогда, когда погаснут поэтические светила, пославшие

свои лучи к этой отдаленной и пока недостижимой цели» [Там же]⁷? Исторический оптимизм М.Я.Полякова был отнюдь не тождествен мандельштамовскому.

Причем поэт думал не только о России, но и о Европе, их не противопоставлял, выступал за всеевропейское единство задолго до западных политиков: «Стыд вчерашнего мессианизма еще горит на лице европейских народов, и я не знаю более жгучего стыда после всего, что совершилось, — писал он в «Пшенице человеческой» (1922), имея в виду, конечно, Первую мировую войну, распад империй и революции. — Всяческая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя как целое, не ошутит себя как нравственную личность. <...> Выход из национального распада, из состояния зерна в мешке к вселенскому единству, к интернационалу лежит для нас через возрождение европейского сознания, через восстановление европеизма как нашей большой народности» (с. 194). Недаром в некрологе «А.Блок» (1921–1922), посвященном наиболее выдающемуся поэту современности, сказано: «Домашнее и европейское — два полюса не только поэзии Блока, но и всей русской культуры последних десятилетий» (с. 188). В статье «О природе слова» основной культуры Европы названа, как и в отношении культуры России, филология в исконном смысле слова: «Европа без филологии — даже не Америка; это — цивилизованная Сахара, проклятая Богом, мерзость запустения» (с. 179). Америка тогда достижениями культуры не славилась. Определение «цивилизованная» тоже не комплиментарно. В Серебряном веке распространилась введенная Достоевским в «Дневнике писателя» 1871 года дихотомия *культура — цивилизация*: цивилизация —

⁷ По-видимому, использовано обращение Фета к «Угасшим звездам» (1890) — звездам, свет которых все еще доходит до Земли: «Может быть, нет вас под теми огнями: / Давняя вас поглотила эпоха, — / Так и по смерти лететь к вас стихами, / К призракам звезд, буду призраком вздоха!» [Фет, 1982: 72]. Когда Мандельштам писал, что в переводах Анненского «орел его поэзии <...> ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав» («О природе слова», 181), он наверняка подразумевал фетовское «Как беден наш язык! — Хочу и не могу...» (1887): «Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук / Хватает на лету и закрепляет вдруг / И темный бред души, и трав неясный запах; / Так, для безбрежного покинув скудный дол, / Летит за облака Юпитера орел, / Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах» [Фет, 1982: 260].

это всякие современные удобства жизни, прежде всего материальные, а культура — духовное, творческое начало, стимулирующее развитие народа. Так что «цивилизованная Сахара» значит *культурная пустыня*. Согласно «Слову и культуре», «происходящее в культуре ведет к тому, что упраздняемая “сложность старого мира” становится достоянием поэтического языка <...>. В этом смысле культура существует теперь преимущественно в языке, в нем должна пережить потрясения и перейти в новое состояние» [Тоддес, 1986: 81].

Русский язык определяется метафорой «эллинистический». М.Я.Поляков видел в ней все же противопоставление России и Запада: в нее «Мандельштам вкладывает представление о свободном и полноправном проявлении творческого начала нации, специфического характера русской культуры. Эллины передали свое цветущее наследие русским, и только русскому народу. Рим — с его механизированной, сухой и антигуманной природой — достался во владение Западу. Поэтому на Западе язык, по его выражению, замкнут стенами государственности и церковности. В России язык сохранил единство науки, культуры не филологически, “а через принцип внутренней свободы”» [Поляков, 1987: 27]. Нет, именно филологически, и принципу внутренней свободы это отнюдь не противоречит. Противопоставление же России и Европы как минимум чрезмерно заострено. Отдавая должное «уму, ищущему единства и связи» (с. 173), Мандельштам лишь констатирует ограниченность старой европейской науки, утверждает, по сути, способность к синтетическому познанию — это «хватка, прием, метод <...>. Свободный ум человека отделился от науки. Он очутился всюду, только не в ней: в поэзии, в мистике, в политике, в богословии» (с. 174). А эллинизм для Мандельштама — столь же широкое понятие, как классицизм, и, возможно, иногда его синоним, но иногда — обозначение поздней, особо утонченной античности, античного «декаданса» не в отрицательном смысле. Русский язык мыслится «эллинистическим» по природе, однако это — идеал, который далеко не всеми достигнут.

Отличие России от Запада пока не в ее пользу. «У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на не-

утомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории» (с. 180). Эллинизм для Мандельштама — это очеловечивание и благоустройство окружающего мира, «согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу». А также похороны «египетских покойников» (с. 182) — так уже в статье «О природе слова» предвосхищается тема преодоления восточной (ассирийской, вавилонской) деспотии, которая во весь голос зазвучит в статье начала 1923 года «Гуманизм и современность». Сквозь эту образность просвечивает мысль о необходимой стабильности жизни, приобщении к устойчивому, вечному. Между тем тогда все вокруг только и говорили о преобразованиях, революционной ломке старого, создании совершенно новой жизни и «нового человека».

Символизм осуждается Мандельштамом как уход от жизни. Однако чрезвычайной высоко оценивается Блок, по сути, приравнивается к классикам, что станет общепризнанным лишь во второй половине XX века, после статьи М.А.Щеглова «Спор об А.Блоке» [Лакшин, 1987: 17]. Мандельштам всего через год после его смерти писал: «Кажется, будто высокий, математический лоб Софьи Перовской в блистательном свете блоковского познания русской действительности веет уже мраморным холодком настоящего бессмертия» (с. 189). Неаккуратный поэт в прозе, конечно, напутал, явно имел в виду «математический лоб» Софьи Ковалевской, а не Софьи Перовской, но с революцией для него ассоциировались и самоотверженная террористка, и самоотверженный автор «Двенадцати». Верно говорится о присущей Блоку потребности культа, притом необязательно религиозного: «Тематическое развитие поэзии Блока шло от культа к культу» (с. 191). Бессмертной представляются народная речь и поэтика: «Независимо от различных праздных толкований, поэма “Двенадцать” бессмертна, как фольклор» (*там же*). Множество «праздных толкований» предсказано верно. Блоковская «потребность культа, то есть целесообразного разряда поэтической энергии, руководила его тематическим творчеством и нашла свое высшее удовлетворение в служении русской культуре и революции» (*там же*). Пока у Мандельштама культура и революция, как у Блока первых лет после 1917-го, стоят в одном ряду. И его не пугает «конец романа», объявлен-

ный в статье 1922 года с этим названием. Здесь он тоже мыслит в европейских масштабах: «Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз <...>».

Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в надлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий» (с. 204). Но Мандельштам согласен и на «хронику», которую бессознательно пишут Пильняк, Серапионовы братья и др., на то, чтобы современный прозаик стал летописцем. В статье «Литературная Москва. Рождение фабулы» (тоже 1922 г.) сказано совсем резко: «Личность в сторону. Дорогу безымянной прозе» (с. 279). Это в духе тогда еще не созданного Лефа с его антипсихологизмом. Противопоставление психологизма и активного действия было в то время всеобщим. Мандельштам поддавался веяниям этого времени, хотя как поэт был абсолютным лириком, эпических поэм не писал. Он заявлял: «Извлечение пирамид из глубины собственного духа — занятие неудобоваримое <...>. С тех пор как язва психологического эксперимента проникла в литературное сознание, прозаик стал оператором, проза — клинической катастрофой, на наш вкус весьма неприятной, и тысячу раз я брошу беллетристику с психологией Андреева, Горького, Шмелева, Сергеева-Ценского, Замятина ради великолепного Брет-Гарта <...> — “не говоря ни слова, он одним движением руки и ноги сбросил его с лестницы и преспокойно обернулся к незнакомке”» (с. 278–279). Наиболее характерное воплощение психологической прозы для Мандельштама тогда — Андрей Белый. О необходимости развивать фабульное начало в прозе писали литературоведы-формалисты, Е. Замятин, Л. Лунц и др. Мандельштам у Серапионовых братьев и Пильняка не видит фабулы, но видит хотя бы «анекдот» в смысле XIX века, т. е. примечательный эпизод, и приветствует его «как первое свободное и радостное порхание фабулы, освобождение духа из мрачного траурного куколя психологии» (с. 281). Здесь монашество в отличие от «Слова и культуры» порождает негативную метафору. Это доказывает, что тезис «культура стала церковью» совсем не имел религиозного характера.

В статье «Литературная Москва» без подзаголовка «Рождение фабулы» Мандельштам как будто неожиданно ополчился на Цветаеву с ее «домашним рукоделием» и других поэтесс, которые «ушиблены

метафорой» (с. 275). Сам он в своей критико-публицистической прозе метафоры широко использовал, но Цветаева с ее поэтикой контрастов, конечно, была далека от «классицизма» и глобального культурологического размаха. Мандельштам даже отдал предпочтение Адалис. Футуристы по-прежнему осуждаются, но Крученых ввиду его напряженного отношения к поэзии признается интересным как личность, а попытки Маяковского обращаться к совершенно неподготовленному читателю (т. е. без культуры) сравниваются с попыткой усесться на кол. Действительно, послереволюционная «перестройка» Маяковского в конце концов оказалась самоубийственной. Как пишет Мандельштам, он сознательно обедняет себя. «Ему грозит опасность стать поэтессой, что уже наполовину совершилось» (с. 277). В положительном плане особенно выделяется Пастернак. Очевидно, с футуризмом его Мандельштам не связывал.

К началу 1923 года позиция поэта как критика и публициста резко меняется. В январе он печатает за границей статью «Гуманизм и современность» с решительным поворотом в сторону личности. Гуманизм оценивается совсем не в духе блоковского «Крушения гуманизма» (как индивидуализма)⁸. Мандельштам вспоминает древние деспотии — Ассирию, Вавилон — и выступает за совершенно другую «социальную архитектуру», которая «не на ничтожестве личности строит <...> свое величие, а на высшей целесообразности в соответствии с ее потребностями».

Все чувствуют монументальность форм надвигающейся социальной архитектуры» (с. 205), — пишет Мандельштам, но теперь уже с тревогой. Потому и приходит к выводу: «Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон» (с. 207). Мандельштам пока надеется, что редкость нынешних ценностей гуманизма еще не есть дурной знак, гуманистические ценности только спрятались, «они обеспечивают все идейное обращение современной Европы и подспудно управляют ими тем более властно» [*Там же*], — снова выдает он желаемое за действительное. Но все-таки считает, что переход на «золотую

⁸ Нельзя утверждать: «Мандельштам отказывается признать поражение гуманизма, о котором заявлял Блок <...>» [*Видгоф*, 2006: 74]. Это разные гуманизмы.

валюту» гуманизма — «дело будущего» [*Там же*]. Опять в один ряд поставлены Россия и Европа. Однако этот прогноз не оправдался. Впереди были фашизм в Европе и сталинизм в СССР.

Изменилось и отношение критика-поэта к отдельным писателям и целым направлениям. В статье «Буря и натиск» (1923) переоценивается футуризм и, можно сказать, разделяются Европа и Россия: первый литературный «натиск» XX века был европейским (символизм), второй — национальным (футуризм), «на нем все черты национального поэтического возрождения...» (с. 283). Символизм осуждается за пристрастие к слишком большому метафизическим темам (здесь Мандельштам отходит и от собственной былой масштабности критериев), а футуризм одобряется за то, что сделал ставку на прием — нечто соприродное языку (свой лингвоцентризм Мандельштам сохранил). Правда, и символист Бальмонт заслужил относительное одобрение за «иностранный» (здесь это не в осуждение говорится) фонетику, хотя уцелел от него, по мнению пишущего, какой-нибудь десяток стихотворений. Одобряется Брюсов за «мужественный подход к теме» (с. 285), даже А. Белый за прозаизмы и искусную полифонию в книге «Пепел»⁹. Но применительно к Вяч. Иванову *национальный* подход себя не оправдал, за его славянизмы Мандельштам предсказывал ему *широкую* популярность: он в сравнении с Белым «более народен и в будущем более доступен, чем все другие русские символисты» (с. 285–286), так как говорит в своих стихах «на варварском родном наречии» (с. 286) — это что-то вроде признания варварства как здорового народного начала в «Двенадцати» и критико-публицистической прозе Блока. Теперь Анненский приветствуется, поскольку он «первый учитель психологической остроты в новой русской лирике» [*Там же*], который искусство психологической композиции передал футуризму. Видимо, если раньше Мандельштам выводил за пределы не одобрявшегося им футуризма Маяковского и уж во всяком случае Пастернака, то теперь именно их считает главными его представителями. Влияние же Федора Сологуба оценивается как чисто отрицательное в том смысле, что он довел до крайней простоты и совершенства путем высокого рационализма приемы старой лирики (включая Надсо-

⁹ О полифонии в прозе писал до Бахтина Е.И. Замятин в статье «Новая русская проза» (1923).

на, Апухтина и Голенищева-Кутузова) и сделал невозможными всякие попытки возвращения к прошлому. Теперь Мандельштам фактически выступает не с точки зрения вневременного «классицизма», а с точки зрения текущего литературного процесса, в котором что-то уже вполне устарело.

Люди, ценившие культуру прошлого, в 1920-е годы еще недооценивали современную им литературу. Очевидно, что для Мандельштама привлекательнее всего была поэзия Пастернака с его «новой и зрелой гармонией» (но все-таки новой), однако сопоставляется он отнюдь не с Пушкиным, а только с Батюшковым. Лишь в будущем, после изживания прежнего логического строя предложения в стихе, ожидается «поэт, воскрешающий девственную силу логического строя предложения. Именно этому удивлялся в Батюшкове Пушкин, и своего Пушкина ждет Пастернак» (с. 291).

В «Заметках о поэзии» того же 1923 года Мандельштам ставит задачу «обмирщения» русского языка: «Русский стих насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими. Настоящая мирская речь. Монашеская речь — литания гласных» (с. 208). Обмирщенную речь Мандельштам из современников обнаружил у Хлебникова, но к Пастернаку он нескрываемо благоволил больше: «Когда я читаю “Сестру мою — жизнь” Пастернака, я испытываю ту самую чистую радость освобожденной от внешних влияний мирской речи, черной поденной речи Лютера» (с. 209). Так Мандельштам начал с того, что «культура стала церковью», а потом заговорил об обмирщении речи, вспомнил Лютера, который традиционную церковь разрушал. Через страницу он возвратился к предпочитаемому поэту с намеком на физиологию, а не какую-либо философию или идеологию: «Стихи Пастернака почитать — горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны для туберкулеза. У нас сейчас нет более здоровой поэзии. Это — кумыс после американского молока» (с. 210). «Американского» значит порошкового. В стихах Пастернака усматривается бродильный элемент.

В начале 1924 года для Мандельштама старый поэт Сологуб остается человеком прошлого, но уже больше принадлежит будущему: «Поэзия Сологуба связана с глухим старческим временем — восьмидесятыми и девяностыми годами в истоках своих, и с отдаленнейшим будущим

связана она своей природой. <...> Внуки и правнуки поймут Сологуба, и поймут по-своему, и для них «Пламенный круг» будет книгой, сжигающей уныние, превращающей нашу косную природу в легкий и чистый пепел» («К юбилею Ф.К.Сологуба», 304, 306). Утверждается своеобразное *светлое* уничтожение прошлого, гарантирующее большое будущее тому, кто уничтожает.

А в «Выпаде» Мандельштам как бы возвращается на круги своя, вновь ратая за классицизм и эллинизм в поэзии, но вместе с тем признает поэтами «не на сегодня, а навсегда» самых разных (далеко не только традиционалистов), недооцененных современниками: Кузмина, Маяковского, Хлебникова, Асеева, Вяч. Иванова, Сологуба, Ахматову, Пастернака, Гумилева, Ходасевича, Вагинова (с. 211)¹⁰. Не всех их сам Мандельштам раньше достаточно высоко оценивал. Не учитывающий его стремительного поворота как критика с 1923 года Е. А. Тоддес учитывает литературную эволюцию и пишет, что во всяком случае в «Буре и натиске» Мандельштам отделяет «эволюционный аспект от оценочного: тот факт, что некая эволюционная возможность осталась не реализованной, не мешает ему очень высоко оценивать современных поэтов» [Тоддес, 1986: 91]. Такая интерпретация вполне приемлема, но все же в изменении отношения к символизму, футуризму и ряду крупнейших поэтов основную роль сыграло кругое изменение мировоззренческой позиции Мандельштама. Теперь утверждается прямо противоположное тому, что утверждалось в статьях «Конец романа» и «Литературная Москва. Рождение фабулы». После символизма, из которого вышла вся современная поэзия, «наступило время особи, личности» (с. 212). Самые разные поэты выделяются независимо от на-

¹⁰ Упомянув «перечисление десяти поэтов, обделенных благодарностью современников», в «Выпаде», Е.А.Тоддес добавляет: «Ср. ранее часть этого списка у Шкловского: “Писателям обыкновенно не везет на критические статьи. Пишут о них обыкновенно после их смерти. Нет статей о Хлебникове, о Маяковском, о Михаиле Кузmine, Осипе Мандельштаме, о Пастернаке. Перед ними виноват и я (Книжный угол, 1921, № 7, с. 18). По свидетельству Н.И.Харджиева, Мандельштам сказал по поводу известной статьи Р.О.Якобсона о современных поэтах (1930), что она “написана с библейской мощью” (см.: Slavica Hierosolymitana, 1978, v. III, p. 196)» [Тоддес, 1986: 101]. Имеется в виду статья «О поколении, растратившем своих поэтов», вызванная самоубийством Маяковского.

правлений, в сущности, потому, что все они — *личности*. Притом связь с ранней позицией не исчезла: как бы все, верно сказанное об одном поэте, верно и обо всех; сохраняется и положение о том, что «вчерашний день» еще как следует не наступил, не понят по-настоящему: «<...> легче провести в России электрификацию, чем научить всех грамотных читателей читать Пушкина так, как он написан, а не так, как того требуют их душевные потребности и позволяют их умственные способности» [*Там же*]. Много комментировавший стихи Мандельштама современный ученый утверждал то же самое: «Пушкин писал не для нас, мы воспринимаем из сказанного им лишь малую часть, а остальное дополняем своим воображением» [*Гаспаров*, 2012: 188]. Самый «неакадемичный» из критиков, Мандельштам тем не менее, подобно истинному ученому, стремился к объективности. И в статье о Блоке, и в «Выпаде» он апеллировал к разработкам профессиональных литературоведов — Эйхенбаума, Жирмунского. А в понимании общественно-исторической роли гуманитарной культуры ему едва ли возможно найти равных.

Литература

- Ахматова А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М.: Эллис Лак, 2001.
- Видгоф Л. М.* Москва Мандельштама: книга-экскурсия. М.: ОГИ, 2006.
- Гаспаров М. Л.* Записки и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- Гаспаров М. Л.* Филология как нравственность: статьи, интервью, заметки. М.: Фортуна ЭЛ, 2012.
- Колобаева Л. А.* От А. Блока до И. Бродского. О русской литературе XX века. М.: Русский импульс, 2015.
- Лакшин В.* Три года — и вся жизнь (Путь Марка Щеглова) // Щеглов Марк. Любите людей: Статьи. Дневники. Письма. М.: Советский писатель, 1987. С. 5–28.
- Мандельштам Н.* Об Ахматовой. М.: Новое издательство, 2007.
- Мандельштам О.* Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990.
- Михайлова М.* Марксисты без будущего. Марксизм и русская литературная критика (1890–1910–е гг.). М.: Common place, 2017.
- Поляков М.* Критическая проза О. Мандельштама // Мандельштам О. Слово и культура: статьи. М.: Советский писатель, 1987. С. 3–36.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. 4-е изд., Т. 7. Л.: Наука, 1978.

Струве Н. Осип Манделъштам. Томск: Водолей, 1992.

Тоддес Е. А. Манделъштам и опоязовская филология // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986. С. 78–102.

Толстой А. Четверть века советской литературы // Толстой Алексей. Собрание сочинений: в Т. 10. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 10. С. 537–560.

Фет А. А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1982.

П. Е. Спиваковский

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ Е. Н. ЧИРИКОВА «ОТЧИЙ ДОМ»

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Это произведение построено, с одной стороны, как традиционное повествование «семейного» типа с весьма характерной для него по преимуществу нравоописательной проблематикой, а с другой — как масштабное эпическое изображение генезиса русской революции. «Передовая» и «прогрессивная» семья Кудышевых, при всей разности устремлений «отцов и детей», в целом все же тяготеет к либеральной, европейски ориентированной модели жизнеустройства. Это представляется им самым разумным, дабы противостоять, с одной стороны, косности архаистов-реакционеров, а с другой — экстремистским настроениям революционной молодежи, которая, впрочем, российским либералам и в первую очередь главному герою романа, Павлу Николаевичу Кудышеву, кажется намного более приемлемой, нежели представители тогдашней российской власти. Такая пассивная поддержка революции была весьма характерна для российских либералов эпохи Серебряного века и в частности для лидера кадетской партии Павла Николаевича Милюкова, отказавшегося в 1907 году осудить революционный террор¹. И конечно, имя и отчество главного героя «Отчего дома», «Павел Николаевич», очевидно, неслучайно совпадает с именем и отчеством знаменитого лидера кадетской партии, кумира либеральной интеллигенции предреволюционной поры. А что Кудышевы родом из Симбирской губернии и то, что они оказываются не просто земляками, но и знакомыми семьи Ульяновых, определенным образом связано с фигурой председателя Временного правительства в 1917 году А. Ф. Керенского, земляка В. И. Ленина. Разумеется, Кудышев — отнюдь не Керенский, и, несмотря на некоторое сходство чириковского героя с Милюковым, осторожность, «закрытость» и подчеркнутая «политичность» поведения последнего заметно отличается от поведения намного более про-

¹ Подробнее об этом см.: [Милюков, 1990: 422–425].

стодушного героя чириковской семейной хроники. И все же «милюковские» параллели здесь важны.

Павел Николаевич Кудышев стыдится своей роли помещика и всячески стремится помочь крестьянам. Однако из этого «почему-то» не выходит решительно ничего. Герой все время наталкивается на совершенно непонятный для него тип мышления, в котором, как он видит, есть даже и своя логика, однако сама эта логика и само это мышление оказываются абсолютно чужды Павлу Николаевичу. Так проявляется глобальная коллизия между русской культурой западного типа, к которой принадлежит в послепетровскую эпоху все образованное общество, и традиционной крестьянской культурой, мало изменившейся с древнерусских времен [Голубков, 2001: 28–71]. И хотя демократ и либерал Павел Николаевич изо всех сил старается преодолеть этот барьер, герой не в силах изменить менталитет того самого демоса, которому он с таким благородным рвением стремится служить. Поэтому, например, сооружение мирской бани на средства Павла Николаевича оборачивается лишь длинной вереницей конфликтов с крестьянами, углублением их недовольства, а в конечном счете полнейшим взаимонепониманием [Чириков 2010: 130, 136, 161, 165]. А.С.Пушкин в статье «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833–1835) писал: «Спрашивали однажды у старой крестьянки, по страсти ли вышла она за муж? “По страсти, — отвечала старуха, — я было заупрямилась, да староста грозился меня высечь”» [Пушкин, 1996: 255–256]². Здесь очень ярко представлен конфликт двух речевых систем — высококультурной дворянской и просто-народно-крестьянской. Внешняя видимость диалога оборачивается абсурдистским непониманием не только мысли собеседника, но и его системы ценностей, психологических мотиваций и самых элементарных речевых конструкций. Более того, если бы этой женщине объяснили, что такое сентименталистский культ любовной страсти, она с большой долей вероятности осудила бы его. Иначе говоря, впечатление, что эти люди общаются *на одном и том же языке*, не что иное, как коммуникативная иллюзия.

Некоторые из этих иллюзий постепенно развеиваются и в сознании Павла Николаевича. Ведь даже убийство Александра II крестьяне воспри-

² При цитировании сохранены особенности пушкинской орфографии. — П. С.

нимают лишь в рамках собственного мифа о заговоре помещиков, якобы таким образом стремящихся не допустить «черного передела» земли, который, согласно их представлениям, поддерживал царь [Чириков, 2010: 469–478]. И сколько ни старается Павел Николаевич уверить мужиков, что они ошибаются, у него ничего не выходит... Более того, «черный передел» в конечном счете решил, по мысли писателя, и судьбу России. После опубликования манифеста 17 октября Павел Николаевич говорит: «Весь вопрос в том, кто первым сумеет осуществить историческое право мужика на землю, которую он обрабатывает в течение тысячелетия...

Если мы сумеем предупредить в законном порядке эту передачу земли народу, мы окажемся полными победителями над всеми революционными партиями и над самодержавием, хотя бы уже ограниченным!» [Там же, 717].

Несомненно, перед нами ретроспективно-утопический взгляд на революцию. Чириков знает, в какой степени соблазн «черного передела» способствовал победе большевиков и потому вкладывает в уста своего героя это, как ему представляется, исключительно значимое предупреждение. Однако логика глобальных переворотов принципиально иная: всякая настоящая, «большая» революция неизбежно движется по пути радикализации. После бесчисленных грабежей и убийств участники революционных событий ни при каких обстоятельствах уже не хотят возврата к прежней стабильной жизни, поскольку понимают, что в этой ситуации они должны будут поплатиться за свои преступления. Поэтому молох революции имеет обыкновение пожирать все больше и больше жертв.

Однако Павел Николаевич Кудышев не хочет этого и после событий 1905 года готов поддержать даже расстрелы революционеров (которых раньше он и его единомышленники называли «друзьями слева» [Там же, 712]), лишь бы остановить надвигающееся революционное безумие:

«— Ну, батенька, революция — везде революция. Если революционеры строят баррикады и расстреливают представителей власти, солдат, полицию, то что же делать? Стране дан парламент, дана возможность самостоятельного законодательства, а потому и борьбы со всяким произволом и насилием, а они³ начинают вооруженное восстание! Да зачем

³ Выделено Е. Н. Чириковым. — П. С.

оно и кому нужно? Одним большевикам! Ну, отлично, давайте сражаться! Нельзя же держать всю страну на военном положении: это мешает всякому положительному творчеству...

— Но пушки?.. Стрелять в Москве пушками!..

— Да не все ли равно? Необходимо было как можно скорее потушить эту безумную кровавую затею в самом начале... и какими угодно средствами! По-моему, тут наше правительство впервые обнаружило понимание момента...» [Чириков, 2010: 712].

То, что, мнению Павла Николаевича Кудышева, после издания манифеста 17 октября революция оказалась нужна «одним большевикам», тоже плод ретроспекции. Роль ленинской партии в событиях 1905 года была незначительной, и только после Октябрьского переворота 1917 стала задним числом восприниматься всерьез. Более того, тогдашние российские либералы совершенно не были готовы к активным «контрреволюционным» действиям. Явно недооценивает писатель и ненасытность прореволюционно настроенной Государственной Думы, неустанно требовавшей от правительства все большего и большего. Удовлетворить этих людей в конце концов могла лишь революция, представлявшаяся им в радужно-романтическом свете.

Павлу Николаевичу Кудышеву приходится очень многое пережить и многое обдумать, прежде чем он придет к отвержению глобальных переворотов: «Мы все так долго и мечтательно любили революцию, что нам нелегко поломать свою интеллигентскую психику и сказать: всякая революция есть неизбежное зло <...>» [Там же, 715]. Отчасти позиция Павла Николаевича напоминает позиции авторов сборника «Вехи» (1909), однако, с той разницей, что в речи Кудышева намного больше «партийной» риторики в тогдашнем кадетском духе. Нет здесь только одного и, увы, главного: понимания того, что демократия в принципе невозможна в бедной, по преимуществу крестьянской стране⁴, не имеющей многочисленного среднего класса. И в этом плане «официозный» реформатор П.А. Столыпин, стремившийся к созданию мощного среднего класса в России, был куда большим демократом, чем все его ли-

⁴ Согласно статистике того времени, в России «сельское население значительно преобладает над городским. Из общего числа жителей 178 378 800 душ обоего пола, в городах живет 26 800 400 человек т. е. всего лишь 15,0%» [Ежегодник, 1915: 61].

беральные оппоненты. «Крепкое, проникнутое идеей собственности, богатое крестьянство, — говорилось в особом секретном журнале Совета министров от 13 июня 1907 года, — служит везде лучшим оплотом порядка и спокойствия; и если бы правительству удалось проведением в жизнь своих землеустроительных мероприятий достигнуть этой цели, то мечтам о государственном и социалистическом перевороте в России раз навсегда был положен конец...» [Аврех, 1991: 66]⁵. Таким образом, вольно или невольно Столыпин активно стремился заложить основы для демократического развития России, однако в кругах российского образованного общества его позиция не могла быть поддержана: прореволюционная настроенность считалась в то время неотъемлемой чертой всякого интеллигента. Подобные умонастроения позволяют Г.П.Федотову в 1926 году сказать: «<...> русская интеллигенция есть группа, движение и традиция, объединяемые идейностью своих задач и беспочвенностью своих идей» [Федотов, 1991: 71–72], причем беспочвенность, либерал Федотов воспринимает не в рамках националистически окрашенной «постдостоевской» традиции, а на общекультурном уровне. По его словам, беспочвенность «есть отрыв: <...> от национальной культуры, от национальной религии, от государства, от класса, от всех органически выросших социальных и духовных образований»⁶. Эта-то идейность и беспочвенность гуманного и во многом действительно передового интеллигентского сознания начала XX столетия обстоятельно показана в семейной хронике Чирикова на примере одного из лучших представителей тогдашней либеральной интеллигенции Павла Николаевича Кудышева. И в этом плане неслучайно, что родовое имение Кудышевых, их Отчий дом, издавна получает горьковато-шутливое прозвище «Никудышевка». Семантика этого топонима подразумевает некую фатальную обреченность. Несомненно, перед нами не что иное, как аллегорическое изображение пути развития России в XX столетии, когда простой народ и интеллигенция, так и не сумевшие найти общий язык, стали жертвами глобальной деструктивной инволюции, поэтапно истребившей лучшую часть и тех, и других. Поэтому подлинной темой

⁵ Архивный источник этого текста: «ЦГИА СССР. Ф. 1276. Оп. 3. Д. 417. Л. 93, 96» [Ежегодник, 1915: 268].

⁶ Там же. С. 71.

чириковской семейной хроники, постепенно перерастающей в эпопею, оказывается не столько история семьи, сколько трагический разлом национального бытия как такового.

Литература

- Аврех А.Я.* П. А. Столыпин и судьбы реформ в России. М.: Политиздат, 1991.
- Голубков М.М.* Русская литература XX века: после раскола. М.: Аспект Пресс, 2002.
- Милюков П.Н.* Воспоминания. Т.1. М.: Современник, 1990.
- Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 17 (19) т. Т. 11: Критика и публицистика 1819–1834. М.: Воскресенье, 1996.
- Статистический ежегодник России 1914 г. (год одиннадцатый). Пг, 1915.
- Федотов Г.П.* Трагедия интеллигенции // *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России: избр. статьи по философии русской истории и культуры: в 2 т. Т. 1. СПб.: София, 1991.
- Чириков Е.Н.* Отчий дом: семейная хроника. М: Эллис Лак, 2010.

А.В.Леденев

АКУСТИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ В ПРОЗЕ И. ШМЕЛЕВА

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

Устойчивое в кругах историков литературы представление о таланте И.Шмелева связано с категориями соборности и органичности. Сам стиль писателя видится следствием внерассудочной энергии вдохновения, особого умения «думать глазами», следовать скорее чувствам и предчувствиям, чем выверенному расчету, пробовать художественную материю на вкус и на ощупь, а не подвергать ее рафинированной аналитике. Внешних признаков рационального проектирования или тем более стремления попасть в той или иной модный жанрово-стилевой формат в прозе Шмелева, действительно, почти не просматривается. Тем не менее был в творчестве писателя период, когда он, кажется, особенно много экспериментировал, пытаясь представить границы своих стиливых возможностей. Речь идет о нескольких годах, последовавших за успехом повести «Человек из ресторана», когда были написаны такие рассказы Шмелева, как «Росстани», «Пугливая тишина», «Волчий перекал».

Картина мира в зрелой прозе И.Шмелева телеологична: она основана на представлении о смысловой обеспеченности всего сущего, о согласованности частного существования с общим «ладом» вселенной. Изобильная благодать земной жизни в поздних книгах писателя проявляет себя в богатстве природных даров и вещного окружения человека — человека, который не сомневается в гармонии всего мироустройства. Обязательными атрибутами этого общего природного, духовного и социального «лада» являются не только зримый кругооборот «праздников — радостей — скорбей», но и особый характер «звучания» мира. На фоне общего богатства чувственных реакций персонажа в прозе Шмелева — прежде всего зрительных, температурных, обонятельных и осязательных — особую, хотя не всегда солирующую роль играют в его поэтике слуховые, акустические впечатления человека. «Свет» и «тепло» в палитре его позитивных авторских оценок часто поддерживаются соответствующими музыкальными атрибутами — не-

громким пением, умиротворяющим шепотом, успокаивающими природными шорохами.

Обратим внимание на начальную и финальную страницы книги «Лето Господне»: в то время как первый фрагмент воспоминаний героя связан с резким светом и цветовыми мерцаниями («розовые занавески», «серенькая погода», «золоченый пряник») — последним словом повествователя оказывается слово «слышу» и послоговое, т. е. намеренно замедленное, цитирование поминальной молитвы. Сходным образом книга «Богомолье» завершается молитвенным пением и короткой авторской ремаркой, оркестрованной едва различимой аллитерацией на «т»: «Потукивает тележка. Мы тихо идем за ней» [Шмелев, 2004 с: 520].

Слуховые впечатления повествователя обрамляют и перенасыщенную экспрессивным визуальным материалом эпопею «Солнце мертвых». В экспозиционном абзаце книги повествователь пробуждается от тревожного сна звуками «тяжелой поступи и треска колючего сушняка» [Шмелев, 2004 а: 455], а завершающий фрагмент текста, призванный сгладить мрачную картину социального хаоса, строится — вопреки общему апокалиптическому пафосу книги — на мотиве зовущего весну пения дрозда. При этом зрение окончательно уступает место слуху: «Дрозда уже не видно, но он поет. И там, где прорубили миндали, другой... Встречают свою весну. Но отчего так грустно?.. Я слушаю до темной ночи» [Шмелев, 2004 а: 636].

Важные в поэтике Шмелева мотивы примирения и просветления человека почти всегда предполагают соответствующие акустические решения: движение от деструктивных, дисгармоничных звуков, от форсированной громкости «социального столпотворения», от «шумов времени» — к общему уменьшению громкости, к «тихому» житью, к спокойному вслушиванию в живую пульсацию природного окружения. Вероятно, именно стихия звука во многом определяет суть писательской индивидуальности Шмелева и роднит его в этом отношении с таким не похожим на него художником, как К. Бальмонт. Неслучайно последний в годы эмиграции не раз восторженно откликнулся на творчество Шмелева. Одно из бальмонтовских стихотворений, посвященных повести «Росстани», целиком построено на переборе мотивов тишины и звучания. Предваряя его эпиграфом — цитатой из шмелевской повести, — Бальмонт, между прочим, выявляет в прозе Шмелева интересный

пример метризации: «Тих и тепел был май, тепел был и июнь, с тихими дождичками» [Шмелев, 2004 а: 173]. Еще любопытнее то, что начальные строчки стихотворения Бальмонта вносят в шмелевскую анапестическую фразу небольшое, но показательное изменение:

Тих и тепел был май,
Тихим был и июнь...¹.

Вольно или невольно, но поэт указывает на почти обязательную у Шмелева смежность, рядоположенность категорий тепла и тишины: «тихий» и «теплый» для автора «Росстаней» — почти синонимы, они взаимосвязаны и взаимообратимы.

Тишина в писательском сознании Шмелева — одно из условий творческого озарения. Показательно, каким запомнился Шмелеву самый первый миг пробуждения тяги к сочинительству. В эссе «Как я стал писателем» он вспоминает лето перед последним классом гимназии, проведенное на «глухой речушке» в компании «глухого» старика-мельника: «Как-то на ранней зорьке, ловя подлещиков, я тревожно почувствовал... — что-то во мне забилось, зашепило, дышать мешало. Мелькнуло что-то неясное...» [Шмелев, 2004 б: 304]. Характерны эти атрибуты рождения первого творческого импульса: глухая речка, гулкая утренняя тишина, безмолвие. Не удивительно, что первая строчка самого первого рассказа, одновременно родившегося в воображении Шмелева («У мельницы»), обращена к нарастающему звуку: «Шум воды становился все отчетливей и громче: очевидно, я подходил к запруде» [Шмелев, 2004 б: 304].

Через полтора десятилетия, реагируя на прославившую Шмелева повесть «Человек из ресторана», критик А.Измайлов назовет писателя «поэтом всполохов», прежде всего имея в виду его чуткость к малозаметным росткам нового в социальной жизни (предощущение «радужных зарниц», как сформулирует это критик). Несмотря на социологическую заданность этой литературно-критической метафоры, она, как ни странно, окажется по-своему точной: Шмелеву действительно будет стилистически близка в 1910-е годы стихия всполохов, не только визуальных, но и акустических: стихия меняющих громкость отзвуков,

¹ Цит. по: Осьминина Е.А. «Художник обездоленных» [Шмелев, 2004 а: 6]. Курсив наш. — А.Л.

магия нарастания и спадания звучности, выявление выразительных эффектов «пугливой тишины».

В этой связи становится понятной мотивировка первоначального заглавия самой известной из дореволюционных повестей Шмелева: «Человек из ресторана» в рукописи носил заглавие «Под музыку». Изменить заглавие Шмелеву посоветовал М. Горький, посчитавший его неудачным, «мало что говорящим». Конечно, итоговое название повести обладает большей символической емкостью и социальной «громкостью», но оригинальный вариант, кажется, больше соответствовал шмелевскому индивидуальному стилю. «Музыка», о которой ведет свой рассказ официант Яков Софроньч, — тот самый неприятный внутреннему слуху героя бытовой гомон и ресторанный гвалт, который способен заглушить чистую мелодию совести. Музыка в истолковании рассказчика оборачивается однообразно громким шумом, оркеструющим бесцельно прожигаемую посетителями ресторана жизнь, а потому именно она больше всего травмирует душу Якова Софроньча: «И всю-то жизнь в ушах польки и вальсы, и звон стекла и посуды, и стук ножичков» [Шмелев, 2004 а: 134].

По ходу рассказа начальное «литературное» заглавие «Под музыку» соотносится с «разговорным» фразеологизмом «под шумок». Так, например, Яков Софроньч неодобрительно говорит о тех «лихих молодых людях», которые «любят сорвать плод **под шумок** с легкомысленных девиц, которые приходят в раздражение танцами **под музыку**» [Шмелев, 2004 а: 133]; выделено нами. — А. Л.). Намеренная речевая неправильность сообщает образу «шумной» музыки дополнительную символическую емкость и психологическую убедительность. Герой-рассказчик больше понимает, чем может сказать, но автору удается выразить свою позицию с предельной ясностью — в том числе и при помощи «звуковой» образности. Музыка перерождается в какофонию — такова одна из смысловых граней той социокультурной зарисовки, которая предложена в повести устами бесхитростного и далекого от «интеллигентской» культуры рассказчика. Финальным штрихом в итоговой картине становится последняя реплика Якова Софроньча, посвященная разговорам ресторанных завсегдатаев: «Стоишь и слушаешь. Так это, скворчит в ухе: зу-зу-зу... зу-зу-зу...» [Шмелев, 2004 а: 156].

Вообще говоря, конфликт природного, изначального — и социально-исторического, суетного в человеческой жизни часто выражается в про-

зе Шмелева звуковыми диссонансами. Чем громче и агрессивнее преследующие человека «шумы» в дореволюционных рассказах писателя, тем дальше он от идеала умиротворенной, духовно наполненной жизни. Благословенная тишина и «визг» социальности — вот два «звуковых» полюса шмелевской прозы 1910-х годов. Мотив «тихой природы» становится композиционным стержнем рассказа «Стена». Оппозицией чаемой «тихой жизни» выступает у Шмелева социальная сутолока с ее гомоздливой стукотней и беготней, криками и стонами («Карусель»). Контраст врачующей тишины и раздражающего шума отражается и в композиционной «неподвижности» некоторых произведений, где финал перекликается с зачином: успокаиваясь, жизнь возвращается на круги своя («Виноград»).

Особенно насыщен контрастами тишины и шума рассказ «Пуливая тишина». Рассказ увидел свет в «Первом сборнике» Издательского товарищества писателей (СПб., 1912) — писательского объединения, которое стремилось придать новые стилевые импульсы традиционному реализму. По соседству с рассказом Шмелева в сборнике были опубликованы такие яркие произведения, как «Ночной разговор» И. Бунина, «Медвежонок» С. Сергеева-Ценского, «Хромой барин» А. Толстого². В таком писательском окружении Шмелеву важно было продемонстрировать стилевые ресурсы своей прозы, скорректировать уже складывавшуюся репутацию «художника обездоленных», показать, что его проза сильна не только социальной.

Действительно, взятая вне специфического художественного оформления, тема рассказа Шмелева смотрится вполне традиционной, если не избитой, и вполне соответствует общему фону русской реалистической прозы начала XX века, посвященной процессам распада «дворянских гнезд». Налицо все привычные мотивные атрибуты такой прозы: обнищание дворянства, имущественные склоки, заброшенный сад, глухое недовольство мужиков, слезы вынужденной терпеть хамство хозяев гувернантки, бесцельное томление утонувшего в картонных долгах молодого отпрыска дворянского клана.

Однако любопытно, что сами по себе характеры обитателей разоряющейся усадьбы мало интересуют писателя: образы персонажей об-

² Вскоре многие участники «Первого сборника» перейдут в «Книгоиздательство писателей в Москве», сборники которого соберут лучшие произведения реалистов 1910-х годов.

рисованы бегло, сюжет сведен к простейшей формуле приезда и отъезда из имения молодого корнета. Более того, рассказу присуща расфокусированность повествовательной перспективы: некоторые реалии и события подаются в восприятии корнета, но единая точка зрения не выдерживается, в целом панорама усадебной жизни создается обезличенным, как бы «блуждающим», уставшим от монотонных повторений взглядом. Характерно обилие безличных и неопределенно-личных глагольных конструкций в тексте: «началось» (первое слово рассказа), «зашумели», «все успокоилось» и т. д.

Композиционный нерв рассказа связан с конфликтным взаимодействием мотивов тишины и оттеняющих ее звуковых вкраплений. В начальном фрагменте текста сразу же заявлен мотив звуковой дисгармонии, пугающего шума: одновременно слышны собачий лай, топот, лошадиный храп и резкий выкрик «– Телеграмма!» [Шмелев, 1960: 251]. Собственно, уже здесь продемонстрирован оригинальный принцип передачи свершающихся событий — не столько прямым обозначением (нарочный привозит со станции телеграмму), сколько при помощи «звуковых отражений» происходящего. На протяжении всего рассказа каждый «всплеск событийности» будет сопровождаться нарастанием шума — суматошными окриками, бегом, «осколочными», т. е. бесвязными фрагментами диалога.

Стихии шума в рассказе противодействует инерция тишины, оттеняемой естественными звуками природной жизни — прежде всего тревожного треска и щелканья, производимого «вороватым вспархиваньем воробьиной силы» [Шмелев, 1960: 252]. Уже в этой короткой цитате ощутима, между прочим, тенденция к звукоподражательному аллитерированию. Заметно и то, что Шмелев не стремится точно назвать источник звука, более того, порой он намеренно затушевывает непосредственную связь между звуком и породившим его явлением, как бы «вылушивает» звук из предметно-бытового или природного контекста, придавая ему атрибуты самостоятельной, автономной стихии. Тишина и шум в рассказе обретают статус «главной» и «побочной» музыкальных тем, вызывая ассоциации с симфоническими принципами композиционного оформления. В этом отношении показателен ритм чередования обобщающих звуковых «ремарок» в первой главе рассказа: «в доме зашумели» — «наконец все успокоилось» — «посыпало

треском» — «опять стало тихо» — «опять зашумели» — «Мамочка не велела шуметь...» [Шмелев, 1960: 243–251].

Большая часть глав в рассказе (всего их 11) начинается с указания на звуковую доминанту ситуации. Так, вторая глава — по контрасту с первой — самая «тихая» в рассказе. Начиная ее словами «Стало так тихо...» [Шмелев, 1960: 253], автор создает образ «светлого, непотревоженного» мира, перебирая звуковые образчики природных шорохов (шелест голубей на крыше, «позванивание» мух, потрескивание стрекоч, низкий гул шмеля). Однако завершающая часть главы последовательно усиливает впечатление хрупкости, непрочности тишины: «гулко ударило», «зашипело», «глухо громыхнуло, как покатилося» [Шмелев, 1960: 254–257]. Усадебная глушь особенно восприимчива к любому нарушению тишины: посторонний звук становится знаком иного, маркером вторжения *иной* жизни. Традиционный для русской культуры перевоз бубенцов и завершает главу, предупреждая читателя о смене диапазона громкости.

В дальнейшем идилия усадебной жизни быстро рассеивается. Грозным затишьем перед неотвратимой звуковой бурей выглядят даже сцены семейного общения обитателей усадьбы с приехавшим в родной дом корнетом. В начальной фразе шестой главы благодаря тонко выверенной аллитерации ощущается подспудное рокотание: «Молча и напряженно пили праздничный чай на террасе» [Шмелев, 1960: 268]. Не удивительно, что этот предкульминационный фрагмент рассказа выстроен по принципу нарастания громкости: «слышалось звяканье ложечки» — «трезвонили в три сковороды в Троханове» — наконец: «Рассыпалось и потонуло за сараем. Гремело в малиннике. Перекатывалось по вишняку» [Шмелев, 1960: 268–270].

Кульминация звучности приходится на самую короткую в рассказе восьмую главу, в которой резкими штрихами набросана ночная сцена забоя свиней. При этом значимость звуковой оркестровки повышается в связи с тем, что единственным источником света в загоне оказывается фонарь в руке «старшего резака»: дефицит визуальных компонентов с лихвой компенсируется форсированной звукописью, столкновением лексем с семантикой режущего слух шума (сверлящий нутряной рев, грузная возня, трубный рык, криканье, «визг железных дудок», «захлебывающийся в страхе крик» и т. д.).

Завершающая часть рассказа отмечена постепенным возвратом к «спокойной» звуковой образности, понижением громкости, но итоговое эмоциональное впечатление от рассказа — ощущение неизбежной тревоги.

Большая часть критиков 1910-х годов отмечали, что впечатление от шмелевских текстов сродни впечатлению от лирики: они внушают читателю сочувственное, возвышенное творческое волнение. Вероятно, основанием для таких оценок была не столько прославленная шмелевская «наблюдательность», сколько продуцируемая сказовой формой повествования особая интонация живого говорения и общая слуховая чуткость, присущая авторской речи. Человек в рассказах Шмелева 1910-х годов нередко бывает молчалив, однако на фоне этого немногословия громче звучат голоса травы и деревьев, ветра и реки, птиц и животных («Поденка», «Росстани», «Виноград»). При этом «живописание звуком» никогда не становилось для Шмелева самоцельной эстетической задачей: разные оттенки тишины и громкости в его прозе использовались как своего рода клавиатура подспудных авторских оценок, как способ проявления лирических значений.

Особенно яркий пример использования звукописи в подобной функции являет собой рассказ «Волчий пережат», который вошел в пятый том собрания рассказов Шмелева («Книгоиздательство писателей», Москва, 1914). Уже первые слова рассказа заставляют следить именно за звучанием текста: «Оставался последний концерт...» [Шмелев, 2004 а: 225].

Намеренной ли была анапестическая метризация зачина, остается только гадать. Однако в рассказе немало других атрибутов музыкальности, понимаемой в данном случае как повышенный интерес к ритмико-фонетической составляющей текста — к его акустическим эффектам.

Этому, безусловно, способствует тематический материал рассказа, речь в котором идет о гастрольной поездке известной певицы и баритона в отдаленный северный город, добираться в который героиня решила по реке. По ходу путешествия между спутниками и их попутчиками возникают разговоры о пении, музыке и музицировании. Уже первый подобный разговор — с батюшкой в фиолетовой рясе — приводит к формированию главной смысловой нити рассказа — противопоставлению музыки как профессии, которой приписывается высокий социо-

культурный статус, и стихийной, неупорядоченной музыки природного окружения. Возможна ли «высокая» музыка в этих медвежьих углах, в этой волчьей глухомани, где «волков... как в городе фонарей» [Шмелев, 2004 а: 227]? Прямого ответа на этот вопрос так и не последует, но читатель должен расслышать его в самом звучании текста.

Реагируя на бесхитрое пение детворы, доносящееся с берега реки, певица подыгрывает ему, *вызванная* анапестический ритм мелодии на лафитничках. Запомним этот на первый взгляд семантически нейтральный глагол: *вызванная* (он еще не раз повторится по ходу рассказа). Уже упомянутый батюшка улыбается в ответ на проявление музыкальной солидарности примадонны с милой простотой детских напевов, а затем рассказывает, что у матушки «тоже большие способности к музыке и голос звонкий, но только не довелось подучиться: не было фортопяна». И подытоживает, подчеркивая пропасть между двумя типами музыки: «У вас там музыкальные представления по ночам и у нас музыка: у-у-у! — представил он вой волков» [Шмелев, 2004 а: 227]. Вскоре эта же музыкальная оппозиция прозвучит из уст певицы, когда она со своим спутником пересядет на «большой белый пароход, который носил славное имя — Чайковский»: « — Как это приятно, — показала певица на золотые буквы по белому. — Леса, глушь, и вот... Это символ» [Шмелев, 2004 а: 228]. «Тут и читать-то не умеют», — скептически откликается на ее восторги баритон.

В одной из следующих зарисовок (а рассказ внешне напоминает случайный перебор мимолетных дорожных впечатлений) на пустынную пристань выгружают пианино и ставят его к горке мешков. В этот момент певица вспоминает батюшку, и «забитое в доски пианино» кажется ей «жалким и лишним здесь» [Шмелев, 2004 а: 229]. А вечером, чтобы развеяться, она пытается музицировать, но быстро оставляет свои попытки: «Певица подняла крышку пианино, взяла несколько грустных аккордов, посмотрела в окно и захлопнула. — Какая тоска!» [Шмелев, 2004 а: 230].

Мотив все сгущающейся тоски экспрессивно обобщается возникающим в сознании певицы образом «огромной серой России», которая «идет своим серым путем» [Шмелев, 2004 а: 231], но именно в этот момент на фонетической поверхности текста начинают происходить значимые метаморфозы. Они сопровождают изменения визуального ряда (темнеет, на реке зажигают огни, предсказывая бурю, падает барометр).

Резко возрастает концентрация звукоподражательных свистящих и шипящих звуков: слышны нарастающие шорохи, порывистые шумы леса. «Чаще вскрикивал пароход, чуть пошлепывал в темноте, нащупывающая дорога. Чаще подавал с носа осипший голос...»; тревожные замеры глубины [Шмелев, 2004 а: 231]; в скупом свете лампочки путешественники видят «чью-то копошащуюся кожаную спину» [Шмелев, 2004 а: 231]. Вскоре пароход садится на мель, натужно дрожит, скребется, но все-таки трогается дальше. «Сошел-с», — с облегчением выдыхает один из пассажиров и называет имя опасного места, в котором они оказались: «Большие Щуры-с называется» [Шмелев, 2004 а: 232].

Итак, глушь, «Большие Щуры-с», « — Сошел-с». Как будто всего лишь пунктир нейтральных номинаций в сочетании с фонетической записью реплик персонажей. Однако центральная вторая часть рассказа заставит читателя обернуться назад и расслышать, как подспудно позванивала в его первой части главная музыкальная тема. При таком рекурсивном чтении-вслушивании не покажутся случайными аллитерационные шумы, создаваемые упоминанием церквушек, батюшки, шумно хлебавшего из тарелки, придушенных оберегающих голосов носильщиков, молодых с желтыми аршинниками в кармашках, «маяшника в шаляшике» и многих других предметных подробностей, связанных между собой скорее звучанием, чем инерцией сюжета путешествия: по ходу внешне нехитрого повествования будто уплотняются, устремляются в ближайшее друг к другу соседство звуки, которые составят главный звуковой аккорд центральной части рассказа.

Эта (вторая) часть предварена сценой появления на пароходе нового пассажира — высокого мужчины в тужурке, который войдет в салон парохода, «щурясь от яркого освещения», и направится к угловому столику, «стараясь не зашуметь» [Шмелев, 2004 а: 233]. Вскоре он задремлет, чтобы очнуться от сна и вернуться в салон парохода в первой фразе третьей, финальной части рассказа. За десять минут явно запланированной автором рассказа дремоты Серегин (так именуют пришельца из «серой Руси» — смотрителя маяков, бакенов и прочего речного хозяйства) переживет на глазах читателя мимолетную, но очень острую любовную драму.

Героиней этой драмы стала молоденькая девушка из Больших Щуров — девушка по имени Саша, которую Серегин встретил год назад

на ярмарке в Троицын день и которая стала главной для него радостью жизни. В конце августа — незадолго до главных событий рассказа — Серегину по делам службы случилось вновь приехать в Большие Щуры. Рассказ об этой поездке и составляет содержание короткого сна Серегина (второй главы рассказа). Еще до первого упоминания Саши и до ее портретного описания читатель может расслышать в тексте звуковую пульсацию ее имени. Имя *Саша* и его производные *Сашура* и *Сашурка* присутствуют здесь в форме мозаики аллитераций и ассонансов, все отчетливее проступающей по мере движения повествования к визуальному образу девушки. Звуки имени будто тянутся друг к другу, чтобы сообща прозвучать в кульминационном пункте рассказа.

Эффекты звукового сгущения имени особенно заметны, когда передаются ощущения Серегина в еловой чаще (он сошел на берег и направляется к дому родителей Саши): «Он шел корнистой тропой, слыша только шорохи и паденье шишек — звуки еловых чащ. Уловил шелест шагов впереди, остановился и загадал радостно — Саша?» [Шмелев, 2004 а:236–237].

В этот кульминационный момент Серегин встречает молодую солдатку Степаниду, которая сообщает ему, что Сашу выдали замуж за сына трактирщика из большого села. О дальнейшем нетрудно догадаться: это будет перебор дорогих Серегину воспоминаний, который регулируется не столько событийной, сколько фонетической рамкой. Вот лишь несколько примеров звуковых отражений имени: «избы поглядывали коньками крыш, щурились» [Шмелев, 2004 а: 238]; она «смеялась коротким смешком, повизгивала со щекотки» [Шмелев, 2004 а: 239]; «Уже не было стреляющих в просторе стрижей, только черное галочье шумело в холодеющем небе...» [Шмелев, 2004 а: 239]; «Смотрели на Серегина освещенные окна салона» [Шмелев, 2004 а: 243].

Уже очнувшись от забытья, Серегин видит отражение Саши в глазах певицы: «играющие, несбыточные глаза и в них такое, такое... как сказка» [Шмелев, 2004 а: 249]. После короткого разговора с певицей Серегину нужно высаживаться на берег — в том самом селе, куда выдана замуж Саша. Следуют последние всплески той мелодии, которая определяла звучание рассказа: «Кричал пароход, спрашивал ночь, тише шлепал колесами». «...Сашура! — позвал он. — Чуешь ли?!» [Шмелев, 2004 а: 250].

Простившись с Серегиним, певица и баритон возвращаются к разговору о музыке, о неуместности концертных песенок в этой глуши. Певица говорит, что чувствует, как «в этой жути» творится «какая-то страшная симфония». В последний раз — по соседству с этой репликой — повторяется уже знакомая читателю подробность: «Она позванивала ножичком по лафитничку» [Шмелев, 2004 а: 253].

В этот момент повествователь переносит свое внимание на Серегина, фиксируя его разговор с подручным служителя маяка. Речь заходит об утонувшем недавно маячнике. Вот как переданы реплики подручного: « — Скушно тут... — Что? — Воет! — Что воет?! — Женка его, в салаше... не уходит...» (Там же, 253). Так в последний раз в рассказе — в его финале — срабатывает эффект звукового отражения. И совсем последнее. Кажется, звучание имени и фамилии самого Шмелева все-таки определяет некоторые его художественные решения. Ведь фамилия Саши, лишь однажды почти украдкой прозвучавшая в рассказе, — Милованова.

Литература

- Шмелев И. С.* Повести и рассказы. М.: Гослитиздат, 1960.
Он же. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Русская книга, 2001.
Он же. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Русская книга: Известия, 2004.
Т. 1. Солнце мертвых: Повести. Рассказы. Эпопея. 2004 а.
Т. 2. Въезд в Париж: Рассказы. Воспоминания. 2004 б.
Т. 4. Богомолье: Романы. Рассказы. 2004 с.

У истоков создания мифа о Советском Космосе¹

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Ориентация на миф как на категорию сознания и структурообразующее начало художественных произведений не является прерогативой XX века: мифопоэтическое начало без труда обнаруживается в литературе различных эпох, однако очевидно, что особо востребованным миф оказывается в переломные моменты истории, требующие преодоления «локального историзма» [Максимов, 1979: 8]. Не случайно в русской культуре всплеск мифотворческих устремлений художников слова приходится на Серебряный век. Так, З. Г. Минц полагает, что неомифологические тенденции отчетливо заявили о себе в искусстве символизма: «...русский, а по всей вероятности, и европейский символизм уже в конце XIX — начале XX века не только формирует, под влиянием Ф. Ницше и Р. Вагнера, концепцию пути современного искусства “от символа к мифу” (Вяч. Иванов), но и активно стремится создавать “тексты-мифы” ярко новаторского типа» [Минц, 2004: 59]. Нет сомнений, что неомифологизм XX века, расширивший мифологический словарь за счет «новых мифов», особое место среди которых занимают историко-культурные сюжеты, зарождается и окончательно утверждается именно в лоне модернизма. Однако не следует полагать, что иные художественные системы — в том числе различные версии реализма — безразличны к мифу. Мифопоэтическое начало просматривается не только в творчестве писателей, в той или иной степени наследующих символистской и постсимволистской культуре, но и в произведениях советских «классиков», основоположников социалистического реализма — М. Горького, А. Фадеева, Н. Островского, и сводить все богатство мифологического словаря послереволюционной литературы исключительно к идеологемам (в роли которых, разумеется, могут выступать переосмысленные библейские сюжеты и мотивы) было бы непростительным упрощением.

¹ Ранняя редакция этого текста вошла в книгу: Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: Теис, 2003.

Русскую литературу советской эпохи питают также историко-культурные мифы, в том числе блоковский миф о спасительном варварстве масс («Падение Дaira» А. Малышкина). Среди историко-культурных мифов необходимо назвать миф о Петербурге, лежащий в основе петербургского текста русской литературы. Этот текст оказался не только мифологической подпочвой ряда «петербургских» («ленинградских») произведений («Египетская марка» О. Манделштама, «Козлиная песнь» К. Вагинова, «Сумасшедший корабль» О. Форш, новеллистика А. Грина, первые два романа трилогии А. Толстого и т. д.), условного романа Евг. Замятина, но и основой создания «московского текста» русской литературы. Течение художественной эпохи отмечено попыткой создания текста, аналогичного петербургскому мифу. Разные стратегии создания «московского текста» русской литературы, московского мифа заданы И. Буниным («Чистый понедельник», 1943), И. Шмелевым («Лето Господне», 1927–1948), М. Булгаковым («Мастер и Маргарита», 1929–1940), Б. Пастернаком («Доктор Живаго», 1946–1955). «Московский текст» создают романы А. Белого, повести Чаянова, «московские повести» М. Булгакова, «Зависть» Ю. Олеши, «Вор» Л. Леонова и другие произведения, которые восприняли у петербургского текста мифологию городского пространства в его амбивалентной сущности с характерными для него темами маленького человека, непризнанного гения, осмеянного пророка, мотивами двойничества, безумия, снов, кошмаров, хронотопом пустого места, воссозданием пограничной ситуации между жизнью и смертью и устремлением к спасению, прорыву в другую реальность, воплощением духовности (И. Шмелев). Московское пространство не исчерпывается вещно-объективным уровнем, но обладает сверхреальным смыслом, выступает как символ русского национального самосознания, символ «Святой Руси» (Шмелев, «Лето Господне») или как символ советской страны, воплощение советских ценностей (комедии Г. Александрова, песни В. Лебедева-Кумача, Б. Корнилов с его «Песней о встречном»).

Если вернуться к истокам неомифологизма советской эпохи, необходимо обратить внимание на одну из первых попыток мифологизировать материал современности. Мифологический первоисточник может не только иметь локальный характер, но и лечь в основу сквозного сюжета, превращающего творчество какого-либо автора в некий единый

метатекст, выражающий целостное мироощущение писателя. Таков мотив спасения у Булгакова и Платонова, получающий, разумеется, различное толкование у этих двух художников слова; таков мотив противоборства энергии и энтропии в творчестве Замятина.

И, конечно, одним из центральных сюжетов этого времени является революция: искусство в этот период не могло не откликнуться на события, перевернувшие мир, — его преобразование (если говорить о революции с позиций писателей, переживающих и отражающих взрыв исторического оптимизма) или погружение мира во тьму (если встать на позиции тех, кого ужасает «восстание масс» и сопряженное с ним падение культуры). Наиболее ярким художественным откликом на «десять дней, которые потрясли мир» (Джон Рид), и последовавший за этим трагический раскол национального мира становится появление произведений высокого уровня художественного обобщения, своего рода мифов о состоянии русской жизни в эпоху исторического катаклизма, — таких как «Падение Даира» Малышкина и «Солнце мертвых» Шмелева, которые предлагают две взаимоисключающие трактовки того, что происходит в России, — революции как преобразования мира и революции как нисхождения во тьму.

Действительно, малышкинская эпопея [Малышкин, 1940: 141–175] явилась одной из первых попыток описать современность на языке историко-культурного и библейского мифа; и на фоне произведений о гражданской войне, рожденных прямыми, не опосредованными культурой впечатлениями реальности, она выделяется своей подчеркнутой историко-культурной ориентированностью.

Автор «Падения Даира» (1921, опубл. 1923) использует конкретно-историческую ситуацию — штурм Перекопа — как внешнюю канву для развертывания обобщенной картины, точной в деталях, но условной по содержательному наполнению, для создания *мифа* о надеждах на преобразование мира, о торжестве отверженных. Смысл происходящих событий, каким он мог быть увиден в контексте мироздания, в свете универсальных категорий бытия — жизни и смерти, истории человечества и судеб культуры, автор героической эпопеи не мог передать одним лишь изображением хода исторических событий, хотя такое изображение и играло важную роль в качестве опоры повествовательной структуры. Поэтому внутри этого изображения или параллельно

с ним возникает иной способ сопряжения событий, деталей, персонажей. Увеличению смыслового объема способствуют культурологические реминисценции (библейский и историко-культурный прамиф), повтор и поэтическое слово с его полисемантической структурой. В изображении главных действующих сил современности Малышкин опирался на традицию, связанную с именами Вл. Соловьева, Вяч. Иванова, А.Блока, А.Белого, для которых было характерно предчувствие грандиозных событий, призванных потрясти до основания не только Россию, но и весь мир. Три революции в России, последняя из которых, не успев положить конец одной войне, ознаменовала начало другой, в сознании символистов — по крайней мере, тех, кто дожил до этих событий, — явились подтверждением их чаяний и предчувствий — очистительных или катастрофических сдвигов космических масштабов. Так, Блоку революция представлялась началом новой эры, нового мира, нового Космоса и, если воспользоваться его образом, — новой музыки, провозвестниками которой стали массы, вышедшие на историческую арену, массы, подобные диким варварским племенам первых веков нашей эры. Аналогия с дикими варварскими племенами была навеяна учением Вл. Соловьева, который в конце жизни предчувствовал крушение земного мира, гибнущего под натиском азиатских орд, сатанинских сил панмонголизма, сил разрушительных и тем не менее благих, поскольку сам факт их появления в мире знаменовал собой близость Страшного суда, а значит, и Второго пришествия. Поэтому «дикое имя» «панмонголизм» «ласкало слух» как Соловьеву, так и Блоку. Очевидно, что автор «Падения Дaira» был знаком с этими концепциями исторического развития. В произведении есть не только сравнение современных Малышкину событий Гражданской войны с давно ушедшей в прошлое эпохой («в улицах топало, гудело железом, людьми, телегами, скотом, как в далеком столетии»), но и прямое использование образов и даже слов, характерных для концепции Блока («это было становье орд, идущих завоевывать прекрасные века»). «Варвары» в «Падении Дaira» так же многочисленны, как и блоковские скифы. Малышкин при их характеристике постоянно говорит «множества» или «тьмы тем» (у Блока: «Мильоны — вас, нас — тьмы, и тьмы, и тьмы»). Малышкин близок Блоку и в оценке старого мира, который Блок сравнивал с умирающей Римской империей, подвергавшейся непрерывным набегам

варваров. Но «ужасающему разврату» Римской империи Блок противопоставляет не столько жизненную силу диких племен, сколько связаный с ними «дух музыки» — воплощение некоего нового духовного начала, о котором Блоку известно самое главное: могучее влияние новой духовности будет во многом равносильно тому, что в свое время принесло в мир христианство. И подобно христианству, провозгласившему равенство всех народов перед лицом единого Бога, революция как духовное начало пренебрегает, в частности, стремлением к узконациональному обособлению, начертав на своем знамени слово «Интернационал». И в этом еще одна очень важная для Блока аналогия с началом христианской эры. У Малышкина мир «уходящих веков» и мир грядущих «прекрасных веков» также соотнесены друг с другом. С одной стороны старому миру противостоит здоровое, полное жизни «варварство» Микешина, с другой — бездомное, нищее, но полное духовной силы, надежды и веры в грядущие «прекрасные века» «христианство» Юзефа — красноармейца в австрийской шинели, которому принадлежат знаменательные слова: «У бедных дома нема. Една семья, една хата — интернационал». «Интернационал» здесь — не марксистское понятие. Самого Юзефа если и можно назвать пролетарием, то только в древнем значении этого слова. Для Юзефа интернационал — символ «прекрасных веков», неведомой новой эры. Есть в «Падении Даира» образы или символы, восходящие непосредственно к библейским текстам. Так, более чем многозначительна сцена, напоминающая о свершившейся некогда казни, положившей начало христианской вере: «Никла вселенская ночь. В мутной обреченности площадей, на фонарях висели трое с покорными понурыми головами, глядя в грудь черными впадинами глазниц...» В VII главу введен эпизод, зависимость которого от Библии — образная и стилистическая — очевидна. Микешин, как все скопище, все «тьмы тем», переходящие через Сиваш, изнывает от жажды. Когда же последняя крымская военная операция победно завершилась, «Микешин лег на живот, пробил прикладом ледешок и пил, а потом камнем уснул тут же на берегу, и легли еще множества и спали». Здесь важно не только почти буквальное стилистическое совпадение фрагмента («и легли еще множества и спали») с библейским текстом, важен сам образ жажды и ее утоления, который в этом эпизоде не только воспринимается как реальная физическая потребность, но служит метафорой, связан-

ной с библейскими источниками. В частности, упоминание о том, что «множества» «шли прорвать дорогу в кочевья», «где молоко, мясо и мед», вызывает в памяти один из эпизодов Ветхого Завета — мучительный переход еврейского народа через безводную пустыню, чтобы достичь наконец «земли обетованной». Насыщенность «Падения Даира» многочисленными литературно-историческими ассоциациями, начиная от ветхозаветных, евангельских и кончая статьями Блока, придает «Падению Даира» подчеркнутую литературность, что отличает это произведение от повестей Вс. Иванова или, например, от романа Дм. Фурманова «Чапаев», где реальный исторический материал не «подпитывается» культурно-историческими ассоциациями. Культурологический план придает изображаемому особый масштаб, укрупняет не только фигуры действующих лиц, но и конфликт, сюжет повести, выводит его за рамки лежащего в его основе хроникального материала. Так представитель нового поколения прозаиков, вписав современность в историко-культурный контекст, подхватывает эстафету тяготения ближайших предшественников к «реконструкции» тех или иных форм культуры, ориентации на некие культурные прототипы, установку на диалог культур, которому принадлежало в русской литературе XX века большое будущее. Картина мира в «Падении Даира» строится на противопоставлении дня и ночи, рассвета и заката, севера и юга, живого и мертвого, простора и тесноты, бытия и небытия, естественного и неестественного и совпадает с основной историко-социальной оппозицией: революция — контрреволюция. На этих полюсах концентрируются не только социальные, но и природные силы, и напряжение между ними определяет динамику и направление развития всех событий. Один из полюсов — Даир — предельно обобщенный символ «старого мира». Поэтому он описывается не как город, местность или страна, а как «мир», «вселенная». Даир — это «глыбы черных этажей, пылающих изнутри»; «зеркальные зевы гостиниц»; «алебастровые химеры небоскребов»; «озера окон, разливающихся ввысь»; «арки громадных молочно-голубых сияющих шаров»; «кипящие ночным полднем пространства»; «хрустальные глаза машин»; «сонмы низких солнц»; «малиновое неземное сияние». Детали такого рода кажутся выхваченными из научно-фантастического романа, автор которого напрягает воображение в стремлении представить инопланетную цивилизацию с фор-

мами жизни, враждебными и чуждыми земным, что превращает Даир в средоточие всего призрачного, химерического, противоестественного. Описание Даира оставляет ощущение переполненности и тесноты — как бы за недостатком жизненного пространства вещи проникают друг в друга, совмещаются, скрещиваются. Тесноте, сопутствующей изображению вещей, противостоит разъединенность собравшихся в нем людей — «последних». В этом мире действуют и живут судорожной жизнью только вещи. На другом полюсе художественного пространства картины — революционная армия, предстающая как монументальный символический образ новой силы, вступающей на историческую арену. Это «множества» — орды потных, огрубевших от боев и походов, чуждых уюту и быту, идущих завоевывать «прекрасные века». В характеристике «множеств» преобладает мотив слитности: «зыбкий океан тысячеголовья», «тысячи горящих глаз», «огрубевшие от боев и походов глаза», «тысячи ног», «подошвами американских ботов истоптавшие Россию». Впечатление слитности усиливается экспрессивной обрисовкой общего накала чувств, охватывающих массу в ее неудержимом стремлении к твердыне «последних». Но не только единство порыва обеспечивает массе победу. Не менее важен в характеристике «множеств» мотив варварской нерастраченности. С Армией ассоциируются день («бескрайний ветреный день»), «день... дикий, бездонный, незаконченный»), простор («бескрайние степи», «безграничные поля», «бесконечная лава»), динамика и устремленность («красные клокочущие лавы», «глухая сила хлестала через мост») и все земляное, нутряное («земля гудела от шагов, от гнета обозов», «эшелоны, грузные от кишашего живья», «дышало гулом, дрожанием недр»). В облике штурмующих Даир подчеркивается земное, плотское, даже физиологическое. Обветренные, «распоясанные, засиженные копотью», «потные, хрипящие, злобные от жажды», они изображены не только в момент героического сражения, но и в сфере обыденных, даже низменных отправлений. Но физиологические детали не снижают образа «множеств». Напротив, соединяясь с деталями иного плана: ржанье коней, скрип телег, костры, кочевья, бездомность, — они пробуждают в сознании ассоциации со скифами, гуннами, с началом начал исторической жизни. В этом контексте сюжет, основанный на реальном историческом событии (взятие Перекопа, заключительный момент Гражданской войны), обретает символи-

ческий смысл. Между двумя полюсами создается поле наивысшей напряженности. Географически это бездонные степи, терраса, горы — «темный от века поднятый массив, лютый и колючий». Но это не просто степи и горы, разделяющие два враждебных стана, но граница двух миров — «жуткая, лютая грань, оплаканная матерями», таящая в себе «безглазое и поджидающее». Это грань, которую надлежит перейти, и все действие повести разворачивается как пересечение этой черты. И если в картине мира, созданной стилем штабного донесения, «Армия, командарм вступали в Даир», то в глобальной системе отсчета преодолеваются пространственные («горизонт») и временные («рубеж времен») препятствия, а поход к морю, к Даиру — оплоту «последних» — оказывается одновременно движением в бесконечность (пространство) и в вечность (время). Сосредоточенное на одной цели, перелитое в единое волевое усилие («Даешь Даир!»), движение «множество» вместе с тем разомкнуто в космическое пространство, в будущее: обозы и батальоны идут «в д́али, в горизонты, в серую бескрайнюю безвестность», «в даль, в пыль, в навсегда», из смрадных кочевий, из небытия — в светлы культур, в большую Историю. В ходе развития повествования происходит не только «физическое» пересечение границы, завершающее повесть. Даир с самого начала присутствует в повествовании как одна из движущих сил истории, как притягательная сила мечты, сказки. Сквозь громады гор и ошетилившихся укреплений видятся «синие туманы долин»; цветущие города, звездное море, «ярь-пески, туманны горы»; «синие блаженные островные туманы». В свою очередь и Армия вторгается в Даир раньше, чем завершается битва, — «щемью», страхом. Взаимопроникновение планов предвосхищает исход событий и смещает временную перспективу. Жанровая специфика повести связана с актуализацией архаического жанра эпопеи и ориентированностью на лирические принципы типизации при сохранении общей эпической основы повествования. Максимальная сжатость, концентрированность художественного пространства повести взрывается изнутри стилистической экспрессией, поэтической сгущенностью и напряженностью каждой детали, каждого образа. Тропы придают тексту особую смысловую многомерность, возникает совмещение двух начал: документально-фактографического и возвышенно-риторического, позиции автора штабного донесения и точки зрения романтически настроенного сви-

детеля поворота в истории человечества. На уровне «штабного донесения» перед нами Армия: пехота, конно-партизанские дивизии, танки, на уровне возвышенно-риторическом — «становые орд, идущих завоевывать прекрасные века», «множества» — символический образ новой силы, вступающей на историческую арену. «Штабист» рассматривает все происходящее в картографически-плоскостной перспективе «север — юг». Время для него измеряется календарем. Потрясенный свидетель, Поэт предлагает глобальный вариант пространства и времени: действие выносится в космический пейзаж, во вселенскую ночь, в сумерки и брезжущие рассветы бытия. Как и в поэтическом тексте, смысловая многомерность повествования питается также сложностью, необычностью синтаксических конструкций, фонетической инструментальной, ритмизацией. Сближение с поэзией происходит и на уровне организации повествования. Обычное для прозы сюжетное развитие, связанное с непосредственным изображением решающих звеньев исторического процесса, вступает в союз с таким конструктивным принципом, как повтор и возникающий на его основе лейтмотив. Ритмическое повторение слов, абзацев, образов, сцен и даже планов изображения символически укрупняет их. Так, общему плану — изображению движения «множеств» — сопутствует ритмически повторяющийся крупный план, вводящий фигуры двух участников похода — Юзефа и Микешина. Их облик персонифицирует представление автора о мотивах, которые движут «множествами». Это и стремление «прорвать дорогу в кочевья, где молоко, мясо и мед», и готовность бороться за идеалы добра и красоты («шли упоенные — на крыльях сказок о прекрасных веках»). Своего рода лейтмотивом становятся также сцены, вводящие еще одну фигуру, представляющую если не сознание, то волю Республики, — фигуру Командарма. Как и Юзеф с Микешиним, он обрисован в высшей степени условно — как «памятник», а не как живое лицо: «каменный торжественный Командарм»; «каменная черта на лбу таяла — в жесткую, ироническую улыбку»; «он встал каменный, чужой мирным сумеркам избы». Сознательное сближение прозаического «языка» со стихотворным, существующее на фоне намеренного преодоления разрыва с действительностью, на фоне подчеркнутого «документализма», уравнивает вторжение «факта» в художественную реальность. Энергия поэтической речи раздвигает рамки изображения, сообщает

ему смысловую емкость. Благодаря этому один из эпизодов Гражданской войны предстает в «Падении Даира» не только как момент классовой битвы, не только как решающая фаза вековечной борьбы угнетенных за счастье, но как поэтическая формула революционного состояния мира.

В конце 1920-х годов воспроизведение таких фольклорных и этнически самобытных пластов национального бытия и сознания, где еще оставались живы элементы мифологического мирозерцания, стали основой явления, обнаруживающего типологическое родство с «магическим реализмом», в мировой культуре зародившимся лишь в 1930-е годы, а утвердившимся позже — в 1960-е.

Литература

Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике А.Блока // Ученые записки Тартуского университета. 1979. Вып. 459. С. 3–33.

Малышкин А. Г. Падение Даира // Малышкин А. Г. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1940. С. 141–175.

Миц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб. : Искусство, 2004.

К ВОПРОСУ О МАГИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

Рассмотрение произведений отечественной литературы с точки зрения их вхождения в поле магического реализма осложняется в силу недостаточной проясненности самого понятия. Так, А.А.Гугнин отмечает, что «термин магический реализм оказался... самым «блуждающим» термином XX века, это своеобразный “ванька-встанька”...» [Гугнин, 1998: 20]. Обращают на себя внимание расхождения в круге авторов, причисляемых исследователями к представителям данного направления в мировой литературе. К магическим реалистам относят не только Г.Маркеса, М.Астуриаса, Х.Борхеса, Х.Картасара, А.Карпентьера, но и Ф.Кафку, А.Платонова [Гугнин, 1998: 44], М.Булгакова, Татьяну Толстую, Ольгу Славникову [Бондарева, 2015]. Подобное размывание границ понятия связано, на наш взгляд, прежде всего с его расширительным толкованием: термин часто используется для обозначения всех произведений, в которых естественное и сверхъестественное неразличимы, отсутствует граница между реальностью и фантастикой.

Однако неразделимый сплав быта и фантастики можно обнаружить уже в произведениях романтиков — прежде всего Э.-Т.-А. Гофмана; быт «прорастает» фантастикой и в произведениях Н.В.Гоголя, А.А.Бестужева-Марлинского, А.Погорельского и многих других. Так, К.Н.Кислицын справедливо указывает на близость магического реализма XX века и гоголевской традиции в русской литературе: «Такая двуплановость действительности <речь идет о «Заколдованном месте», «Майской ночи» и других произведениях Гоголя. — Н. З.> отдаленно напоминает взаимопроникающую двойственную реальность магического реализма XX в.» [Кислицын, 2005: 47]. Таким образом, в орбиту магического реализма оказываются втянуты и те элементы гоголевской поэтики, которые подпадают под понятие гротескного реализма, или так называемой «русской гофманианы», которая уже в XIX веке освоила метод размывания границ между явью и сном, мечтой и реаль-

ностью (хотя теоретическое обоснование подобная техника получила все же в XX веке).

Тем более характерно подобное «неразличение» сверхъестественного и реального для творчества писателей XX века — Ф. Сологуба, М.А. Булгакова. Необходимое сужение понятийного поля термина «магический реализм», вычленение его смыслового ядра возможны, на наш взгляд, лишь в русле исследования истоков особого типа мышления авторов, причастных к двум типам культуры — современной им и древней, основу которой составляют народные верования. Иными словами, необходимо учитывать эволюцию (и, на наш взгляд, уточнение) термина, который большинством современных исследователей используется в первую очередь по отношению к художественной манере, хотя и заявившей о себе в 30-е годы (прежде всего в живописи), но окончательное оформление получившей в 60-е годы XX века в творчестве латиноамериканских писателей, укорененном в двух мирах — архаической национальной культуры, противопоставленной общеевропейской (западной) цивилизации, и современного искусства, основу которого составляет не только новая техника, но прежде всего принципиально новое мышление человека XX столетия. Как подчеркивает А. Гугнин, основным признаком направления, проявившимся именно в латиноамериканской прозе, является «мифически-магическое сознание, функционирующее как *национальная модель мира*» (курсив автора) [Гугнин, 1998: 62]. По мнению исследователя, именно «латиноамериканским магическим реалистам удалось вдохнуть новую жизнь в малопопулярное в европейской литературе направление, в том числе за счет введения элементов занимательности и детективности в сверхреальное, по сути, повествование (“Ураган” М.А. Астуриаса), элементов шутки, гротеска и абсурда (“100 лет одиночества” Г.Гарсиа Маркеса), высокоинтеллектуальной игры парадоксами человеческого сознания (Х.Л. Борхес)» [Гугнин, 1998: 106].

Действительно, магический реализм немислим без «местного колорита»: изображаемый художником мир должен восприниматься как глубоко отличный от пространства западной культуры. «Поэтика сверхнормативности демонстрирует не только глубинное ощущение смещенности “своей нормы” в отношении “европейской”: наряду с утверждением “особой”, “иной” нормы, она отражает и напряженнейший, далеко не завершенный поиск своей нормы — то есть своего культур-

ного самостояния» [Кофман, 1990: 36]. Иными словами, осознание своей «инаковости», в том числе с точки зрения «национального кода» (а не только в плане отношения к современной цивилизации), — принципиальная установка создателей «магической» литературы.

Разумеется, цели художника, осознающего свою причастность к национальной культуре, не ограничиваются желанием удивить читателя «экзотикой» и предполагают воссоздание глубинных основ народного мировосприятия, но то, что размышления о «местном колорите» существуют в поле авторской саморефлексии, очевидно.

Однако не менее важной чертой магического реализма является его принадлежность культуре XX столетия, что проявляется и в концептуальной сфере произведений, и в области поэтики — в самой писательской технике, обнаруживающей свое родство и с современными литературными (и шире — общекультурными) направлениями — не только модернизмом, но и «обновленным» реализмом, в свою очередь испытывающим на себе влияние иных художественных методов.

В современном литературоведении широко представлена точка зрения на творчество *новокрестьянских писателей* как на особую разновидность магического реализма. Впервые мысль о том, что С. А. Клычков предвосхищает многие открытия латиноамериканской прозы, была высказана Е. Б. Скороспеловой: «Опыт латиноамериканского “магического реализма”, явившийся способом утверждения самобытности латиноамериканской культуры, позволяет по-новому взглянуть на предшествовавший ему во времени сходный порыв к самоутверждению, возникший у писателей, вышедших из недр русской народной культуры» [Скороспелова, 2003: 73]. Сопоставительному анализу произведений С. А. Клыčkова и ярчайших представителей магического реализма в мировой культуре посвящена упомянутая выше работа К. Н. Кислицына. Среди отмеченных исследователем переключек между художественным миром Клыčkова и произведениями представителей латиноамериканской литературы оказываются и концепция реальности («двойственной» — низшей, очевидной, но не подлинной, и просвечивающей сквозь нее «высшей» [Кислицын, 2005: 47]), и онейротехника, и принципы организации хронотопа, и иные уровни поэтики.

Однако не все исследователи разделяют точку зрения вышеназванных авторов. Так, критик Алена Бондарева полагает, что «русской тра-

диции, прежде всего из-за ее христианской принадлежности, магический реализм с его возможностью поискарая на земле глубоко чужд» [Бондарева, 2015]. Виднейший специалист по творчеству писателя, Н.М.Солнцева не столь категорична в своих выводах: отмечая художественную близость латиноамериканской прозы и новокрестьянской литературы («Романы Клычкова говорят о расцвете в нашей литературе магического реализма» [Солнцева, 2016 а: 23]), она прежде всего учитывает национальную специфику последней, проявляющуюся в ориентации не только на русский фольклор, но и на традиции отечественной литературы (и культуры в целом) — в том числе на творчество Гоголя («Несомненно, источник такого сознания — фантастический реализм Н.Гоголя» [Солнцева, 2016 а: 23]).

Опираясь на работы Скорospelовой, Кислицына, Солнцевой, подчеркнем, однако, что между двумя художественными системами — крестьянским модернизмом» [Солнцева, 2016 а: 60] Клычкова и магическим реализмом латиноамериканских писателей — наблюдаются не только сходство, но и глубинные различия, которые не сводятся исключительно к несовпадениям в плоскости мифологического «словаря» (того набора мифологем, который предопределен национальной спецификой), но проявляются в принципах мифотворчества — и на концептуальном уровне, и в сфере самой техники («грамматики мифа»). Остановимся подробнее на различиях между двумя художественными системами.

Модернизм и авангард. Творчество С.А.Клычкова объединяет с прозой магического реализма прежде всего причастность к культуре модернизма. По словам Гугнина, именно модернисты были «непревзойденными мастерами» в сфере «размывания и устранения позитивистско-реалистической картины мира... и обойтись без соприкосновения с ними при выполнении частично сходной задачи было практически невозможно» [Гугнин, 1998: 71]. Однако исследователь особое внимание уделяет и связи магического реализма с искусством авангарда, подчеркивая, что «магический реализм как художественный принцип постепенно складывался из большого и разноречивого потока модернистских и авангардистских группировок начала XX в.» [Гугнин, 1998: 71].

Традиция авангарда, как нам представляется, не столь актуальна для творческого самоопределения Клычкова (в отличие от Есенина,

в зрелом творчестве которого авангардистская техника более востребована в силу принадлежности поэта к «ордену» имажинистов). Эстетика лубка, примитива в романе Клычкова заявляет о себе прежде всего на уровне образа Спиридона (это и яркие открытые цвета при создании портретов Спиридона, его брата и рыжей девки, являющейся Спиридону в видениях; и широкие мазки, воссоздающие интерьер мельницы), тогда как образы Маши и даже Феклуши ассоциируются с техникой импрессионизма или постимпрессионизма.

При всех переключках на уровне использования новейшей литературной (и живописной) техники в творчестве русских и латиноамериканских писателей, очевидны различия в ее генезисе: проза С. А. Клычкова наследует прежде всего отечественному символизму и постсимволизму (но отнюдь не его авангардной ветви). Таким образом, различия между двумя художественными системами — новокрестьянской литературой и магическим реализмом — могут быть рассмотрены и в плоскости противопоставления модернизма и авангарда и/или импрессионизма и экспрессионизма. Гугнин, рассуждающий о специфике американской версии магического реализма в литературе и живописи, пользуется термином «гиперреализм», во многом отвечающим, на наш взгляд, и специфике латиноамериканской прозы — в частности, манере того же Маркеса: «Отличительной чертой “живописи” гиперреалистов является натурализм, сухость и жесткость трактовки мельчайших деталей, демонстративная случайность “кадрировки”, дилетантизм с привкусом коммерции и внешней эффектности» [Гугнин, 1998: 101]. Но очевидно, что «монтажный принцип» связи сцен и эпизодов, обнажающий «швы» между «кадрами», как, впрочем, и нарочитая грубость лубка, примитива, возрожденная в современном искусстве эстетикой экспрессионизма и характерная для произведений Маркеса, Карпентьера и др., Клычкову в целом чужда: его импрессионистическая манера тяготеет скорее к живописи «мирискусников» и связанной с ними литературе русского символизма — об этом свидетельствуют не только поистине «библибинская» утонченность портретных и пейзажных зарисовок, филигранно выписанные детали и контуры, смягченные и «размытые», однако, акварельной легкостью изящного движения фразы, но и ключевой в образной системе «Чертухинского балакиря» образ *тумана*, воспринимающийся как своего рода наглядное воплощение

основного художественного средства (или, в терминах формальной школы, «обнажение приема»).

Не является приоритетной в творчестве Клычкова и эстетика шокового воздействия на читателя, не свойственно писателю стремление наполнить роман натуралистически выписанными «раблезианскими» сценами, коими изобилует латиноамериканская литература, очевидно наследующая искусству авангарда с его установкой на эпатаж, призванный травмировать носителя «европейского сознания», до которого, вероятно, только таким образом можно донести идеи гуманизма. Осмыслению жестокости и насилия есть место и в творчестве Клычкова — особенно в первой и последней частях трилогии, однако и в них авторское внимание сосредоточено не на самих чудовищных событиях и поступках персонажей, но на их психологических последствиях — разрушительном влиянии зла на душу человека, поддавшегося воле нечистого (лейтмотив сахарного немца в одноименном романе — это прежде всего повторяющаяся психологическая деталь, актуализирующая тему душевных переживаний героя). Тем более сложно говорить о пристрастии автора к «голому натурализму» в романе «Чертухинский балакирь» (исключение составляют сцены с участием Спиридона и Ульяны), в котором доминирует лирическое начало: темы эроса и танатоса (телесности — слабой и смертной плоти) опосредованы поэтической интонацией, восходящей и к фольклорной традиции (к атмосфере волшебной сказки, народной песни), и к эстетике Серебряного века, и к той сугубо русской «трогательной» тональности готических страшных историй, которая укоренилась в отечественной культуре благодаря балладному творчеству В.А.Жуковского. Отсутствие интонации «вызова» не отменяет новаторства Клычкова, но, безусловно, соответствует законам не авангарда, а модернизма, настроенного на диалог с традицией, а не на разрыв с нею. Даже абсурдное у Клычкова вписывается в национальную традицию — чудачества героев не противоречат логике такой жанровой разновидности русского фольклора, как сказка о глупых женах и мужьях (или анекдоты о пошехонцах).

Литература и фольклор. Нельзя игнорировать тот факт, что у русской литературы и русского фольклора единый национальный код — это и принципы мышления, закрепленные в архетипических образах и сюжетных алгоритмах, и способы художественного изображения

мира. Более того, своеобразие русского фольклора в значительной мере обусловлено диалогом с классической русской литературой, которая не только испытывает на себе его влияние, но и в свою очередь воздействует на него: литературные сюжеты и образы органично вплетаются в устное народное творчество, тогда как «художественный образ мира, создаваемый латиноамериканской литературой, не только не совпадает с фольклорным, но и глубоко отличен от него» [Кофман, 1990: 13]. С точки зрения исследователя, объяснение природы латиноамериканского романа ориентацией на фольклор в корне неверно, так как «до конца восемнадцатого века креольского фольклора... попросту не существовало» [Кофман, 1990: 12], а основным источником формирования инфраструктуры латиноамериканской литературы явились «универсальные мифологические инварианты (заимствованные главным образом из европейской культуры) и некоторые постоянные мотивы и образы европейской же литературы» [Кофман, 1990: 14].

В творчестве новокрестьянских писателей и поэтов пушкинские, голевские, лесковские сюжеты не столько наслаиваются на фольклорные источники, сколько сливаются с ними. Специфика самой латиноамериканской ментальности заключается в осознании «инаковости» мировоззренческих основ национальной культуры по отношению к европейскому способу мышления, что и предопределяет характер мифотворчества писателей: «Не имея опоры ни в автохтонных мифологиях, ни в испаноязычном фольклоре, латиноамериканские писатели и поэты заимствовали постоянные образы и мифологические константы европейской культуры. В художественном мышлении латиноамериканских писателей эти элементы тщательно очищались ото всего сугубо европейского или специфически национального, видоизменялись, наполнялись новым содержанием. Нередко... происходила сознательная инверсия (то есть как бы «выворачивание наизнанку») европейских мотивов» [Кофман, 1990: 16].

Итак, если в творчестве латиноамериканских писателей взаимодействие литературы и фольклора (по мнению Кофмана, формирующегося в момент обращения к нему художников) как двух принципиально различных мировоззренческих и знаковых систем порождает энергию взрыва, то в романе Клычкова они, будучи воплощением единой национальной культуры, «растворяются» друг в друге, существуя в поле про-

тивостояния одному общему врагу — бездушной цивилизации, уничтожающей прекрасное прошлое и связанное с ним настоящее. Как уже отмечалось, поэтика контраста, доминирующая в латиноамериканской литературе, в романе Клычкова заявляет о себе на уровне образа мельника Спиридона, представителя *иной* церкви (культуры и ментальности). Таким образом, клычковская палитра вбирает в себя те краски, которые определяют манеру магического реализма, но не ограничивается ими.

Историческое мышление автора и героев. Ориентация на народное мировосприятие не является единственным дифференциальным признаком магического реализма: для писателей данного направления характерен интерес именно к *начальной* стадии развития мышления народа, еще не освоившего историческое время и пребывающего в «безвременье» мифа. Так, герои Маркеса, при всей очерченности их характеров, повторяясь друг в друге, живут в дурной бесконечности, о чем свидетельствует и ономастика, закрепляющая принципиальное не только для героев, но и для автора повторение имен членов семьи, рода (Аурелиано, Хосе Аркадио). Сознание же клычковских персонажей, как и сознание героев русских народных сказок, сохраняя связь с древними верованиями, уже *не является первобытным* — и потому, что в большей степени индивидуализировано (выступая представителем семьи, а не рода и воплощая при этом в себе лучшие свойства народа, Иванушка-дурачок тем не менее раскрывается как яркий, самобытный характер), и потому, что отражает новую стадию развития нации в целом, нации, уже ведающей о существовании *исторического* времени, которое и заявляет о себе *нравственными установками* рассказчика и героев, и вместе с тем «преодолевается» за счет той повествовательной рамки, которая сдвигает события в область подчеркнуто условного хронотопа (с помощью формул «жили-были», «давным-давно», «при царе Горохе», которые не относят повествование к тому или иному временному отрезку, но свидетельствуют о размывании границ между временем и пространством — фольклорной «специализации» — и идентичны такому зачину, как «в некотором царстве»). Магический реализм берет две крайние точки истории человечества, «вдвигая» древний миф в современность и пропуская тот отрезок исторического времени, в течение которого народное сознание постепенно переходило от ир-

рационально-чувственного постижения действительности к морально-этическому и даже рационалистическому осмыслению одной, тогда как сказка, вбирая в себя исторический опыт нации, отражает опыт ее взросления — и прежде всего приобщения к христианским ценностям: если героям мифа неведомо понятия греха, то в сказке оно определяет и логику поведения героев, которые соответственно своим поступкам должны оцениваться как положительные и отрицательные, и авторскую позицию, и читательское восприятие. В мифе, по словам Голосовкера, «для логики чудесного моральная тенденция не имеет обязательной силы <...> Моральная сторона выключается из логики чудесного. Смысл желания только в его исполнении» [Голосовкер, 1987: 29]. В сказке чудовища столь же всеильны, как и волшебные помощники героев, но последние дарят магическую силу лишь тем, кто заслуживает ее своей добротой, подающей как бесхитрость, наивность и простодушие. Так, несложно заметить, что герои Маркеса пребывают в «донравственном» состоянии (у них есть представления о чести рода, дома — для Урсулы, личного достоинства — для многих, у Аурелиано и Амаранты принимающие, впрочем, форму гордыни) и лишь иногда с удивлением обнаруживают в себе совесть, но, кажется, еще не знают слова для ее обозначения и потому получают доказательства ее существования извне, в виде призраков, являющихся не только им, но и их потомкам (с цыганом Мелькиадесем могут беседовать и те представители рода, которые появились на свет после смерти героя). Души представителей семьи Буэндиа, может быть, и не пусты, но словно вывернуты вовне — в род — и «переходят» из поколения в поколение. Маркес подчеркивает, что его герои еще не ведают подлинной любви, а пребывают в мире чувственности, и образ Ремедиос Прекрасной лишь доказывает это. В романе Клычкова, как и в мире сказки, основой мира (и движущей силой сюжета) становится не жажда продолжения рода, но именно любовь: Иван-дурак устремляется на поиски не богатства, но невесты. Более чем тысячелетний опыт христианства, кажется, миновал мир маркесовских героев, которых отличает душевная незрелость, недооформленность, и не случайно им свойственно настороженное отношение к церкви (что не может трактоваться как антиклерикальный настрой тех или иных членов семьи, но является следствием «варварства» героев). Герои Маркеса живут страстями — ум так же подвержен

им, как и плоть (жажда познания мира различными представителями семьи граничит с одержимостью — и здесь вновь можно обнаружить параллели с клычковским неистовым¹ правдоискателем Спиридоном, проецирующим социальную иерархию на божественный мир), но души их погружены в сон, вечный морок. Центральные² герои Клычкова (Петр Кирилыч и Маша), как и персонажи русской народной сказки, наделены мудростью сердца, и не случайно их «неразумное» поведение укладывается в схему поведения архетипических сказочных «образцов» народной нравственности — иррациональное не просто опозтезировано, но, кажется, возведено в нравственный абсолют.

Концепция чуда. Несмотря на культурный синкретизм (дуализм), лежащий в основе магического реализма, созданная им модель мироздания воспринимается как целостная, самодостаточная и замкнутая система, не допускающая толкования с точки зрения законов, лежащих за ее пределами: чудесному не может быть найдено рационального объяснения, а при попытке его «извлечения» из целого рушится вся конструкция (нет и не может быть «разумного» объяснения вознесению Ремедиос Прекрасной, как не может быть объяснения сосуществованию призраков и живых людей в семье Буэндиас). Роман Клычкова допускает, более того — предусматривает возможность реалистической (рационалистической) интерпретации истории сватовства чертухинского балакиря к мельниковой дочке: и традиционный сказочный сюжет «подставной невесты», и сон Маши легко объясняются действиями Спиридона и Ульяны, так же как и превращение Спиридона в Антютика может быть следствием ориентации на сознание «ненадежного рассказчика», в свою очередь воссоздающего точку зрения наивного героя. Безусловно, подобное «разумное» объяснение чудесного, сведение его к житейски-трезвой оценке необыкновенной истории существует

¹ На уровне образа Спиридона актуализируется мотив «жесткой» страсти и чувственности, коррелирующий с таим специфическим понятием латиноамериканской культуры, как «виоленсия» [Колман, 1997: 273].

² Симптоматично и наличие центрального сюжетобразующего героя в романе Клычкова, свидетельствующее о востребованности именно сказочной модели, предполагающей «выделенность» героя из семьи, рода. Отсутствие «солирующего» персонажа, характерное для Маркеса, отвечает логике древней мифологии, отражающей эпическое («досказочное») и в известном смысле «дороманическое» мышление народа.

в поле авторской насмешки над здравым умом современника, глухого к поэзии национальной жизни и тайнам природы. Остранение «своего» пространства в романе Клычкова скрывает под видом самоиронии иронию, направленную в адрес рассудочного постижения действительности. Тем не менее само понятие чуда, которое не отменяется в клычковском мире, обретает иное по сравнению с древним мифом (и магическим реализмом) значение, смыкаясь с такими категориями, как поэзия и красота, что также отвечает законам русской народной сказки, переводящей волшебное в область эстетики и, что особенно важно, фантастики.

Однако «заклинательная функция», характерная для фольклорных жанров, сохраняющих связь с ритуалами (а через них — с мифом), которая редуцирована в сказках до формул («по щучьему велению»), в клычковском романе усилена — весь текст призван закрепить, сохранить тот мир, который уходит в небытие и который автор не только оплакивает, но и выкликает, вызывает силой памяти. Магический реализм Клычкова — это своего рода суггестивный реализм.

Антиутопия и утопия. С точки зрения Гугнина, «в обязательный джентльменский набор признаков магического реализма входят антиутопичность, антипрагматизм, антиидеологизм и антидогматизм» [Гугнин, 1998: 108]. Разделяя точку зрения исследователя, Кислицын соответствующим образом трактует жанровую специфику произведений Клычкова: «...романы его суть антиутопии» [Кислицын, 2005: 34]. С данным выводом, однако, сложно согласиться, особенно когда речь идет о романе «Чертухинский балакирь», являющемся наиболее ярким воплощением эсхатологического патриархального мифа: выявление внутренних противоречий в «волшебном» мире, как и в случае с Гринландией, созданной воображением А.Грина, еще не дает оснований для выводов об антиутопической направленности произведений и выступает, скорее, маркером реалистической поэтики, «уравновешивающей» романтический пафос — общую тональность повествования.

Тональность. В произведениях магических реалистов, как правило, выдержана та невозмутимая эпическая интонация (своего рода «нулевая степень письма», по Р.Барту), которая и «предписана» прагматикой древнего мифа, призванного беспристрастно и «объективно» воспроизводить высшую правду. «Равнодушная» подача сцен насилия в романах

Маркеса, Карпентьера, Борхеса и др., кажется, граничит с жестокостью и отвечает той эстетике шокового воздействия на читателя, которая имманентна экспрессионизму и постэкспрессионизму. Мир в романе Клычкова окрашен авторским сочувствием (жалостью, любовью), о чем свидетельствует и повествовательная стратегия автора, во многом развивающая традиции русской волшебной сказки, в которой позиция рассказчика четко обозначена — прежде всего за счет постоянных эпитетов (красна девица, добрый молодец).

Таким образом, между поэтикой романа Клычкова и художественно-эстетическими принципами магического реализма различий оказывается не меньше, чем элементов сходства.

Не углубляясь в компаративистский и интермедиаальный аспект проблемы рецепции модернистских начал в творчестве писателей второй половины XX века, отметим, что их произведения обнаруживают с латиноамериканской прозой едва ли не больше точек соприкосновения, чем литература «новокрестьян» — хотя бы на том основании, что в данном случае можно заявлять если не о явной ориентации на творчество Маркеса и пр., то о знакомстве с тем искусством, которое во многом явилось предпосылкой и условием для возникновения и существования феномена магического реализма (это и экспрессионизм, и сюрреализм в живописи и отчасти в кинематографе). Как это ни парадоксально, но распутинская Матёра (вопреки эксплицированной реалистической традиции) оказывается гораздо ближе к художественным мирам Маркеса и Карпентьера, чем клычковское Чертухино (выписанное в традициях модернистской культуры), — хотя бы потому, что чудесное у Распутина не допускает самой возможности реалистической мотивировки (образ хозяина) — и лосевская концепция чуда, явленного в слове, распространяется на мир не только героев, но и имплицитного автора (и, разумеется, читателя). Кроме того, в творчестве В.Распутина, как, впрочем, в произведениях других «деревенщиков» («почвенников»), проступают жанровые контуры не только эсхатологического мифа, но и антиутопии — необходимого элемента магического реализма, по Гугнину.

Тем более подобный взгляд на реальность как на условную, зыбкую субстанцию актуален для писателей, опирающихся в своем творчестве на национальные мифы народов СССР, — Ч.Айтматова, А.Кима, Ю.Рыт-

хэу и др. С.Чупринин полагает, что ареал бытования магического реализма может быть расширен именно за счет включения в него творчества представителей стран бывшего СССР — тех авторов, которые не принадлежат к государствообразующей нации, т. е. «писателей советского и постсоветского пространства, которые средствами русского языка пытаются передать иной, чем у русских, национально-культурный и ментальный опыт, иную этническую и конфессиональную идентичность. В этом смысле черты магического реализма, восходящего, как правило, к народным верованиям и состоящего в придании волшебному статуса реального, прослеживались (и прослеживаются) в творчестве абхаза Фазиля Искандера, киргиза Чингиза Айтматова, чукчи Юрия Рытхэу, чуваша Геннадия Айги, корейца Анатолия Кима, таджика Тимура Зульфикарова, нивха Владимира Санги, татарина Рауля Бухараева или осетина Алана Черчесова. Являясь неотъемлемой, но особой частью русской литературы, их творчество так же соотносится с нею, как русская литература соотносится с мировой...» [Чупринин, 2007: 288].

Современная литература позволяет судить о жизнеспособности не только «городских мифов» (петербургского и московского текстов), но и той модели фольклорного мифа, которая, на наш взгляд, наиболее ярко заявила о себе в творчестве С. Клычкова. Более того, по отношению к произведениям современных авторов уже можно с определенной долей уверенности заявлять о существовании собственно клычковской традиции (усилиями отечественных исследователей и прежде всего Н.М. Солнцевой он введен в круг чтения отечественного читателя). Однако жанровая матрица романа, вбирающего в себя черты сказки (а также былички и иных фольклорных жанров, наследующих мифу), неизбежно подвергается и критическому переосмыслению и, становясь объектом деконструкции, формирует антиутопию или пост-утопию («Кысь» Т. Толстой, «День опричника» В. Сорокина и др.). Собственно утопическая модель фольклорного мифа чаще заявляет о себе в пространстве массовой литературы — в русском фэнтези («Волкодав» М. Семенов и пр.), которое, несмотря на очевидную связь с тем каноном, который сформировался в западной культуре, обладает рядом специфических национальных особенностей — прежде всего ориентацией на «язык» славянского фольклора и традиции русской волшебной сказки.

Высокая литература, пожалуй, не столь часто откликается на жанр фольклорного мифа в его утопической (а не антиутопической, ипостаси); исключением является «Лавр» Е.Водолазкина, ставший событием национальной культуры, возможно, во многом благодаря тому, что не может не восприниматься как развернутая «ответная реплика» на художественные высказывания Т.Толстой и В.Сорокина: как бы ни уверял автор в своей независимости от постмодернизма [Водолазкин, 2019], несложно заметить, что не только приемы, техника письма, но прежде всего проблематика его произведения существуют в контексте диалога с современной культурой — как с «элитарной» литературой, так и с «массовым» искусством, далеким от постмодернистских установок (очевидны, на наш взгляд, переключки с фильмом П.Лунгина «Остров» — не только в сфере проблематики, в пронзительной интонации, заданной жанровой моделью так называемого «кризисного жития», воссоздающего проступок героя и последующее изживание им своей вины, но даже на уровне отдельных сцен и эпизодов — благословение героем юной матери, боящейся огласки «греха»). Разумеется, проблематика произведения не исчерпывается полемикой с современной культурой (автор творит свой миф о русском православном мире, выделяя прежде всего вневременные константы бытия и предлагая свою концепцию времени, лишь на первый взгляд коррелирующую с бергсонинской длительностью, а «в пределе» восходящую к той модели циклического времени, которая характерна именно для мифопоэтического мышления). Ученик Д.С.Лихачева, великолепный знаток культуры Древней Руси, Е.Водолазкин мастерски сопрягает различные фольклорные и литературные жанровые модели (хождения, жития, сказки, сказа, притчи и пр.), позволяя читателю ощутить сам механизм формирования внутренне единого фольклорного мифа, в котором так называемая «относительная мифология» (по Лосеву) — вынесенные на поверхность или спрятанные в подтекст аллюзии на произведения различных культур и эпох — оказывается частью мифологии «абсолютной», непереводимой на язык «рацио» истории чуда, явленного в слове.

Цитаты из произведений А.С.Пушкина, А. Сент-Экзюпери, аллюзии на произведения Л.Андреева (диалог Арсения-мальчика с Елеазаром), А.Платонова (прежде всего «цитация стилем») даются не «поверх» со-

знания центрального фокального персонажа (как это происходит в произведениях Е. Замятина, С. А. Клычкова и других писателей первой половины XX века), но как факт его внутренней жизни, благодаря чему «вторичный язык» (по З. Г. Минц), или «поэтика мифологизирования» (по Е. М. Мелетинскому), существует не в поле острающего взгляда имплицитного автора, но в пространстве потока сознания героя, ведущего непрекращающийся внутренний диалог с Устиной: весь текст обращен к ней, что подчеркивается экзотической интонацией, заданной не только жанром жития, но и лирической природой текста-послания — прием обнажается и рамочной композицией романа, посвященного Татьяне, жене писателя.

Таким образом, уникальность созданной писателем конструкции во многом предопределена именно инверсией сложившейся в модернистском и постмодернистском искусстве схемы, основанной на иронической подсветке некой истории богатым реминисцентным фоном, проясняющим основные сюжетные линии и образы: ирония, утонченная игра с мифологемами в романе Водолазкина не только не отменяет высокого пафоса общего высказывания, но оттеняет и усиливает его — прежде всего потому, что понятия внешнего и внутреннего пространства оказываются взаимнообратимыми, и здесь можно провести параллель с В. Пелевиным — с той, однако, оговоркой, что, в отличие от последнего, Водолазкин в полной мере «несет ответственность» за высказанную им точку зрения: сколь бы ни была сложна авторская игра, даже неискушенный читатель безошибочно считывает основную «ноту» его произведения, высокую тему, благодаря которой «неисторический роман» оказывается надвременной историей любви. Прорыв в вечность, преодоление «локального историзма», победа над временем утверждается не столько многочисленными философскими рассуждениями героев и сложной пространственно-временной организацией текста, сколько высоким пафосом, сопутствующим центральной теме произведения — «музыкальной партии», ведущей тему любви, которая оказывается сильнее смерти.

Таким образом, если эпитет «магический» трактовать как «волшебный» или даже «чудесный», то под определение магического реализма подпадает очень широкий круг явлений отечественной (и мировой, разумеется) культуры — от романтизма до модернизма и постмодернизма

(и неомодернизма), а также в той или иной степени связанного с ними мистического, метафизического и прочих разновидностей «реализма». Однако если воспринимать словосочетание «магический реализм» как сращение — неделимое понятие или закрепленный за определенным явлением мировой культуры термин, то можно рассуждать лишь о типологических схождениях между произведениями С.А.Клычкова (а также В.Распутина, Е.Водолазкина и многих других отечественных писателей) и творчеством Г.Гарсиа Маркеса, Х.Л.Борхеса и иных ярчайших представителей данного направления.

Литература

- Бондарева А.* Магический реализм. Эволюция. http://rara-rara.ru/menu-texts/magicheskij_realizm_ehvoluciya (дата обращения 12.07.19). Текст электронный.
- Водолазкин Е.* О средневековой письменности и современной литературе. URL: http://culturolog.ru/index2.php?option=com_content&task=view&id=2507&pop=1&page=0&Itemid=8 (дата обращения 15.01.19). Текст: электронный.
- Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М.: Наука, 1987.
- Гугнин А. А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (феномен и некоторые пути его осмысления). М.: Ин-т славяноведения РАН, 1998.
- Кислицын К. Н.* Проза С. А. Клычкова: поэтика магического реализма: дис. канд. филол. наук: 10.01.0. М.: МГУ, 2005.
- Кофман А. Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. — М.: Наследие, 1997. 320 с.
- Скороспелова Е. Б.* Русская проза XX века: от А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). М.: Теис, 2003.
- Солнцева Н. М.* Предисловие // Клычков С. А. «Я прожил жизнь свою, колдуя...»: избранные сочинения / Сост. и комм. Н. М. Солнцевой и С. И. Субботина. М.: Водолей, 2016 а. С. 5–30.
- Солнцева Н. М.* Основы онтологии в крестьянском модернизме. Тезисы доклада // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс: проблемы теории и методологии изучения. М.: Изд-во Московского ун-та, 2016 б. С. 160–163.
- Чупринин С.* Русская литература сегодня: жизнь по понятиям. М.: Время, 2007.

II

Е. А. Тахо-Годи

ДИАЛЕКТИКА «ВРЕМЕНИ» И «ВЕЧНОСТИ» В ПРОЗЕ А. Ф. ЛОСЕВА¹

*Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова,
Институт мировой литературы имени А.М.Горького*

Одной из актуальных задач современного литературоведения является описание «философского тезауруса» отечественной словесности, выявление оригинальных «философских» систем и стратегий создателей литературных текстов. Такой подход позволяет понять механизмы взаимодействия между художественным и философским нарративами, продемонстрировать, как философские идеи воплощаются в художественном тексте, а философские трактаты насыщаются художественной образностью, обосновать «философские» предпочтения литераторов и «литературные» пристрастия философов тех или иных эпох [см.: *Русская литература и философия: пути взаимодействия*, 2018]. В то же время целостное понимание художественного мира писателя невозможно без ясного представления о ключевых факторах, формирующих художественную систему, к примеру, о пространственно-временном континууме, что делает первоочередной задачей воссоздания авторской концепции времени и пространства.

Изучение истории русской литературы в таком ракурсе дает чрезвычайно обильный материал благодаря тому, что отечественная словесность на протяжении почти всего XIX столетия являлась полем для выражения философских идей. Эпоха романтизма, породившая такие два философских течения, как «западничество» и «славянофильство», — лучшее тому подтверждение. Этим во многом объясняется «литературоцентричность» оригинальной русской философии рубежа XIX — начала XX веков. Именно в эти годы символом взаимодействия литературы и философии становится фигура Вл. Соловьева — философа, богослова, поэта, литературного критика и публициста [см.: *Литерату-*

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М.Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432).

ра и религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева, 2018]. Среди духовных учеников Вл. Соловьева немало тех, кто сознательно вносил вклад в обе сферы. К этому ряду, несомненно, принадлежит и такой наследник соловьевской философской традиции, как Алексей Федорович Лосев (1893–1988).

А.Ф.Лосев известен прежде всего как философ и филолог-классик [см.: Тахо-Годи А.А., 2007]. То, что он не в меньшей степени принадлежит и истории русской литературы как писатель, до сих пор осознается далеко не всеми. Лосевская проза 1930–1940-х годов остается в тени других его заслуг. Тем не менее, роман «Женщина-мыслитель», повести «Трио Чайковского», «Встреча», «Метеор», рассказы «Театрал», «Мне было 19 лет», «Из разговоров на Беломорстрое», «Жизнь» не только составляют самостоятельный пласт в наследии мыслителя [см.: Лосев, 2002], но представляют и значительный интерес — и литературоведческий, и философский [см.: Clowes, 2004: 211–234; Тахо-Годи Е.А., 2007].

К числу разрабатываемых в прозе философских проблем относится и проблема времени. Воссоздание авторской концепции времени в лосевском случае вдвойне интересно, потому что мы можем наглядно увидеть, как в его творчестве собственная оригинальная чисто философская концепция времени получает художественное воплощение.

Во второй половине XX столетия А.Ф.Лосев как историк философии занимается изучением теорий времени в античной мысли (многоматная «История античной эстетики»). Но проблема времени занимает его с первых шагов в философию — будучи еще студентом историко-филологического факультета Московского университета в 1910-е годы, он с большим вниманием изучает работы Анри Бергсона [Тахо-Годи А.А., 2007: 46], его теорию длительности, развитую в книге «Длительность и одновременность» (1922), но уже вполне очевидную в увлекавшей Лосева-студента книге «Творческая эволюция» (1907): «Наше время — это не мгновение, идущее на смену другому мгновению, ибо тогда мы имели бы только настоящее, тогда было бы невозможно продолжение прошлого в настоящем, не было бы развития и конкретного времени. Время — это непрерывный прогресс прошлого, пожирающего будущее и растущего по мере движения вперед. Если же прошлое непрерывно растет, то оно и бесконечно сохраняется» [Бергсон, 1999: 18].

Особо явственно внимание А.Ф.Лосева как философа к проблеме времени в 1920-е годы. Об этом свидетельствуют и до сих пор не опубликованный полностью текст первой версии книги «Философия имени», создававшийся с 1918 по 1923 год, и напечатанные в 1920-е годы книги, в первую очередь «Музыка как предмет логики» (1927), и лосевские доклады в Государственной академии художественных наук. К сожалению, до сих пор практически нет работ, которые бы суммировали и давали целостную реконструкцию лосевской теории времени, — существуют единичные публикации, затрагивающие лишь отдельные аспекты этой многосложной темы [Холопов, 1991; Карнаух, 1993; Денн, 2002; Зоткина, 2010].

В представленной 3 ноября 1927 года для обсуждения в Государственной академии художественных наук статье «Искусство» А.Ф.Лосев противопоставляет искусство религии, стремящейся к «личному утверждению в “вечности”» [Лосев, 2017: 116], и вычленяет в произведении искусства четыре слоя. Во-первых, формально-числовую структуру (сюда как раз относятся ритм, симметрия и пропорциональность) [Там же: 117]. Во-вторых, над этим слоем «надстраивается более содержательный, хотя все еще внешне слои чистого пространства и времени» [Там же]. В-третьих, «над слоем пространства и времени надстраивается вещественно-качественный слой, сначала в виде красок и звуков, тяжести или массы, а затем в виде искусства отдельных самостоятельных вещей» [Там же: 118]. И, в-четвертых, завершается эта структура искусства «смысловой идейной формой», для которой «все прочие слои суть только те или иные ее воплощения» [Там же].

Для А.Ф.Лосева как сторонника «религиозного материализма» [Лосев, 1995: 300], убежденного в насыщенности любой вещи смыслом, смысл, несомненно, сопряжен с вечным, а вещь — с временным. В оставшейся неопубликованной части книги «Философия имени» (1918 –1923)² А.Ф.Лосев прямо скажет: смысл, эйдос — вечен, а «иное» — «принцип временности», вечный лишь «как принцип» [Лосев, 2018 с: 69]. Эйдос, или смысл, «данный в “ином”, в инобытии, в материи», теряет свою устойчивость и изначальные границы, становится

² В настоящее время издано лишь несколько фрагментов этой рукописи под названиями, данными публикаторами — А.А.Тахо-Годи и В.П.Троицким [см.: Лосев, 2018 а; Лосев, 2018 b; Лосев, 2018 с].

«все время движущимся, непрерывно-текучим, сплошно-становящимся» [Там же]. Вот почему «инобытийным аналогом абсолютности самознания перво-сущности» оказывается «бессознательное субъекта»³, так как, по А.Ф.Лосеву, только бессознательная установка на вечное позволяет субъекту осознанно фиксировать временное. Отсюда, во-первых, «субъект, представляющий (и воспринимающий) внешнее себе, необходимо должен 1) сохранять в полной неизменности вечность и смысловую всецелостность энергии вообще как забытое и лишь с трудом припоминаемое и 2) представлять себя как иное себе в более или менее узком объеме как временную текучесть и сплошную длительность в рамке неподвижных и раздельных эйдосов»⁴. Во-вторых, «чем менее эйдос погружается в меон, тем менее субъект представления видит текучего, временного в себе и во внешнем себе»⁵. Так как «все, что есть вне перво-сущности, есть <...> ее <...> всецелостная энергия», эманация, имя, «вечное и неизменное, несмотря на какие свои инобытийные судьбы», то все многообразие инобытийных самоутверждений, в том числе «субъект-объектной вражды, вся злоба, ненависть», страдание «инобытийных вещей, восстающих на свой перво-исток <...>, есть не более как вечный и блаженный покой» перво-сущности⁶. Потому синтез «всего субъект-объектного», в итоге, есть круговращение перво-сущности в самой себе: ведь для первосущности «нет ничего внешнего», ибо «она — всё»⁷.

Исходя из этого, время оказывается лишь формой проявления вечного в «ином», в материи, в меоне. Лосев убежден: «Вечность и время — одно и то же, ибо единственный смысл, или эйдос, имя, действующий и живущий во времени, есть только вечный и неизменяющийся

³ Неопубликованный фрагмент рукописи «Философии имени» (личный архив А.Ф.Лосева).

⁴ Неопубликованный фрагмент рукописи «Философии имени» (личный архив А.Ф.Лосева).

⁵ Неопубликованный фрагмент рукописи «Философии имени» (личный архив А.Ф.Лосева).

⁶ Неопубликованный фрагмент рукописи «Философии имени» (личный архив А.Ф.Лосева).

⁷ Неопубликованный фрагмент рукописи «Философии имени» (личный архив А.Ф.Лосева).

смысл, или эйдос, имя» [Лосев, 2018 а: 153]. Вот почему «нет никакого времени помимо и вне вечности, и, следовательно, нет никакого времени ни **до** вечности, ни **после** вечности, ни **в** самой вечности» [Там же], но «нет никакой вечности помимо и вне времени, и, следовательно, нет никакой вечности ни **до** времени, ни **после** времени, ни **во** времени» [Там же: 154]. Тем не менее «вечность и время одновременно и одинаково и тождественны, и различны» [Там же: 156], так как «вечность и время отличаются друг от друга тем, что время есть вечность, перешедшая в иное и внешнее себе, время есть иной факт, чем факт вечности» [Там же: 155]. Хотя «время есть непрерывно-становящаяся вечность» [Там же: 156], а «вечность есть неподвижно-пребывающее временное становление» [Там же], однако «то, что называется временем, есть тоже вечное — с тем единственным отличием, что это — вечность иного, чем перво-сущность» [Там же: 158]. Хотя «вечность так же становится и меняется, как и время», она не знает «меональной убыли» [Там же]. Пусть «для инобытийной сущности время и вечность — одно и то же», но «во времени нет абсолютного смысла самосознания, стремления и т. д.», тогда как «в вечности все то же самое по факту дано в абсолютной своей самоявленности, самосознании, выраженности и т. д.» [Там же]. По А.Ф.Лосеву: «Вечность уже присутствует в каждый момент, и все, что творится, творится уже в вечности. Время — домостроитель вечности. Изменить вечность можно только во времени. Если бы время кончилось абсолютно, и вечность бы исчезла во мгновение ока, как и обратно. Но время не исчезает. Исчезнет только осознание себя как самостоятельно выражающего себя, и настанет только осознанность себя как самостоятельной выраженности себя. Без времени нет вечности. И не будет. Время строит вечность. Время — тело вечности. Не сделать чего-либо во времени значит не сделать этого и в вечности. Не познать и не полюбить чего-либо во времени значит не познать и не полюбить этого и в вечности. И то, что мы обыкновенно называем вечным, или будущей вечностью, есть только обнажение временного в абсолютном свете для самого себя. В будущей вечности ничего не прибавится и не убавится в сравнении с нынешним временным (ибо иначе это и не было бы вечностью, т. е. неподвижностью); только осознается все в абсолютном свете и явится не зеркалом в гадании, но лицом к лицу» [Там же: 154–155].

Вот почему даже «вся темнота, все зло и страдания, какие были во времени», не могли не быть и не могут быть забыты, стать «не бывшими», потому что в таком случае будет нарушена «всеблаженная природа самой перво-сущности» [Там же: 158].

Такой подход делает для А.Ф.Лосева в 1920-е годы, с одной стороны, неприемлемым учение о времени Мартина Хайдеггера — не только потому, что Мартин Хайдеггер не учитывает значение социального бытия для исторического времени, но, как Лосев скажет во время одной из дискуссий в ГАХН, главным образом потому, что Хайдеггер рассматривает время «с точки зрения субъекта», тогда как, по убеждению А.Ф.Лосева, в понятии времени нет «ничего субъективного» [*Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов*, 2017: 382]. С другой стороны, такая философская установка становится отправным пунктом для лосевских художественных исканий 1930-х годов.

Большинство художественных текстов А.Ф.Лосева написано в жанре исповеди-воспоминания (подробнее об этом: [Тахо-Годи Е. А., 2007]). Отсюда превалирование в его прозе так называемого биографического типа времени, линейность которого предопределяется самим фактом проживания жизни. Однако личное, субъектное время всегда включается и в вечное, и в историческое. Так, в повести «Трио Чайковского» сцена мести пианистки Томилиной влюбившемуся в нее писателю Николаю Вершинину происходит в ночь с 19 на 20 июля 1914 года, т. е. в тот самый момент, когда начинается Первая мировая война, о которой герои еще и не подозревают. Личное трагикомическое становится аллегорией и исторической трагедии, и метафизической — воплощением в текущем времени вечного «протосюжета» — грехопадения. Так в биографии каждого персонажа «осуществляется своя вечность» [*Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923 – 1929 гг.*, 2005: 466].

Вводя почти во все свои тексты одного и того же главного героя — Николая Вершинина, представляя всюду его биографию в различных вариациях, в разных исторических и социальных средах и срезах — то среди дореволюционных любителей музыки, как в повестях «Трио Чайковского» и «Метеор», то среди заключенных в лагере на строительстве Беломорско-Балтийского канала, как в повести «Встреча» или рас-

сказе «Из разговоров на Беломорстрое»⁸, автор демонстрирует, что один и тот же личностный миф (эйдос, смысл, вечное) получает различное социальное, историческое, временное воплощение. Вместе с тем решаются такие проблемы, как смысл жизни, судьба/рок, личностная свобода.

Парадоксальный факт отсутствия единой, целостной биографии главного героя, когда каждый из текстов с участием Вершинина представляет собой лишь отдельный «фрагмент» из жизни «одного из Николаев Вершининых», обусловлен тем, что А.Ф.Лосева не интересуется бытописанием — ему важно понять то, как и при каких обстоятельствах изначально заложенный в человеческой судьбе смысл максимально проявляется. Недаром в финале романа «Женщина-мыслитель» Вершинин видит три пророческих сна с участием только что убитой героини романа — Радиной, являющейся то гениальной пианисткой, то матерью и невестой, то чекисткой. Эти сны вскрывают как раз ту «тайную перспективу бытия», о которой в хаотическом жизненном временном потоке герой не мог и подумать.

Неслучайно А.Ф.Лосев прибегает и к детективному и авантюристскому развитию сюжета, обрекает своих героев на различные кошмары — убийства, насилие, войны, тюрьмы, концлагеря. Катастрофы маркируют временные стыки, где «причинно осмысленный ход событий прерывается», где происходит вторжение якобы «чистой случайности с ее специфической логикой», логикой «случайного совпадения» или «случайного разрыва, то есть случайной разновременности» [Бахтин, 1975: 242]. Но раз, как уже было сказано, по А.Ф.Лосеву, весь *зримый мир есть вечная и неизменная «всецелостная энергия перво-сущности»*⁹, то случайность — это лишь видимость, а само зло восстающих на свой первоисток инобытийных воплощений есть лишь временное явление, никак не влияющее на «вечный и блаженный покой абсолютного света перво-сущности»¹⁰, который в итоге приведет к конечному преодолению зла в реальной жизни.

⁸ К лосевской прозе тесно примыкают его письма из лагерного заключения [сами письма и о них см.: Лосев А. Ф., Лосева В. М., 2005; Тахо-Годи Е. А., 2012].

⁹ Неопубликованный фрагмент рукописи «Философии имени» (личный архив А.Ф.Лосева).

¹⁰ Неопубликованный фрагмент рукописи «Философии имени» (личный архив А.Ф.Лосева).

Убежденность в том, что конкретно-историческое время является лишь фрагментом вечности, приводит к отказу автора от постановки «последней точки» в судьбе героя. Она автору не нужна потому, что отдельная человеческая жизнь неразрывно слита с общемировой жизнью, не знающей окончания. Принцип, против которого выступает герой рассказа «Театрал», говоря: «Зачем эта вечная несоизмеримость, нехватность, это досадное и нудное скольжение жизни<...> Где начало и конец, где середина бытия?» [Лосев, 2002. Т. 1: 98] — как раз и является одним из исходных принципов для А.Ф.Лосева как писателя.

А.Ф.Лосев как писатель лишь на первый взгляд принимает временную точку зрения героя-рассказчика и мемуарную последовательность событий. На самом деле автор совмещает различные временные перспективы: мы смотрим не только «из настоящего в прошлое» героя, но и из его «настоящего в его будущее», как это наиболее явно дано в снах Вершинина из романа «Женщина-мыслитель». При этом «право на прошлое» реализуется не только как воспоминание о минувших конкретных событиях, но как припоминание метафизического прошлого, предшествующего им. В рассказе «Мне было 19 лет» герой признается, что, увидев знаменитую певицу Потоцкую, он понял, что «вечно жил так, как эта женщина, жил тем же, чем и она, и жил с нею вместе долго-долго, всю вечность» [Там же: 55].

Подобные «припоминания» создают в воспоминаниях героев два слоя — о реально бывшем в обыденной жизни и о бывшем когда-то в вечности. Недаром Вершинин в «Женщине-мыслителе» говорит: «Когда человек касается вечности, то и все временное становится вечным, и уже нельзя измерить часами те секунды и минуты, которые прошли под властью вечного, тут каждое мгновение есть уже вечность. Да и сама вечность — не есть тоже такое одно и единственное, всеохватывающее, вселенское мгновение?» [Лосев, 2002. Т. 2: 129–130].

Исходя из такого понимания времени, А.Ф.Лосев и берется за изображения якобы случайных эпизодов человеческой жизни, так как во фрагменте все время дано уже как целое, как вечное, вселенское мгновение. Главный герой, отдельное лицо, выхваченное из общего потока, сам лишь точка, фрагмент общемировой жизни. Он своего рода вечный «эйдос», погруженный во временной, текущий меон. Вот почему он как субъект должен «сохранять в полной неиз-

менности вечность <...> как забытое и лишь с трудом припоминаемое» и должен стремиться вырваться из меональной временной стихии, чтобы его «фактически бессознательное» могло из инобытийного аналога «абсолютности самосознания перво-сущности», преодолев «временное в себе и во внешнем себе»¹¹, приблизиться к чистому мышлению, вернувшись к своему перво-истоку, чтобы в земном человеке высветилась связь земного и метафизического, временного и вечного.

Литература

- Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
- Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999.
- Денн М.* Имяславие и его философские пророки: от субститута глоссолатии к обоснованию временности // Вопросы философии. 2002. № 12. С. 93–104.
- Зоткина О.Я.* Иконичность времени в «Диалектике мифа» А.Ф.Лосева // Культурология. 2010. № 1 (52). С. 30–43.
- Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920–х годов. Т. 2: Публикации / Под ред. Н.С.Плотникова и Н.П.Подземской при участии Ю.Н.Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Карнаух В.К.* А.Ф.Лосев и проблемы античного понимания пространства и времени // Мысль и жизнь: К столетию со дня рождения А.Ф.Лосева: Сб. статей. Ч. 1. Уфа: Башкирский гос. ун-т, 1993. С. 192–200.
- Литература и религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века: К 165-летию Вл. Соловьева / Отв. ред. и сост. Е.А.Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018 (серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 2).
- Лосев А.Ф.* Диалектика инобытия сущности: вечность и время // Вопросы философии. 2018 а. № 10. С. 153–163.
- Лосев А.Ф.* Диалектика инобытия сущности: пространство // Credonew: Теоретический журнал. 2018 б. № 4 (96). С. 19–25.
- Лосев А.Ф.* Искусство: Статья для «Словаря художественной терминологии» ГАХН // Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / Под ред.

¹¹ Неопубликованный фрагмент рукописи «Философии имени» (личный архив А.Ф.Лосева).

- Н.С.Плотникова и Н.П.Подземской при участии Ю.Н.Якименко. Т. 2: Публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 115–121.
- Лосев А. Ф. Предмет психологии // Культурно-историческая психология. 2018с. Т. 14. № 4. С. 67–71.
- Лосев А. Ф. Стрoение художественного мироощущения // Лосев А. Ф. Форма. Стилb. Выражение / Сост. А.А.Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 297–320.
- Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...»: в 2 т. / Сост. и комм. А.А.Тахо-Годи, Е.А.Тахо-Годи, В.П.Троицкого; предисл. Е.А.Тахо-Годи. М.: Время, 2002.
- Лосев А. Ф., Лосева В.М. «Радость на веки»: Переписка лагерных времен / Сост., подгот. текста и комм. А.А.Тахо-Годи, В.П.Троицкого; предисл. А.А.Тахо-Годи; послесл. Е.А.Тахо-Годи. М.: Русский путь, 2005.
- Русская литература и философия: пути взаимодействия / Отв. ред. и сост. Е.А.Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018 (серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 1).
- Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923–1929 гг. / Под редакцией и с послесловием И.М.Чубарова. М.: Логос-Альтера, 2005.
- Тахо-Годи А.А. Лосев. М.: Молодая гвардия, 2007 (серия «Жизнь замечательных людей»).
- Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф.Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007.
- Тахо-Годи Е.А. Отношения Я–Ты в книге А.Ф.Лосева и В.М.Лосевой «Радость на веки»: переписка лагерных времен // «Życie Serca»: Duch-dusza-ciało i relacja Ja–Ty w literaturze ze i kultur ze rosyjskiej XX–XXI wieku. Rossica lublinensia. 7. Lublin, 2012. S. 395–404.
- Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретическая концепция А.Ф.Лосева: теория музыкального времени // Проблемы музыкальной теории. М.: Московская гос. консерватория, 1991. С. 3–11.
- Clowes E.W. Image and Concept: Losev's «Great Synthesis of Higher Knowledge» and the Tragedy of Philosophy // Clowes E.W. Fiction's Overcoat. Russian Literary Culture and the Question of Philosophy. Ithaka; London, 2004. P. 211–234.

«АВРОРА» Я. БЁМЕ И ВОЗЗРЕНИЯ Н. КЛЮЕВА

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Н. Ключев читал труды немецких философов на языке оригинала и глубоко погружался в их смыслы. С. Аскольдов сообщал Б. Филиппову¹: «Ключев оказался прекрасным знатоком “Микрокосма” Лотце, писаний Якова Бёме, Баадера, Фихте-младшего...» [Филиппов, 2010: 304]. Аскольдов же рассказал ему о таком факте: Ключев поставил в тупик его и Вяч. Иванова, «исправив в их разговоре ссылку на Фихте-младшего» [Филиппов, 2005: 148]. Олонецкий крестьянин — образ Ключева. Он ходил в шапке-грешневике, сапогах, косоворотке («Тебе ненавистна моя рубаха, / Распутинские сапоги с набором» [Ключев, 1999: 433]) и смаковал по-французски стихи П. Верлена, знал итальянский, удивлял немецкими диалектами, обладал широкими познаниями в средневековой русской культуре, изучал западных мистиков и суфиев, носил подаренный Распутиным перстень царя Алексея Михайловича и т. п. Как о нем вспоминала Н. Я. Мандельштам, «он старался скрыть свой блеск и образованность под личиной мужика» [Мандельштам, 1991: 312].

С Бёме Ключев как бы вел диалог, и некоторые темные места его художественной метафизики проясняются при чтении Бёме. Он хорошо знал его «Аврору, или Утреннюю зарю в восхождении» (1612) и «Христософию» (1622–1624) [Филиппов, 1969: 552]. Оба из крестьян, оба рано через видения получили мистический опыт, один — протестант, другой — старообрядец, оба писали о своей избранности и посвященности в замысел Бога. Возможно, в «Авроре» Ключев нашел одно из подтверждений своей высокой самоидентификации. Бёме Бог дал талант, ему «показана была лестница Иакова», он по ней возвысился до неба и там получил скрытые знания — «товары» [Бёме, 2008: 233]. Ключева

¹ Под общей редакцией Б. Филиппова и Г. Струве издан мюнхенский двухтомник сочинений Ключева, снабженный научным аппаратом (А. Neimanis. Buchvertrieb und Verlag, 1969). Филиппову принадлежат вступительные статьи к двум томам, подготовка текстов, комментарии, свод вариантов и разночтений.

голгофские христиане провозглашали пророком, ему, по словам Г. Распутина, «Бог тайное открыл» [Клюев, 2003: 37], он призван к «участию в плане Бога» [Клюев, 2003: 35], его судьба — «стать столпом в храме Бога» [Клюев, 2003: 66]. Но оба и признавали свою недостаточность: Бёме — как ребенок лепечущий, писания Клюева — «мысленный сор» [Клюев, 2003: 37]. Оба были полемистами. Оба превознесли себя над элитой своего времени, пренебрежительно отзывались о всезнающих: Бёме — о богословах, Клюев — о книжниках, «бумагоедах» [Клюев, 2003: 301]. Бёме считал, что Моисей не во всем верно понял и описал творение небесных светил. Клюев, впав в хлыстовскую ересь и будучи старообрядцем поморского согласия, противопоставлял себя каноническому православию («Церкушка, в заячьей шубе, / В сердцах на Никона-кобеля, / От него в заруделом срубе / Завелась скрипучая тля!» [Клюев, 1999: 650]). Оба понимали свой путь как многотрудный. Потому Бёме, притесненный дьяволом, «одет в броню духа» [Бёме, 2008: 233], вынужден пройти сквозь ад. В провиденциальных снах Клюев не раз оказывался в аду, в ужасе наблюдал там муки Есенина и других грешников, но и реальность со второй половины 1920-х в его восприятии покорена змием, что описано в «Погорельщине» (1928); в «Есть демоны чумы, проказы и холеры...» (<1934>) «от крови пьяный» черт мчится «над кремлевской святыней, / Дрожа успенского креста, / К жилью зловещего кота» [Клюев, 1999: 630].

Сочинения Бёме могли инициировать образотворческие интенции Клюева. Так, мы не оспариваем известные версии этимологии мифологемы дерева («Калевала», славянское и скандинавское Мировое Дерево и др.) в «Песни Солнценосца» (<1917>), но она вполне могла быть воспринята Клюевым из «Авроры», в которой Бёме разворачивает ее в мистический сюжет о картине мира. Положения «Авроры» отвечали и воззрениям Клюева, но отнюдь не во всем.

Бог-Отец. Бог-Сын

Прежде всего Клюева в сочинениях Бёме не могла не увлечь идея устройства мира. Мы не видим в поэтической метафизике Клюева пантеизма Бёме, полагавшего ошибочным считать, что Бог создал мир из ничего: звезды, стихии, небо, земля, сам человек — в Боге, из Бога, человек умрет и будет погребен в Боге. Бог-Отец — «начало и конец всех вещей,

и вне Его нет ничего» [Бёме, 2008: 88], Он не созерцатель или сторонний устроитель, Он в самом созданном Им мире, этот мир есть порождение Богом Себя, «куда ты ни взглянешь, везде Бог» [Бёме, 2008: 407]. Клюев, изначально воспитанный в старообрядчестве, так не считал: есть Создатель, и есть мир, Им созданный. Поэт, в период своего увлечения революцией толерантный к падшим ангелам — братьям в соборном устройении нового мира, не воспринял, скорее всего, и такую мысль Бёме: в Боге-Отце есть взаимосвязанные ипостаси — положительная и отрицательная, светлая и темная, Люцифер сотворен Богом и даже из Самого Бога, он есть Сын Бога. Но как Люцифер в «Авроре» «мерзостный» [Бёме, 2008: 308], так и в поэзии Клюева «Он весь мозоль, парха и гной» [Клюев, 1999: 630], ему придана, в духе И.Босха, уничижительная черта: «Не верьте, что бесы крылаты, / У них, как у рыбы, пузырь» [Клюев, 1999: 292].

При всем том, по Бёме, «Бог не хочет зла» [Бёме, 2008: 261]. Бёме традиционно решает вопрос о теодицее, ставший для Клюева определяющим в понимании зла и греха. Бёме винит человека: «Но человек сам вверх себя в яростность через падение Адама и Евы, так что зло стало связано с ним» [Бёме, 2008: 47]. Бог не виноват и в падении Люцифера: «Послушай, Люцифер, кто же виноват, что ты стал дьяволом? О нет, ты сам» [Бёме, 2008: 237]. Дьявол может возжечь гнев в Боге, «но Бог оттого не сделался дьяволом» [Бёме, 2008: 302]. Бёме вступает в спор с теми, кто винит в мировом зле Бога: «Если ты теперь хорошо поймешь и постигнешь это, то не станешь делать из Бога дьявола, как поступают иные, которые говорят, что Бог сотворил зло» [Бёме, 2008: 238]. Так интерпретирована теодицея и Клюевым. В мировом зле он винит человека («Безбожие свиной хребет / О звезды утренние чешет, / И в зыбуны косматый леший / Народ развенчанный ведет» [Клюев, 1999: 779]). Грехи людей столь велики, что в произведениях Клюева зазвучала тема исхода святых из России. В начале 1930-х поэту приснился огромный пароход с хоругвью на мачте, на нем — преподобные, великомученики, блаженные. На земле «какие-то громоздкие существа с крыльями держат концы» [Клюев, 2003: 96]; вот на пароход поднялись Св. Николай и убиенный отрок Димитрий, крылатые существа взошли один на корму, другой — на нос, и пароход отчалил в сторону открытого моря. Клюев, переживая свою оставленность, пал на песок и зарыдал.

На обратном пути он увидел маменьку, которая объясняла Богородице, как странницы носят лапоточки и сумки. В произведениях Клюева нет абсолютной, бесповоротной богооставленности, его теодицея — с надеждой на спасение: «Я понял, что все святые покинули Русскую землю. Одна Владычица осталась на земле в образе странницы» [Клюев, 2003: 96]. По сути, теодицея Клюева созвучна теодицее философов-современников — Е. Трубецкого («Смысл жизни», 1918), Н. Бердяева («Мирозерцание Достоевского», 1923; «Размышления о теодицее», 1927), Н. Лосского («Миропонимание Достоевского», <1946>) и др.

Клюев, в отличие от Бёме, не выстраивал перечня качеств Бога. Но вслед за Бёме он хотел бы понять Его «наивнутреннейшее существо» [Бёме, 2008: 241]. Бёме описывал такие качества Бога: терпкость (или холод, твердость и т. д.), подвижность (сладкое, чувствительность и т. д.), страх (колесо жизни и т. д.) — в них выражен гнев Бога, в них скрыто основание ада; огонь (вождеделение, источник жизни и т. д.), свет (любовь), звук (разумная жизнь), совершенная телесность (воплощение) как заключенная в Боге природность — в них выражение любви Бога. Отметим, что в поэзии Клюева метафизически интерпретированы телесность, вождеделение, звук.

Мы не встречаем в поэзии и прозе Клюева и утверждения Бёме о том, что «ты живешь в Боге» [Бёме, 2008: 407]. Однако константа миропонимания Клюева — не только духовное, но и органичное ощущение Бога-Отца. Бёме ввел понятие «салиттер», им обозначал Божественные силы, в которых «растет и рождается плод» [Бёме, 2008: 101]. У Бёме очень личное понимание Творца, со «вкусом и запахом» [Бёме, 2008: 431], что, возможно, в какой-то мере объясняет натуралистический мистицизм Клюева. Приведем известную цитату из «Гагарьей судьбины» (1922): «Теплый животный Господь взял меня на ладонь Свою, напоил слюной Своей, облизал меня добрым родимым языком, как корова облизывает новорожденного теленка» [Клюев, 2003: 35]. Полагаем, отсюда, в свою очередь, могли появиться и есенинский мотив порожденного небом красного телка — новой России, и призыв к Богу отелиться.

Таким же натурализмом отмечено восприятие Клюевым Иисуса Христа. Обратимся к Бёме: «<...> сказывают турки и язычники, что у Бога нет Сына: здесь раскройте пошире глаза и не делайте себя сами слепыми, и вы тогда увидите Сына» [Бёме, 2008: 88]. По Бёме,

Сын — сердце Отца, «ядро всех сил во всем Отце» [Бёме, 2008: 89], и не следует Его понимать вне Отца. Н. Архипов записал в 1922 году слова Ключева об Иисусе Христе — «сердце мира» [Ключев, 2003: 55]. Отметим еще одно совпадение. Если человек живет в Боге, то и люди — Его члены. Он писал, что не только ангелы созданы из «Божественного семени» [Бёме, 2008: 106], но и «семя в человеке рождается по тому же роду и образу, что рождалась от вечности в своем борении и восхождении дивная соразмерность и стройность природы. Ибо плоть человеческая знаменует природу в теле Божиим, да и есть сама природа» [Бёме, 2008: 475]. На наш непросвещенный взгляд, такие рассуждения разрушают психологические, этические запреты, что и произошло с Ключевым 1910-х — начала 1920-х годов (и от чего он избавился впоследствии). По-видимому, не только хлыстовская ересь сформировала плотски-эротический акцент в его отношении к Христу. Он экспрессивен до вожделения в цикле «Спас» (между 1916 и 1918). Христос, судя по его высказыванию 1922 года, есть «неиссякаемая удойная сила, член, рассекающий миры во влагалище», Его семя оплодотворяет «корову и бабу, пихту и пчелу, мир воздушный и преисподний — огненный» [Ключев, 2003: 53]. Слова Иисуса Христа о Своей плоти осмыслены им так: «Бого-словам нашим не открылось, что под плотью Христос разумел не тело, а семя, которое и в народе зовется плотью» [Ключев, 2003: 53].

Человек

В природе человека Бёме видел космическую суть. Как писал Н. Бердяев, человек в учении Бёме — «микротеос и микрокосм» [Бердяев, 1930: 50]. Бёме утверждал: если человек не верит, что все проистекает от звезд, то он «чурбан» [Бёме, 2008: 77], поскольку «внутренность или полость в теле человека есть глубина между звездами и землей и знаменует ее» [Бёме, 2008: 80]. Сама плоть, по Бёме, знаменует землю (она и произошла от земли), кровь — воду (и произошла от воды), дыхание — воздух, жилы — «пути звездной силы», «утроба или кишки знаменуют действие звезд или поедание: что произошло из их силы, ими же и поедается» [Бёме, 2008: 80], сердце знаменует зной, стихию огня, пузырь — стихию воздуха, печень — стихию воды, легкое — земля, голова — небо и т. д. Полагаем, что эти рассуждения могли подвигнуть Ключева к написанию стихотворения «“Я здесь”, — ответило мне тело...» (между 1916 и 1918),

которое, в свою очередь, могло побудить Н. Гумилёва к написанию стихотворения «Душа и тело» (1919), вторая строфа второй части которого начинается так: «И тело мне ответило мое» [Гумилёв, 1991: 292]. Клюев описал путешествие души по телу — по материкам и островам: Сердце ассоциируется с Мадридом, аорта — «устье красноводное», Крестец «раскинулся» над Печенью, «В долинах с жёлчными лугами / Отары пожранных овец», Пуп — солнце, «Края Желудка и Кишок» — «ад угарный», «Лобок — сжигающий Марокко», далее совсем интимное: «Здесь Зороастр, Христос и Брама / вспахали ниву ярых уд, / И ядра — два подземных храма / Их плуг алмазный стерегут» [Клюев, 1999: 338, 339]. Антропология — частый мотив лирики и поэм Клюева. Так, в «Мои уста — горячая пустыня...» (между 1916 и 1918) уста подобны пустыне, гортань — руслу с песком и камнями; в «От березовой жилы повеяла Волга...» (1921, 1922) пуп — Вайгач; в «Четвертом Риме» (1921) есть «Долина пахов, плоскогорье колен» [Клюев, 1999: 636] и т. п.

И Бёме, и Клюев прежде всего обращались к человеку из народа. Можно говорить об апологии простецы, но все же простецы, наделенного либо особым талантом, либо особой миссией, либо особым пониманием. Вот фрагмент из «Авроры»: «Кто был Авель? пастух овец; кто были Енох и Ной? простецы; кто были Авраам, Исаак и Иаков? они пасли скот; кто был Моисей, муж, любимый Богом? пастух скота; кто был Давид, когда уста Господа призвали его? пастух овец; кто были пророки великие и малые? простые и незнатные людишки, частью лишь крестьяне и пастухи, бывшие отрепьем мира; их считали только за безумцев» [Бёме, 2008: 159–160]. Бёме отмечал: «И Иисус пришел в мир бедняком», Он «не имел где приклонить главу», и за Христову церковь крепче всех стояли «бедные, презираемые людишки», а «ученые, папы, кардиналы, епископы и именитые люди» [Бёме, 2008: 160] подменили учение Христово.

В восприятии человека Клюев неоднозначен. Он поэтизировал его, любовался им, будь то какая-нибудь баба Арина, которая «Соткет из солнца порты для мужа», или кружевницы Степанида и Настя, у которых «В коклюшках кони живых брыкастей, / Золотогривы, огнекопытны», или резчик Олеха, или иконник Павел, или Силиверст — «Он вылепил Спаса на Лопский погост» [Клюев, 1999: 670, 671, 673], или автор «Поморских ответов» Андрей Денисов из «Погорельщины».

Впрочем, и себя он любит «неизреченно», его тело — «как сад виноградный» [Клюев, 2003: 29], потому он одевается с изыском (и рубаха шелковая, и сапоги ирбитской кожи, и перстень с персидской сканью), не пьет и не курит, только пристрастен к сладкому. Бёме писал, что человек сотворен из лучшей природной сути, тело — из стихий, но он и «от света и силы Божиих» [Бёме, 2008: 65], в нем господствует Святой Дух. Моисей поведал, что человек создан из земной глыбы, но ведь он сам этого не видел, а из чего сотворена земля, Моисею не открылось. Открылось Бёме. Но поскольку в природе есть злое и доброе качества, душа его «ежедневно и ежечасно оскверняется грехами», ведь «человеческая плоть весьма юна и нежна, а дьявол суров и жесток, к тому же мрачен, жгуч, горек, терпок и холоден» [Бёме, 2008: 65, 234]. В «Погорельщине» человек греховен вплоть до людоедства. Даже падший, пишет Бёме, богоподобен, и потому Клюев в глубокой печали по поводу грехопадения кружевницы Насти, у которой женихов — «сорок сороков» [Клюев, 1999: 674], но есть предел прощению: у каннибала порода извращается — засолившая Васятку старуха «Излилась лаем на чулане» [Клюев, 1999: 687].

Слово

Бёме и вслед за ним Клюев придавали слову и букве онтологический и теологический смыслы: «Синайский глас и вышний трубный гром» [Клюев, 1999: 291]. По Бёме, привычный стиль бессилён в понимании смысла бытия, он привлекает аллюзии, символы, метафорические сравнения. Звук (он называет его меркурием) есть во всех тварях, есть в салиттере земли; главное — звук есть Дух Святой, слово есть Сын. «Теперь заметь: вся Божественная сила Отца изрекает из всех качеств слово, то есть Сына Божия: теперь этот самый звук, или это самое слово, изрекаемое Отцом, исходит из салиттера, или сил Отца, и из меркурия — звука или звона Отца. И Отец изрекает его в себе самом, и это слово и есть сияние из всех Его сил; когда же оно изречено, то уже не таится более в силах Отца, но звучит и звенит вновь во все силы в целом Отце <...> обладает такой остротой, что звук слова с мгновенной остротой проникает через всю глубину Отца; и эта самая острота есть Дух Святой» [Бёме, 2008: 118–119]. Итак, салиттер, звук, слово суть Троица. Такие рассуждения побуждают Бёме к метафизике слова как такового. На-

пример, он разбирает фонетику конкретных слов и выявляет похожесть качества звука и качества Божественной силы.

Отметим, что во времена Клюева уже многие задались вопросом о феноменальных возможностях языка. Авангардисты были вдохновлены идеями П. Д. Успенского («Tertium organum», 1911), который полагал, что наш язык бессилён в постижении четвертого измерения (в нём время и пространство совмещаются), он «совершенно не приспособлен для пространственного выражения временных понятий. У нас нет для этого нужных слов, нет нужных глагольных форм. Строго говоря, для передачи этих новых для нас отношений нужны какие-то совсем другие формы — не глагольные. Язык для передачи новых временных отношений должен быть языком глаголов. Нужны совершенно новые части речи, бесконечное количество новых слов» [Успенский, 2000: 167]. В. Шершеневич-теоретик изгоняет глагол из поэтического языка, Шершеневич-практик экспериментирует с инфинитивным стихом, М. Цветаева фрагментарно обходится без глаголов, поэты разных школ заменяют глагол творительным падежом, в поэзии происходит взрыв словотворчества, В. Хлебников пишет о внутреннем склонении слов, выстраивает пространственную семантику букв и т. д. Все — ради выразительности, которой недостаточно в классическом лексиконе и синтаксисе. В звуке и слове усматривали сверхреальный смысл. По Вяч. Иванову («Заветы символизма», 1910), язык поэзии носит религиозно-символический характер, он есть память «о священном языке жрецов и волхвов», «языке богов» [Иванов, 1994: 183, 184]. Иванов («Наш язык», 1918) вслед за В. Гумбольдтом считал: в слове антиномично совмещается «божественное и человеческое», «дар, уготованный Провидением народу» [Иванов, 1994: 396], и дух. А. Белый («Магия слова», 1910), как Успенский, связывает звук с пространством и временем: пространственные отношения звук сводит к временным, потому он — «корень всякой причинности» [Белый, 1994: 131]. При этом вербализм Белого окрашен мистикой, связан с религиозным миропониманием: «Такое утверждение силы творчества в словах есть религиозное утверждение; оно вопреки сознанию» [Белый, 1994: 142].

В стиле Клюева, во-первых, новаторски соединены специфики поэтик средневековой литературы, символизма, авангарда, фольклора. Клюев, с его тропами и диалектизмами, уплотненностью образов, до-

стигает чрезвычайной экспрессии. Во-вторых, язык Клюева, как язык Бёме, теологичен. Бёме особенно настаивал на ассоциативности образов: земные, они выражают небесную мысль. По Клюеву («Белая Индия», между 1916 и 1918), слово — от Бога, космогонический рычаг, его Всевышний обронил на Землю, и мир людей, деревни прежде всего, наполнился бытийной силой, а поэтический язык стал, как об этом писал и Иванов, «волхвующим звоном» [Клюев, 1999: 309]. Не раз он писал о «звукоангелах», о том, что «звук ангелу собрат» [Клюев, 1999: 392, 295]. В «Поддонном псалме» (1916) он писал о сакральном таинстве алфавита, а в «Дремлю с медведем в обнимку...» (1921) — и о его органичности («Глаголь, прорости васильками, / Добро — золотой медуницей»); в его лирике глагол «жизнедательный» [Клюев, 1999: 507, 263]. К тому же Клюев поэтизировал язык народа («где бабы с подола / Стряхают словесных куниц и бобров» [Клюев, 1999: 637], как Бёме, призывал обратиться к языку материнскому, родному.

Полное название книги Успенского — «Tertium organum: Ключ к загадкам мира». «Аврора», скорее всего, является таким ключом к некоторым загадкам текстов Клюева.

Литература

- Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст., примеч. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994.
- Бердяев Н. А.* Из этюдов о Я. Бёме. Этюд 1: Учение об Ungrund // Путь. 1930. № 20. С. 47–79.
- Бёме Я.* Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Вступ. ст., комм. И. Фокина. СПб.: Амфора, 2008.
- Гумилёв Н.* Сочинения: в 3 т. Т. 1 / Вступ. ст., сост., примеч. Н. Богомолова. М.: Художественная литература, 1991.
- Иванов В. И.* Заветы символизма // Иванов В. И. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст., примеч. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 180–190.
- Клюев Н.* Сердце Единорога: стихотворения и поэмы / Предисл. Н. Н. Скацова; вступ. ст. А. И. Михайлова; сост., примеч. В. П. Гарнина. СПб.: РХГИ, 1999.
- Клюев Н.* Словесное древо: проза / Вступ. ст. А. И. Михайлова; сост., примеч. В. П. Гарнина. СПб.: Росток, 2003.

- Мандельштам Н. Я.* Из воспоминаний // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных; комм. А. В. Курт, К. М. Поливанова. М.: Советский писатель, 1991. С. 299–325.
- Успенский П. Д.* Tertium organum: ключ к загадкам мира. М.: Фаир-Пресс, 2004.
- Филиппов Б.* Из книги «Всплывшее в памяти» // Николай Клюев глазами современников: сб. воспоминаний / Сост., примеч. В. П. Гарнина. СПб.: Издательство «Росток», 2005. С. 148.
- Филиппов Б.* Из статей 1940-х годов // Николай Клюев. Воспоминания современников / Сост. П. Е. Поберезкина, вступ. ст. Л. А. Киселевой. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 304–305.

III

А.Г. Коваленко, К. Гурска

ЭСТЕТИКА ДОКУМЕНТА
В ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЕ
(«Голоса Утопии» С. Алексиевич)

Российский университет дружбы народов

В литературоведческой терминологии немало понятий, которые при ближайшем рассмотрении обнаруживают свою противоречивость и отсутствие логики. К числу таковых относится понятие *документальная проза*, вошедшее в научный обиход сравнительно недавно, в 60–70-е годы XX века. Его стали использовать после появления «знаковых» текстов, которые нуждались в определенной теоретической маркированности: «Брестской крепости» С.С.Смирнова (1957–1965), «Архипелага ГУЛАГа» А.И.Солженицына (1973), «Блокадной книги» А. Адамовича и Д. Гранина (1979).

Противоречивость была скрыта в самом сочетании слов. «Документальность» предполагает опору на документ, призванный ввести в текст фактический достоверный материал и свести вымысел до минимума, если не вовсе отказаться от него. Однако со словом «проза», по существу, синонимичным понятию «художественная литература», слово «документальная» никак не «гармонировало».

Указанное противоречие лишь отчасти снималось другим словосочетанием, «художественно-документальная литература», также ставшим привычным для критических и литературоведческих работ 1970-х годов, однако вовсе не решившим до конца вопрос о жанровом статусе явления. Действительно, документ по природе своей несовместим с вымыслом, а если они все-таки соединяются в границах одного текста, то возникают вопросы. Что принимать за документ, какие разновидности документа существуют, каким образом сочетаются друг с другом разноприродные материалы — «документ» и «вымысел», почему не вытесняют друг друга?

Еще более запутывает вопрос англоязычный термин, появившийся в нашем обиходе значительно позже, годах в 2000-х, — non-fiction. Со-

вершенно прозрачное по значению и без усилий переводимое слово недвусмысленно «разрубило» литературу надвое, к одной части оно отнесло «невыведанную» литературу, к другой — «выдуманную», апофатическим «не» отсекая «плохую» литературу от «хорошей», т. е. подлинной, фактической, не замешенной на зыбкой фантазии автора.

Очевидно, что литературоведение запуталось в проведении границ между художественной литературой («вымыслом») и документальной литературой (литературой факта). С другой стороны, происходит аксиологическое размывание статуса художественной литературы, она воспринимается как явление «второго сорта».

Возможно, решение этого вопроса следует искать в русле, проложенном Ю.М.Лотманом. В известной статье «О содержании и структуре понятия “художественная литература”» исследователь предложил рассматривать границу между областями художественной и нехудожественной литературы в пределах культуры как подвижную и насыщенную «динамическими антитезами». При этом художественной литературой может считаться любой текст, который насыщен «эстетической функцией». Но для того, чтобы он мог рассматриваться как таковой, он должен быть соответствующим образом организован: «Для того чтобы текст мог себя вести указанным выше образом, он должен быть определенным способом построен: отправитель информации его действительно зашифровывает многократно и разными кодами (хотя в отдельных случаях возможно, что отправитель создает текст как нехудожественный, то есть зашифрованный однократно, а получатель приписывает ему художественную функцию, примышляя более поздние кодировки и дополнительную концентрацию смысла). Кроме того, получатель должен знать, что текст, к которому он обращается, следует рассматривать как художественный. Следовательно, текст должен быть определенным образом семантически организован и содержать сигналы, обращающие внимание на такую организацию» [Лотман, 1992: 203].

Следуя размышлениям исследователя, можно констатировать в нашем случае, что граница между «художественной» и «документальной» литературой носит подвижный характер, что бесспорным «маркером» напряженности является понятие документа, указывающего на приоритет принципа достоверности, но при этом несущего в себе фактор эстетически значимого элемента текста. Если документ имеет эсте-

тическую значимость, «семантически организован», является частью эстетического «кода», то можно говорить о «документальной литературе» как «художественной». И наличие этого конструктивного принципа парадоксальным образом снимает все видимые на поверхности противоречия.

Остается только понять, при каких условиях и каким образом практически осуществляется «эта дополнительная концентрация смысла» и как «технически» происходит наполнение документа эстетическими «сигналами», как происходит «зашифровка» эстетическим «кодом», как нехудожественный текст становится художественным. Ответить на эти вопросы должно помочь обращение к конкретной писательской практике.

Три названные в начале статьи произведения могут служить материалом для такого рода анализа. В первом из них, книге С.Смирнова «Брестская крепость», «чистых» документов почти не обнаруживается, зато есть повествование самого автора, в котором раскрываются причины обращения к указанной в заглавии теме, есть подробный рассказ о том, как он разыскивал людей, знакомился с ними, расспрашивал, собирал информацию с целью пролить свет на подлинный смысл событий начала войны. Эстетически значимой становится в книге личность автора. По всей видимости, в случае с книгой С. Смирнова следует говорить, следуя Ю.М. Лотману, о том варианте эстетизации, когда «отправитель создает текст как нехудожественный, то есть зашифрованный однократно, а получатель приписывает ему художественную функцию, примышляя более поздние кодировки и дополнительную концентрацию смысла». Действительно, книга, созданная в очерковом ключе на рубеже 50–60-х годов, сейчас может восприниматься как эстетически значимый художественный феномен.

В «историко-художественном», как часто квалифицируют исследователи, произведении А.И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ» более высокая степень художественности документального материала достигается за счет специфической роли автора, он не просто восстанавливает, как С.Смирнов, подлинную картину ушедшего, но «сортирует» материал, подвергает его классификации, «типологизирует». И, что немало важно, комментирует его как заинтересованный, взволнованный художник, подчиняя собранный материал, в основном складывающийся

из полученных им писем, решению художественной задачи: созданию образа советской пенитенциарной системы. На то, что это именно художественная задача, зримо и отчетливо указывает венчающая картину эффектная метафора Архипелага. Эстетический эффект такой систематизации и метафоризации был поистине колоссальным — «Архипелаг ГУЛАГ» со временем стал восприниматься читателем как эмблема солженицынского творчества, несколько отодвинув в тень другие, чисто художественные произведения писателя.

Сопоставляя книги С. Смирнова и А. И. Солженицына под углом зрения художественно-документальной прозы, при всем различии творческих индивидуальностей авторов, задач, которые стояли перед ними, диаметральной противоположности тематики, можно говорить о наличии художественной задачи — создания обобщающего образа, в одном случае образа героя, в другом — несправедливости и унижения человека советской эпохи.

«Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина явила собой прецедент особого свойства, стала примером того, как эстетическую функцию обретает не просто документ (письмо, приказ, газетная заметка и т. д.), но документ «одушевленного» свойства, «человеческий документ». Аутентичный, неотредактированный рассказ, предложенный рядовым человеком от первого лица, не только «легитимизируется» как документ, но еще и наделяется художественной функцией. Рассказы-исповеди блокадников не просто потрясают изображением чудовищных страданий, но в совокупности создают *образ голода* как главного героя книги. Беспрецедентность ленинградского блокадного опыта стала причиной столь же беспрецедентного явления в истории литературы: темы страдания и гибели людей от голода и холода стали «эстетическим объектом»: сначала в лирике О. Берггольц, позднее — в эпической по глубине и масштабу «Блокадной книге». «Блокадная книга» ушла еще дальше по пути дегероизации действительности, и ведущую роль в этом процессе играл именно документ.

Затрагивая проблему разграничения и сосуществования художественности и документальности, уместно говорить также и о степени эстетической вовлеченности, интегрированности факта в целостном произведении. «Для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация — отбор и творческое сочетание элементов,

отраженных и преображенных словом, — писала Л. Гинзбург, анализируя проблему соотношения документальных и художественных жанров во французской литературе. — В документальном контексте, воспринимаемом эстетически, жизненный факт в самом своем выражении испытывает глубокие превращения... В них должно возникнуть качество художественного образа» [Гинзбург, 1999: 8]. Сказанное имеет прямое отношение и к современной прозе. Продолжая эту мысль, следует говорить о степени и характере эстетической вовлеченности документа в процесс формирования образа, как это происходит в книгах С. Смирнова, А. Солженицына, Г. Адамовича и Д. Гранина. Документ не отменяет художественного образа, он является средством его создания.

Новаторство Адамовича и Гранина имело своих достойных продолжателей, самой талантливой из которых стала С. Алексиевич. В своей документальной эпопее «Голоса Утопии» она расширила границы «человеческого документа», сделала его основным инструментом своего творчества, наделив его новыми эстетическими функциями.

Знаковой стала первая книга «У войны не женское лицо» (1985). В ней писательница концентрирует внимание на экстремальности обстоятельств, в которые помещен герой, подчеркивает жестокость войны, подчас прибегая к натурализму и «физиологичности», хотя избегает прямого изображения военных действий, линии фронта, ее героини редко непосредственно участвуют в боях. Но представленный в книге мир ужасает от этого не меньше. Благодаря заложенным повторяющимся архетипическим мотивам отдельные истории воспринимаются читателем как единое художественное целое, хоть одновременно каждый рассказ-исповедь обладает самостоятельным значением и художественной ценностью. У С. Алексиевич истории и их рассказчики существуют в художественном мире книги одновременно, составляя ансамбль голосов, своеобразную, пользуясь музыкальной терминологией, «ораторию» в прозе.

В книге «У войны не женское лицо» можно выделить сходную для всех историй мотивационную и стилистическую модель, являющуюся основанием циклического единства. Именно рассказы женщин, записанные во время разговоров, составляют художественную основу, которая обеспечивает единство авторской концепции. Отдельные рассказы объединяет не только жанрово-тематический принцип,

а также присутствие «слушателя». Его роль очень важна: подразумевается, что читатель применит специальное интеллектуальное усилие, необходимое для уяснения сюжета цикла. Только так возникает эстетический эффект. Проза С.Алексиевич открыта читателю. Эту связь рассказчика и слушателя (читателя) можно рассматривать в категориях психологии.

Рассмотрение книги «У войны не женское лицо» в контексте теоретических проблем циклизации приводит к следующему выводу: книги С.Алексиевич невозможно понять без учета роли циклизации в формировании художественно-композиционного целого. Благодаря циклизации автор преодолевает «ограниченность» художественных возможностей документа, делает аутентичный монолог реального человека частью обобщающей *художественной* картины, голоса персонажей приобретают значения организованного хора, партитура для которого написана художником.

В книгах С.Алексиевич не оставляет ощущение присутствия «хорового начала». Невидимый дирижер руководит персонажами оперы, держа перед собой партитуру. Он точно знает, когда должен вступить тот или иной персонаж, когда должен состояться дуэт, и когда — многоголосие толпы или группы людей на кухне. И этим дирижером, конечно, является автор, присутствие которого в тексте выдают отдельные реплики или ремарки.

В основном, конечно, в этой опере сольные партии. Исповеди разных людей, чаще женщин, чем мужчин, сменяют друг друга. Попытка уловить тенденцию не сразу увенчивается успехом. Многоголосие лишено идеологической тенденциозности, оно подчеркнуто многовекторно, голоса персонажей чаще всего сменяют друг друга по принципу контраста, образуя в итоге противоречивую, ценностно «поливалентную» картину различных судеб людей, имеющих собственный жизненный опыт и собственную оценку времени.

Время, конечно, является главным героем книги. Мозаичная книга, сотканная из десятков исповедальных историй, формирует образ времени. Именно в этом смысле книгу можно рассматривать как художественную. Парадоксально, но художественность возникает из личных документов, собранных, осмысленных, сложенных и тесно «притертых» друг к другу.

Есть несколько моментов, которые делают книги С.Алексиевич «странными» и не вписывающимися в привычный и устоявшийся стереотип представления о художественно-документальной прозе. Почему? Во-первых, рассказы свидетелей событий, из которых состоит книга, никак не могут тянуть на статус привычно понимаемого документа, разве что на «документ души». Рассказы героев книги можно квалифицировать как личные воспоминания, в которых преобладает субъективность с большим удельным весом эмоционально-психологической компоненты.

Во-вторых, исповедальные тексты героев и героинь С.Алексиевич при внимательном прочтении обнаруживают в себе стереотипные конфликтные ситуации, варианты одного главного инвариантного конфликта: человек — заложник своего времени, его жертва. Совершенно очевидна преднамеренность художественного задания — отыскать в огромном человеческом материале то, что в наибольшей мере позволит продемонстрировать этот конфликт. И, в-третьих, совершенно очевидна «художественная составляющая».

«Сортировка» материала имела целью составить «образ» времени. Такой образ мог быть составлен из «документов» души. Т. е. рассказы персонажей Алексиевич должны были быть «заряжены» током высокого напряжения, не оставляющим сомнений в подлинности. Детали рассказа должны были обладать высочайшей степенью эмоциональной достоверности.

В последней книге писательницы, «Время секунд хэнд» (2013), собраны десятки историй людей, разных по возрасту, вероисповеданию, национальности, убеждениям. Как утверждает автор, она хотела показать некий обобщенный коллективный портрет homo советикуса. В этом названии нет ничего иронического или уничижительного. Самым серьезным образом С.Алексиевич задалась целью понять, что же из себя представляет человек, сформировавшийся в советское время. Она убеждена, что такой тип существует. На проверку получилось, что непротиворечивый портрет создать невозможно. Уж очень разные истории, разные судьбы, разные взгляды, и определить со всей отчетливостью признаки «советского человека» все же не удалось. Наверное, здесь следует говорить о другом результате: получилось некое собирательное представление о «боли души». Идея человеческой доли и человеческой

боли — главное в книге писательницы. Коллективная страдающая душа является главным героем не только этой, но и всех предыдущих книг.

Отвечая на вопрос о дальнейших планах, Алексиевич отвечает, что цикл закончен и закрыт окончательно. А дальнейшие планы связывает с мыслью о счастливой душе, наполненной покоем и счастьем. Но ведь герой — душа — остается той же.

В 2015 году писательнице была присуждена Нобелевская премия по литературе. Это событие вызвало неоднозначную реакцию критики и читательской общественности. В хоре голосов доминировал тезис о том, что книги С.Алексиевич — факт скорее журналистики и публицистики, но не художественной литературы. По нашему мнению, однако, — в огромной степени именно художественной.

С.Алексиевич создает *образ* времени — мозаичный, многоголосный, полифоничный, неоднозначный и поливалентный. Варьируя приемы, она ставит рядом исповедальные монологи и фрагменты, которые состоят из коротких реплик. Во всех случаях она в полную меру использует принцип контраста. Так, например, монолог под названием «Про то, как вещи уравнились с идеями и словами» сменяется другим — «Про то, что мы выросли среди палачей и жертв». В первом мы слышим голос человека, отказавшегося от идеалов прошлого ради материального успеха, во втором героиня рассказывает о том, как счастливы были люди, несмотря на жестокое сталинское время. Две жизни — два мировоззрения не «перекрывают» друг друга, а образуют заочный диалог, в который автор не решается вмешаться своим комментарием. Она лишь констатирует и показывает. Таково «молекулярное» строение текста, характеризующегося мозаичностью и мозаичной дискретностью. Оно обладает дробностью, прерывистостью структуры, создавая живое «дышащее» поле жизни и времени.

Указанная дискретность видна в отдельных фрагментах, составленных из реплик, также выстроенных по принципу контраста, например, в эпизоде, изображающем демонстрацию «красных» и толпу «белых» — людей, стоящих на тротуаре и наблюдающих за ними:

- «— Похороните Ленина, причем без почестей.
- Американские лакеи! За что продали страну?
- Дураки вы, братцы.

— Ельцын и его банда украли у нас все. Пейте! Богатейте! Когда-то это кончится...

— Бойтся народу прямо сказать, что строим капитализм? Оружие готовы схватить все, даже моя мама-домохозяйка.

— Штыком много чего можно сделать, но сидеть на нем неудобно.

— Я бы буржуинов проклятых танками давил!

— Коммунизм придумал еврей Маркс.

— Спасти нас может только один человек — товарищ Сталин. Его бы нам на два дня. Расстрелял бы их всех — и пусть уходит, ложится» [Алексиевич, 2015: 200].

Контрастное расположение реплик уличной толпы по принципу «за» и «против» совершенно очевидно. Возникающий эффект полифонии сродни той, которую изобразил Блок в поэме «Двенадцать». И С.Алексиевич также стремится передать «музыку времени» в ее объективном и «безоценочном» звучании.

Нельзя не отметить авторскую тенденциозность отбора фрагментов, она заключается в поиске наиболее острых драматических тем — лагерь, зверства. Убийство, самоубийство, алкоголизм, тюрьма. Автор создает своеобразный документальный «триллер», в котором фокусом и одновременно причиной человеческой трагедии является советское время.

Документ у С.Алексиевич предстает не только как зримое и наглядное свидетельство советской эпохи в ее сложных и противоречивых проявлениях, но и как средство усиления художественности. Расширив и переосмыслив «диапазон» функционирования документа, писательница представляет нам «голоса» живых свидетелей времени как «человеческий документ», наполненный исповедальностью, эмоциональностью и «кровотокащим» драматизмом.

Благодаря системе сквозных тем и мотивов, тщательному отбору и композиционной расстановке исповедей-фрагментов текст обретает художественную целостность и полноту, позволяющих говорить об использовании «человеческих документов» для создания образа времени в его наиболее трагичных проявлениях.

Творчество С.Алексиевич в целом, пять книг «Красного цикла», или «Голосов утопии», представляет собой *циклическое единство*, объ-

единенное единым авторским замыслом, единством проблематики и образом «заинтересованного» автора, создающего панораму трагического XX века благодаря образу человеческого « хора ». Метацикл С.Алексиевич являет собой ряд «ораторий», где каждый «голос» поет свою исповедальную «сольную партию», а все вместе, благодаря автору, сливаются в единую мощную «мелодию».

Принцип циклизации в каждом отдельном произведении, благодаря автору, служит объединению исповедальных фрагментов в единое художественное целое, композиционно и содержательно завершенное, скрепленное системой сквозных тем.

Важным художественно «цементирующим» фактором в творчестве С.Алексиевич, наглядно проявившимся в последней книге «Время секунд хэнд», является художественный конфликт. С помощью документальных свидетельств десятков персонажей-рассказчиков автор воссоздает панораму XX века сквозь призму драматического противостояния Прошлого и Настоящего в его пространственном и временном аспектах. Книга представляет собой поле «антиномического напряжения», в котором столкновение советской и постсоветской действительности становится личной и общественной драмой обыкновенных людей, участников и свидетелей «распавшейся связи времен».

В цикле С.Алексиевич создан *образ автора*, «заинтересованного», сочувствующего, сопереживающего своим персонажам, не чуждающегося откровенных картин, вплоть до «физиологии», одновременно бесстрастного и бесстрашного художника, позиция которого воплощается в амбивалентном характере художественного конфликта.

Документ рассматривается как эмоциональный сгусток человеческого сознания, выражающий эмоционально-психологический аспект времени. Благодаря такому широкому пониманию *документа* в современной науке о литературе возникает потребность переосмыслить его место в произведениях последних лет. Документ не только не противоречит образности и художественности, но, напротив, является фактором, усиливающим художественность, способом создания особой «невывышенной» образности. Благодаря такому пониманию документа возникают жанры, где документальное и художественное предстают нераздельными сторонами образности. В литературе возникают жанры, в которых проведение жесткой границы между двумя началами

принципиально невозможно. Документ в повествовании обретает свою новую художественность благодаря образу автора-рассказчика или автора-собирателя, а также инструментам конструктивного монтажа фрагментов, созданию портрета, пейзажа, пространственно-временной панорамы и сквозных мотивов.

Литература

Алексиевич С. Время секунд хэнд. М.: Время, 2015.

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: INTRADA, 1999.

Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия художественная литература // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 203-216.

С. Николетич

А.П. ЧЕХОВ В ХОРВАТСКОЙ ПЕРИОДИКЕ 1920–1930-х ГОДОВ В ОЦЕНКЕ РУССКОГО ЭМИГРАНТА ПЕРВОЙ ВОЛНЫ Н. ФЁДОРОВА

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

Интерес к творчеству А.П.Чехова в Хорватии, начавшийся ещё в 1886 году (первая заметка о сборнике «Пёстрые рассказы» [Anonim, 1886]) и получивший дальнейшее развитие до 1905 года (издание М.Ловренчевича «А.П.Чехов. Избранные рассказы» [Čehov, 1905]), отличается завидным постоянством. Об этом также свидетельствуют многочисленные переводы произведений писателя, регулярно печатавшиеся на страницах хорватских газет и журналов, постановки пьес в Хорватском народном театре Загреба в период с 1897 по 1902 год и критические отклики на них.

Вопреки ожидаемому росту интереса хорватских издателей и театров к чеховскому наследию, количество переводов в первые пятнадцать лет после смерти писателя уменьшается, его пьесы ставятся редко, наступает первый период «забывания», в котором лишь *спорадически* появляются критические статьи о его творчестве. Они в основном связаны с премьерными пьес — «Медведь» (1908 и 1915 годы, Осиек; 1916 год, Загреб; 1917 и 1918 годы, Сплит), «Вишневый сад» (1916 год, Загреб), «Предложение» (1917 год, Осиек; 1919 год, Вараждин) и «Дядя Ваня» (1919 год, Загреб).

В 1920-е годы в Хорватии вновь усиливается критико-литературоведческий интерес к творчеству Чехова, появляются первые обстоятельные анализы его прозы и драматургии. В газетах и литературных журналах о Чехове пишут многие видные деятели культурной жизни, такие как литературовед и переводчик Й.Бадалич, переводчик и филолог Ю.Бенешич, писатель и журналист М.Нехаев и др.

Особого внимания заслуживают работы *эмигрантов из Российской империи*, приехавших в Хорватию после 1917 года, среди которых следует особо выделить театроведа, переводчика и журналиста *Николая Фёдорова*.

За четверть века, проведённых в Загребе, Н. Фёдоров (в эмиграции с 1917 года; в Загребе с 1921 года) для периодических изданий написал на хорватском языке около 350 статей о русской и хорватской культуре, о театре и театральных деятелях, о переводах на хорватский язык русской литературы и о переводах на русский язык хорватской литературы, в том числе неоднократно освещал вопросы чеховской прозы и драматургии.

Первая статья, посвящённая Чехову — «Pjesnik sutona. U spomen Ćehovu» («Певец сумерек. В память о Чехове»), была опубликована 15 июля 1924 года в журнале «Obzor» [Fedorov, 1924]. Критик признает бесспорный талант Чехова и тот факт, что его знают, любят и читают не только в России, но и во всём мире. Н. Фёдоров не отрицает места Чехова в первых рядах русской литературы, однако ставит его после Пушкина, Гоголя, Толстого и Достоевского, считая, что Чехова нельзя отнести «к бессмертным мировым именам, чья слава переживет целые столетия».

Для Н. Фёдорова Чехов — «поэт души заурядного интеллигента», певец «сумерек общественной жизни» конца XIX — начала XX века, внёсший в свои произведения «чуткое, полное любви сердце, утончённую наблюдательность и мягкий юмор» [Fedorov, 1924: 1]¹. Как типичную черту писателя критик выделяет полное слияние личности с творчеством, «поэтому так прекрасно его литературное лицо, поэтому так привлекательна его личность» [Fedorov, 1924: 1].

Рисуя чеховское время, ту Россию, в которой сам вырос, Н. Фёдоров пишет о легкости, с которой русский писатель создавал свои произведения («как птица летит, так непринуждённо, свободно, бессознательно он творил»); оценивает его как мастера миниатюр, в которых вместо «мопассановской резкости и жестокости» присутствует яркая индивидуальность, чувствуется неприязнь ко всему искусственному. Всё это и помогло Чехову создать свой театр настроений, «своеобразную цепочку» между театрами А. Н. Островского и Л. Н. Андреева и в сотрудничестве с МХТ раскрыть зрителям суть нового театра [Fedorov, 1924: 2].

Однако, как и многие критики до него, Н. Фёдоров не может смириться с тем фактом, что реалист Чехов, прекрасно и живописно ри-

¹ Здесь и далее переводы текстов из хорватской периодики на русский язык сделаны автором статьи — С. Николич.

суя жизнь, деликатно касается злободневных тем и, не давая глубокого анализа важных духовных вопросов, не выдвигая определенных идей, «туманно» рассказывает об отдаленном будущем.

В заключение Н.Фёдоров объясняет сравнение с великими писателями, упомянутыми в начале своей статьи: «Чехов не ослепляет, как Пушкин, сиянием гения; он не ошеломляет, как Достоевский, необъятностью психологического дарования; он не поражает, как Гоголь, широтой и остротой описаний; он не привлекает, как Толстой, глубиной мыслей и высотой духа. Тихий и нежный свет воображаемых сумерек разливается на его благоухающих страницах. До тех пор, пока будет существовать русская интеллигенция, интерес к её певцу и значение Чехова, занявшего в русской литературе прочное и особое место, не ослабеет» [Fedorov, 1924: 2].

Повышение интереса к Чехову, особенно к его драматургии, можно объяснить и частым исполнением его пьес в Хорватии, где с 1920 по 1925 год гастролировала качаловская группа артистов МХТ, состоялись официальные гастроли МХАТ в полном составе под руководством К.С. Станиславского, периодически приезжали и театральные группы, состоявшие из бывших актёров МХТ, некоторые из которых эмигрировали (М.Н.Германова, 1919 год) или не вернулись в Москву после гастролей качаловской группы (Н.О.Массалитинов, 1921 год).

В 1925 году в статье «Moskovski Hudožestvenici» Н.Фёдоров подробнее пишет о МХТ, описывает театр, «имя которого идентично с понятием чистого искусства», театр, чья основная и самая важная заслуга состоит, с одной стороны, в «спасении реализма, доказательстве его значения и равноправия с другими эстетическими направлениями», а с другой — в исследовании «новых театральных дорог и целей».

Н.Фёдоров считает, что, несмотря на раздробленность некогда единого ансамбля, «все актёры МХТ, где бы ни находились, свято хранят обет *своей almae matris* и бережно несут *своё* сокровище, в душах *своих* с тоской ожидают время, когда вновь смогут объединиться и продолжить служить в *своём* любимом здании в Камергерском переулке» [Fedorov, Vijenac.Br. 10, 1925: 306].

К чеховскому творчеству Н.Фёдоров вновь обратится через несколько лет. В июле 1929 года, отмечая 25-ю годовщину со дня смерти Чехова, Н.Фёдоров напишет две статьи для периодических изданий.

В первой статье «U spomen Čehovu» («В память о Чехове») критик дает несколько иной образ великого писателя (в сравнении с 1924 годом). На этот раз он признаёт роль русского писателя в попытках изменить общество: «Своими описаниями мрачного времени восьмидесятых и девяностых годов Чехов старался разбудить это общество, преобразить грустное прозябание в жизнь, наполненную созидательной работой и радостью» [Fedorov // Obzor, 1929: 2].

Вторая статья «Čehovljev teatar» («Чеховский театр») представляет интерес тем, что Н. Фёдоров в ней делится с читателями своими наблюдениями о роли драматургии Чехова — «вестника и певца» своего времени — и о влиянии чеховских драматических произведений на будущее развитие мирового театра в целом. Чехов был недоволен «старым» театром, нуждающимся в коренных изменениях, он опасался, что «находившийся под влиянием мёртвого реализма такой театр погибнет, поскольку зашел в тупик, из которого никто не искал выхода». Вот почему так необходимо хорошо знать «породившую Чехова эпоху, которую он воспевал» [Fedorov // Hrvatska revija, 1929: 418].

По мнению Н.Федорова, борьба с устаревшим театром началась с чеховских пьес «Иванов» и «Леший», которые не имели большого успеха, именно потому, что их новаторство не сумели правильно раскрыть публике ни режиссеры, ни актёры, находившиеся под влиянием норм старой школы. Перечислив некоторые изменения, которые произошли ко второй половине 1890-х годов — изменение в общественных взглядах и вкусах, знакомство публики с драматургией Г.Ибсена, М.Метерлинка и Г.Гауптмана, появление новой театральной эстетики и нового репертуара, новых актёрских и сценических техник, — Н.Федоров приходит к выводу о неизбежности «появления Московского художественного театра, цель которого была реформировать старый театр на строгих художественно-реалистических основаниях. Слились цели и методы Чехова и МХТ, что, конечно, соединило пути их практической работы» [Fedorov // Hrvatska revija, 1929: 421].

Далее Н. Фёдоров даёт характеристику поэтики чеховской драматургии, в которой отмечает отсутствие героев с ярко выраженными индивидуальными чертами, выделяет «настроение», скрытый внутренний драматизм и «переживание», использование музыки, пения, танцев, пауз.

Н. Фёдоров убежден: несмотря на успех драматических произведений в интерпретации МХТ, Чехов осознавал необходимость идти дальше, искать новые, более современные темы, менять сценическую технику, что он и сделал, написав комедию «Вишнёвый сад». И только преждевременная смерть прервала этот «необычайно интересный, новый творческий этап» [Fedorov // Hrvatska revija, 1929: 422].

Важно подчеркнуть, что критик воспринимает Чехова как глубоко национального писателя, которому удалось показать на сцене русскую душу и нравы со всеми их недостатками, а в основу своего театра поставить «1. не волю, а чувства; 2. не действие, а настроение; 3. не слова, а паузу (молчание); 4. не актёра, а режиссёра; 5. не отдельную личность, а коллектив (ансамбль)». Чехов — один из тех людей, которые «создают эпохи, ставят новые цели и дают пути, как их достичь» [Fedorov // Hrvatska revija, 1929: 424].

В 1935 году в журнале «Nova Evropa» в честь 75-летия со дня рождения А.П. Чехова Н. Фёдоров публикует статью «Čehov i revolucija» («Чехов и революция»). В самом начале статьи критик отмечает аполитичность Чехова в жизни и в творчестве, но считает, что при оценке русской революции, которая коренным образом поменяла государственно-социальный порядок России, необходимо учесть чеховское литературное наследие, поскольку оно имеет огромное значение. Вопреки тому, что само слово «революция» у Чехова не упоминается, «почти на каждой странице <...> чувствуется её тяжелое дыхание» [Fedorov, 1935: 368].

В отличие от многих русских писателей, которые, по мнению Н. Фёдорова, по тем или иным причинам с нетерпением ждали революцию (Д.С. Мережковский, Л.Н. Андреев, А.А. Блок, М. Горький, Ф.К. Сологуб и др.), писали о её целях, Чехов «освещал её психологические и социальные источники и корни, показывая то умонастроение общества на перекрестке веков, которое и сделало революцию неизбежной» [Fedorov, 1935: 368].

Н. Фёдоров считает, что историческое и социально-политическое значение чеховского творчества не менее важно, чем его художественно-литературное значение. Чехова многие упрекали в отсутствии четких социальных убеждений, тем не менее у него была одна цель — «счастье человека на Земле» [Fedorov, 1935: 369]. Поэтому критик указывает на беспощадную борьбу Чехова с мещанскими нравами, эгоистично-

стью, утратой доверия к человеку, потерей уважения и взаимопонимания, считая, что «искреннее и постоянное недовольство существующим положением является отличительной чертой русского человека, дающей ошибочное представление о его жизненной несостоятельности» [Fedorov, 1935: 370].

По мнению Н. Фёдорова, для того чтобы стать «настоящим социальным писателем, певцом революции», Чехову «не хватало темперамента, пафоса, вкуса борьбы». Однако это не мешает критику в чеховских произведениях видеть неутомимого борца за лучшую жизнь, а самого Чехова считать писателем, который, как и Достоевский, верил, что красота спасёт мир [Fedorov, 1935: 370–371].

В 1936 году Н. Фёдоров вновь пишет о Чехове. В статье «Satira i humor u ruskoj književnosti» («Сатира и юмор в русской литературе») он склоняется к мнению о том, что у русского человека смех всегда связан с грустью, критикой, разоблачением и нравочуждением, поэтому в русской литературе почти нет чистого юмора, а есть сатира.

Основными представителями типичного русского смеха автор считает Гоголя, Салтыкова-Щедрина и Чехова, в чьих произведениях читатели всегда чувствуют не только радость, но и грусть. Согласно Н. Фёдорову, гоголевские смех и невидимые миру слёзы, неумолимая ирония Салтыкова-Щедрина и меланхоличная грусть Чехова далеко превосходят чистый юмор «второстепенных писателей» Н.И.Лейкина и И.И.Мясищского, которые «дошли только до вестибюля дворца русской литературы» [Fedorov, 1936: 591]. Суждение Н. Фёдорова о Н.И.Лейкине подтверждало и поддерживало ту репутацию, которая, согласно В.Б.Катаеву, преследовала юмориста: «В сознании русского читателя его творчество было вытеснено творчеством Чехова, и он стал примером писателя, остановившегося в своем развитии и создавшего произведения на потребу невзыскательного вкуса» [Катаев, 1982: 8].

Для Н. Фёдорова юмор является лишь средством, а не целью, создание же юмористических произведений представляет лишь подготовительный этап к зрелому творчеству. Переходя в новый век, критик отмечает таких русских писателей, как А.Т.Аверченко, Тэффи, П.П.Потёмкин, Саша Черный, В.Горянский, А.М.Ремизов, отводя особое место Зощенко и сравнивая некоторые его короткие рассказы с произведениями молодого Чехова и И.Ф.Горбунова. В советской литературе, считает

Фёдоров, сатира уступила место безобидному юмору, поскольку вечная тема сатиры — государство и социальный строй — «была отнята большевиками», превратив прежнее «*ridendo dicere verum*» (лат. — смеясь, говорить правду) в «смеяться, чтобы забыть истину» [Fedorov, 1936: 594].

В 1937 году Н. Андрич, первый переводчик «Дяди Вани» на хорватский язык (1902), пишет рецензию на исследование Н. Фёдорова «Русское влияние на хорватский театр», в которой выражает удивление, как много сил отдано теме истории хорватского театра и какие глубокие познания продемонстрированы в этой области, и предлагает наградить Н. Фёдорова «за его великий труд» [Andrić, 1937].

В короткой заметке «*Čehov i Gorkij*» Н. Фёдоров анализирует отношения двух великих русских писателей, «настоящих антиподов», резко отличающихся друг от друга и характером, и творчеством, а также отмечает их плодотворное сотрудничество с МХТ [Fedorov, 1938]. Критик обращает внимание на поддержку, которую Чехов оказывает молодому коллеге в литературных начинаниях, на искренность их дружбы, «которая не была нарушена недоразумениями и ссорами, случающимися в литературной среде».

В 1939 году в статье «*Čehov u SSSR*» («Чехов в СССР») Н. Фёдоров излагает историю отношений большевиков к Чехову и постановкам его пьес — историю, «полную художественной нелогичности и случайности», но «крайне последовательную в практическом смысле». Она отражает все «идеологическо-тактические прыжки советских властей, прочно связавших театр (и искусство вообще) со своей политической программой и работой», — от причисления Чехова к «так называемому буржуазному искусству, которое большевики так жгуче ненавидели и так решительно уничтожали в первые годы своего правления», до переосмысления и вольного обращения с его текстами с целью «динамизации» произведений.

В конце 30-х годов XX века советский театр вновь поднимает вопрос об отношении к Чехову, и доказательство этому Н. Фёдоров находит на страницах журнала «Красная новь» (1938): «советский зритель ждёт режиссёра», который покажет величину Чехова, его востребованность [Fedorov // Obzor. Br. 10. 1939].

По мнению Н. Фёдорова, в это время интерес к Чехову наблюдается во всём мире, особенно в Англии, где в середине 1930-х годов с аншла-

гом играли «Вишнёвый сад», популярен и в Японии, «не говоря о русской эмиграции, которая всегда поддерживала его культ» [Fedorov // Obzor. Br. 10. 1939].

В последующие пять лет (до отъезда в Аргентину в 1945 году) Н.Фёдоров напишет более 250 статей о хорватской и других славянских литературах, о театре, о русской, советской и литературе, написанной эмигрантами первой волны.

В глазах Н.Фёдорова то, что русские писатели создавали в эмиграции, было не соревнованием с советской Россией, а частью единой русской культуры, «несмотря на то, что многие её представители разбросаны по всему миру», оторваны от родины, как «несчастный ребёнок, который против собственной воли покинул мать» [Fedorov, Vijenac. Br. 12, 1925: 369].

Чехову в этот период будет посвящена еще одна статья. В 1939 году, отметив годовщину «преждевременной смерти великого русского писателя Антона П. Чехова», критик также знакомит читателей с несколькими «весьма интересными публикациями» [Fedorov // Obzor. Br. 177. 1939: 1], вышедшими в СССР, — перепиской Чехова с О.Л.Книппер-Чеховой, М.Горьким, а также с братом Александром Чеховым (вступ. ст. и коммент. И.С.Ежова), отмечая, как важны эти письма для тех, кто хочет лучше понимать жизнь и творчество писателя; видимо Фёдоров был знаком и со статьей Евг. Петрова о Чехове, насколько можно судить по цитатам («Серые этюды» — «Литературная газета». 1939. № 39. 15 июля).

Между двумя мировыми войнами в Хорватии жили и работали и многие другие представители эмиграции первой волны — писатели, критики, театральные деятели, нашедшие временный или постоянный дом в Хорватии, такие как В.Горянский, И.Кунина-Александр, В.Марков, Ю.Озаровский, В.Розов, К.Римарич-Волынский и др.

В плеяде творческих посредников между русской и хорватской культурами Николай Фёдоров, театровед, переводчик и журналист, представитель русской эмиграции первой волны, один из основателей Русской драматической студии в Загребе, занимает видное место. На протяжении более двадцати лет он на хорватском языке проникновенно писал о русской культуре, театре и литературе. Посвятив многочисленные труды именно чеховскому наследию, Н.Фёдоров приблизился к раскрытию уникальности прозы и драматургии А.П.Чехова. Своими знаниями он щедро поделился с хорватской публикой.

Литература

- Катаев В. Б.* Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX века). // Спутники Чехова. Собрание текстов, статьи и комментарии В. Б. Катаева. М.: Издательство Московского университета, 1982.
- Andrić N.* Recenzija rukopisa. 1–1937. Nikolaj I. Fedorov: Ruski utjecaj na hrvatsko pozorište. Hrvatski državni arhiv. F. 1567 MH (stari) rukopisi: 1/135.
- Anonim.* Književnost. Ruska. Pestrje raskazy An. P. Čehova // Balkan, 1886. Br. 17. S. 272.
- Čehov A. P.* Izabrane pripoviesti. Zagreb: Dionička tiskara u Zagrebu, 1905.
- Fedorov N.* Pjesnik sutona. U spomen Čehovu. 1904.–15.VII.1924. // Obzor. 1924. Br. 188. S. 1–2.
- Fedorov N.* Moskovski Hudožestvenici // Vijenac, 1925. Br. 10. S. 305–306.
- Fedorov N.* Ruska emigrantska Književnost (1920–1925) // Vijenac, 1925. Br. 12. S. 369–371.
- Fedorov N.* U spomen Čehovu 1904. –15.VII. –1929. // Obzor, 1929. Br. 186. S. 2.
- Fedorov N.* Čehovljev teatar. O 25. obljetnici piščeve smrti 1904.2 (15.) VII.–1929. // Hrvatska revija. Godina II, 1929. Br. 7. S. 418–424.
- Fedorov N.* Čehov i revolucija // Nova Evropa, 1935. S. 368–371.
- Fedorov N.* Satira i humor u ruskoj književnosti // Hrvatska revija, 1936. Str. 590–594.
- Fedorov N.* Čehov i Gorkij // Obzor, 1938. Br. 77. S. 2.
- Fedorov N.* Čehov u SSSR // Obzor, 1939. Br. 10. S. 2.
- Fedorov N.* Jubilej Čehova // Obzor, 1939. Br. 177. S. 1.

IV

М. В. Михайлова, А. В. Назарова

Е. Н. ЧИРИКОВ О ДОСТОЕВСКОМ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Имя Ф. М. Достоевского в устах Е. Н. Чирикова (1864–1932) кажется случайно произнесенным. Гораздо чаще он произносил имена Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, М. Горького. С Толстым его связывала нравственная проблематика творчества, с Гоголем — интерес к сатире, с Горьким — демократические устремления. Однако если внимательно всмотреться, то можно увидеть, что интерес к фигуре Ф. М. Достоевского сохранился у него на протяжении всего творческого пути. Параллели с этим писателем, пусть и не всегда устойчивые, обнаруживались дореволюционными критиками уже в его ранних произведениях. Например, рассказ «Калигула», по мнению рецензента, представляет собой страничку из жизни мелких чиновников, «написанную в духе “Бедных людей”» [Потанов, 1900: 169]. Другой увидел в этом произведении близость к Достоевскому в протесте главного героя против унижения своей личности, напомнившем ему «возмущение человека из подполья» [Ганжулевич, 1905: 122]. Традиция изображения бесперспективно бунтующих страдальцев в духе Достоевского была продолжена Чириковым в повести «Инвалиды». Спившийся корректор Воронин в скандалах и пьяных выходках изливает свой протест против лицемерия и фальши «трезвого общества», к которому принадлежит его «спасатель» — доктор Порецкий. И сама «расстановка» персонажей, каждый из которых является двойником другого, их экстравагантное поведение, а также неоднократное использование в дальнейшем творчестве «скандальных» ситуаций, авантурных и мелодраматических поворотов сюжета, соединения в характерах противоположных черт и т. п. свидетельствуют об «усвоении» Чириковым художественных приемов предшественника.

В эмигрантском творчестве писателя в еще большей степени проявилась близость его героев, особенно героинь, устремленных к страданию, к героиням Достоевского. В романах о Гражданской войне Чириков создал целую галерею «полусвятых» женщин-«мучениц» [Маковский, 1926: 2], воплотивших собой его нравственный и эстетический иде-

ал — жертвенную любовь, — во многом совпадающий с убежденностью Достоевского в том, что обрести духовное возрождение человек может, только пройдя через страдание, обладая христианским смирением и верой в «божий промысел». При этом писатель рисует самые разные вариации испытаний, выпавших на долю женщины в годы революционного лихолетья, самым страшным из которых, по мнению писателя, становится насилие над ней, служащее свидетельством «распада нравственных связей, наступлением вселенского хаоса» [Михайлова, 2008: 13]. Можно сказать, что в произведениях художника о Гражданской войне происходит трансформация «слезинки младенца» Достоевского «в вопль насилуемой женщины» [Михайлова, 2008: 13].

Переключка с Достоевским возникает в чириковском творчестве эмигрантского периода и в связи с вопросом о душе русского народа, в котором для художника заключалось «наше национально-государственное “быть или не быть”?» [Чириков, 1924 а: 14]. В предисловии к сказке-мистерии «Красота ненаглядная» писатель, ставший свидетелем небывалых по размаху жестокости и зверств Гражданской войны, предостерегал современников от соблазна искать разгадку «народной души на улицах, в вихре всяких страстей», «в толпе, с ее стадностью и звериными инстинктами» [Чириков, 1924 а: 16]. «Бурные революционные эпохи не вскрывают подлинного характера и души народа», — писал он. — «Это периоды ненормальной нервной и психической возбужденности, особого “революционного психоза”» [Чириков, 1924 а: 15]. Подлинным зеркалом народной души, отражающим все ее достоинства и недостатки, писатель считал фольклор: «Всюду, в сказках, и в песнях, и в исторических и религиозных легендах и преданиях мы всегда находим один основной мотив: устремление души к Красоте и Правде Божьей» [Чириков, 1924 а: 20]. Но в то же время Чириков не идеализировал русского человека, соглашаясь с мнением Достоевского о том, что ему одинаково свойственны «размах греха и покаяния, кощунства и религиозного подвига» [Чириков, 1924 а: 24]. «Красота ненаглядная» стала попыткой художника объяснить и «показать многомерный, противоречивый характер русского народа, поэтически осмыслить невероятные метаморфозы, на которые оказывается способен русский человек» [Захарова, 2007: 183]. Мысль о способности русского человека к возрождению давала писателю надежду на то, что вслед за страшным

духовным падением народа во время Гражданской войны, которое писатель засвидетельствовал в своих романах и повестях «Зверь из бездны», «Мой роман», «Красный паяц» и др., неизбежно последует раскаяние и новый порыв народной души ввысь, что, в свою очередь, станет залогом общенационального примирения и Воскресения России.

В этой связи еще одним значимым аспектом, сближающим проблематику эмигрантских произведений Чирикова с творчеством Достоевского, в частности с его романом «Бесы», становится осмысление идейных убеждений и практической деятельности русской революционной интеллигенции. Для Чирикова этот вопрос имел особую остроту, поскольку, по его убеждению, именно интеллигенция во многом подготовила почву для того революционного взрыва в 1917 году, который привел к краху «общего национально-государственного дома» [Чириков, 2010: 475]. В «Бесах» Достоевский противопоставлял крайних нигилистов революционного толка и либерально настроенную часть русской интеллигенции. По его мысли, «теоретическое», гуманистически отвлеченное служение русскому народу тех и других в конечном итоге обращивается его духовным и физическим уничтожением. Благие идеи, когда ими начинают пользоваться мошенники и аморальные люди (вроде Петра Верховенского, Лямшина, Шигалева и др. у Достоевского и Тархова, Ленина, Вронч-Вруевича — так писатель сатирически переименовал фамилию известного большевика В. Д. Бонч-Бруевича — и других носителей большевистской идеологии у Чирикова), неизбежно приводят к уравниванию понятий добра и зла, вследствие чего преступление начинает восприниматься как благородный поступок, а совершивший его человек становится в глазах общества героем.

Чириков продолжил эту линию разоблачения авантюристов от политики в романе «Семья», ставшем своего рода «пробой пера» перед созданием четырехтомной семейной хроники «Отчий дом», воссоздающей панораму общественной, политической и духовной жизни России последних десятилетий XIX и начала XX столетий.

На первый взгляд, центральной идеей романа «Семья» стала мысль о семье как оплоте нравственности, как средоточии духовных ценностей, завещанная Л. Н. Толстым, но, по сути, опровергаемая Достоевским, рисовавшим семейный распад. Чириков соединяет обе линии. Центральный, во многом автобиографический, персонаж — извест-

ный литератор Геннадий Тарханов — переживает разочарование в выбранном некогда поприще. Преодолеть эту внутреннюю дисгармонию ему помогает именно семья, тепло человеческих отношений и уют родного гнезда. Чириков сам, пережив некогда духовно-нравственный кризис, нашел спасение в семье, что, думается, и обусловило выбор названия этого романа. Но из-за непреодолимых, как кажется герою, идейных разногласий с детьми в какой-то момент в семействе Тарханова происходит глубокий раскол. Главная линия противостояния проходит между отцом, придерживавшимся некогда народнических убеждений, и его сыновьями — представителями марксизма, причем в его наиболее радикальном — большевистском — изводе. Их убеждения — это теоретическая база кардинального переустройства общественно-политической системы России в духе Петра Верховенского, который не останавливался, как помним, ни перед какими преступлениями, видя в людях лишь материал, требующий организации в соответствии с его разумением. Озвученные сыновьями Тарханова большевистские методы разрушения государства оказываются до крайности схожими с теми, что пропагандировал Верховенский: они также намерены переступить «через Бога и через Черта, через добро и зло» [Чириков, 1924 b: 213].

В результате их программа действий и ее идеологическое обоснование отталкивают Геннадия от родных детей, в чем можно увидеть еще одно сходство с «Бесами», где изображено идейное противостояние отца и сына Верховенских, в результате которого Степан Трофимович отрекается от Петра. Достоевский таким образом проводил мысль, что «прекраснодушные идеалисты» 1840-х, к которым принадлежит Верховенский-старший, подготовили «бесовщину» и смуту последующих десятилетий. Как и Степан Трофимович, именно Тарханов, убежден Чириков, является духовным наставником своих отпрысков, несмотря на многолетнюю разлуку с одним из них. Поэтому в «Семье» сыновья Геннадия Тарханова выступают своего рода обвинителями и выносят приговор русской народнической интеллигенции, которая, в лице их отца, увидев в деятельности «детей» практическую реализацию своих возвышенных идей, ужаснулась и отшатнулась от них.

Так неожиданно происходит «перестройка» в художественном сознании Чирикова: от исповедования толстовских идеалов и толстовской художественной манеры он переходит «на сторону» Достоевского,

перенимая в чем-то даже его стиль, памфлетную манеру изложения и начиная заглядывать в те же «бездны», которые открыл русский писатель XIX столетия.

Еще сильнее эти идеи и мотивы зазвучат в «Отчем доме», где «наследником» Верховенского-младшего становится Ленин. Как и Петр Степанович, которому организованная им политическая интрига нужна для того, чтобы попытаться реализовать идею собственного величия, последний, как рисует Чириков, также готовит собственное торжество. Но если Верховенский все же осознает свою ничтожность (называет себя «мухой, идеей в стеклянке») и поэтому рассчитывает на истинно великого, по его мнению, Ставрогина — «Ивана-царевича», в которого безоглядно поверит народ, то Ильичу чужды подобные сомнения. В роли вождя грядущей революции он видит только себя и никому не собирается уступать это место. Готовность безжалостно толкнуть на смерть миллионы людей ради утверждения собственного величия делает Ленина в глазах писателя настоящим Антихристом. Поэтому Достоевский начинает восприниматься Чириковым как пророк, задолго до катастрофы революции и Гражданской войны предсказавший его появление.

Обоснование своей позиции он дал в статье с говорящим названием «О прозрениях Достоевского» (1922), где охарактеризовал творчество великого предшественника как грандиозное «социальное прозрение». При этом Чириков особо подчеркнул, что в молодости Достоевский тоже был увлечен «освободительными идеями западного социализма», но «вскоре сбросил с себя его чары и стал искать правды в религиозном слиянии с народом» [Чириков, 1922: 41]. Причиной его охлаждения Чириков называет готовность носителей социалистических идей переступить «через Христа и его мораль в ее главной основе и заповеди по отношению ближнего» [Чириков, 1922: 43], т. е. осуществить кровопролитие в политических целях. Этот «догмат революционной веры» настолько потряс Достоевского, убежден Чириков, что «отныне он стал прозревать всю страшную эволюцию русского социализма, освобожденного от всякой морали, перешагнувшего через Христа, через правду, долг совести, честность и стремящегося очиститься от идей отечества и национальности» [Чириков, 1922: 44]. Чириков сделал упор на будто бы изначально присущих Достоевскому религиозности и мучительном искании «правды Божией на земле», на путях к которой он, подобно миллионам ин-

телигентов, в какой-то момент «свернул в сторону псевдонаучных теоретических построений космополитического характера» [Чириков, 1922: 41], но инстинктивно почувствовал их ложность и опасность и вскоре отверг. На самом деле переворот в мировоззрении художника свершился в период заключения и военной службы, когда он вплотную столкнулся с тем народом, любовь к которому и стремление облегчить участь которого всегда руководила мыслями и действиями революционной интеллигенции. Именно на каторге Достоевский осознал, что народ с отчуждением, переходящим порой в нескрываемую враждебность, смотрит на своих самозванных «благодетелей» и такое отношение с его стороны абсолютно оправданно. При этом народ сам по себе является обладателем и носителем некоей истины, недоступной образованным людям, — истины веры в Христа, которая позволяет ему интуитивно различать зло, мрак и заблуждения. В результате от увлечения идеями о возможности справедливого общественного переустройства с помощью разума писатель перешел к мысли о скрытой греховности и ущербности радикальных взглядов, основанных на атеизме. Предложенная Чириковым трактовка мировоззренческих взглядов Достоевского позволила ему понятно и наглядно объяснить эмигрантской аудитории причины большевистского переворота и показать его истинные, как виделось Чирикову, движущие силы. Но главное, взгляд на революцию как на временное обольщение масс бесовскими силами давал надежду на исцеление от их власти и преодоление глубочайшей национальной распри. Выход из тупика виделся писателю в покаянии и отказе широких масс, но прежде всего «партийно-социалистической интеллигенции» от разрушительных революционных идей и в возвращении последней в лоно христианской церкви. А это, в свою очередь, должно было стать залогом духовно-нравственного очищения и возрождения как русского человека, так и России в целом.

Републикуемая ниже статья показывает, как наследие Ф.М.Достоевского воспринималось Е.Н.Чириковым. Анализируя творчество Чирикова, можно сделать вывод, что на раннем этапе писателя интересовали преимущественно литературные приемы предшественника, в зрелом же творчестве на первый план вышли идейно-философские размышления классика, которые позволили Чирикову обосновать собственную концепцию революции и обрисовать путь к примирению российского общества.

Литература

- Захарова В. Т.* Фольклорные легенды и предания в художественном осмыслении Е.Н. Чирикова // Карповские чтения. Арзамас, 2007. С. 179–185.
- Ганжулевич Т.* За чертой индивидуализма // Наука и жизнь. 1905. № 9. С. 105–122.
- Маковский С.* Мой роман // Возрождение. Париж, 1926. № 576. 30 дек. С.2.
- Михайлова М.В.* Нравственное измерение национальной трагедии («Мстители» и «Да святится имя Твое» Е.Н. Чирикова) // Евгений Николаевич Чириков. Возвращение к читателю: II Культурологические чтения «Русская эмиграция XX века». Москва, 7–8 февраля 2007 года. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. С. 11–19.
- Потапов А.И.* О г. Чирикове // Русское богатство. 1900. № 2. С. 168–178.
- Чириков Е.Н.* Красота ненаглядная. Берлин: Ольга Дьякова и Ко., 1924.
- Чириков Е.Н.* О прозрениях Достоевского // Младорусь. Прага, 1922. Кн. 1. С. 41–46.
- Чириков Е.Н.* Отчий дом. М.: Эллис Лак, 2010.
- Чириков Е.Н.* Семья. Прага, 1924.

Е. Н. Чириков

О ПРОЗРЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО¹

О Достоевском написано много книг. Несомненно, будет написана еще одна, ненаписанная пока, на тему о его социальных прозрениях. Я хочу дать несколько штрихов именно на эту животрепещущую для переживаемого нами времени тему. Я хочу заглянуть в тот уголок пророческой души русского национального гения, который касается судеб русского социализма и эволюции революционной интеллигентской идеологии.

Как Толстой, так и Достоевский мучительно искали правды Божией на земле и в путях своих были глубоко народны, национальны, ибо в этом отношении они являются точным отражением души русского народа и антиподами нашей космополитической интеллигенции. Толстой, конечно, был прекрасно знаком со всеми социалистическими учетами и тем не менее он строил социальную правду, как и наш народ (пред которым в течение веков наука оставалась книгою за семью печатями), только путем религиозных исканий. Тоже и Достоевский. Увлеченный во дни молодости освободительными идеями западного социализма, он вскоре сбросил с себя его чары и стал искать правды в религиозном слиянии с народом.

Интеллигентский путь исканий правды Божией на земле хотя вначале и имел источником своим чисто моральную подоплеку Христовой морали, но быстро свернул в сторону псевдонаучных теоретических построений космополитического характера.

Окно в Европу было прорублено еще Петром Великим, но свет из этого окна светил лишь немногим избранным, да и те были мало подготовлены к самостоятельной переработке сложных социально-политических и моральных проблем западноевропейской мысли. На западе эти новые идеи

¹ Републикуемая здесь статья напечатана в сборнике «Младорусь» (Прага: Славянское издательство, 1922. Кн. 1. С. 41–46. См. скан на сайте Пражской национальной библиотеки: URL: <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:b6d024e0-10a5-11e4-90aa-005056825209> (дата обращения: 22.06.2019). Правописание в нашем издании модернизировано.

вырабатывались веками и поколениями людей науки и мысли на различных поприщах умственного труда. К нам они явились в готовом виде и зажигали огнем мечтательной фантазии сердца и души избранных единиц. Охваченные этими новыми социально-политическими и моральными идеями, такие люди поневоле становились мечтателями и фантазерами по отношению к русской действительности, ибо в мечтах своих они переросли ее на целое столетие, а иногда и на два. Наша малочисленная интеллигенция сидела у окна в Европу, смотрела и слушала, что говорится и делается в разных «царствах-государствах», думала и чувствовала...

А там было много источников для упражнения в разных высоких чувствах и материях. С жадностью поглощая эти идеи об окончательном освобождении человека, интеллигенция оставалась на родине, в своем государстве на рабском положении, а путем чисто умозрительным начинала себя чувствовать гражданином всего мира, гражданином от человечества!

В каких радужных красках должен был рисоваться русскому интеллигенту этот «обновленный мир» и что он должен был чувствовать, возвращаясь из мира прекрасных идеологических построений и отвлечений в мир действительности, в свой рабский дом?! Какой иронией в ее ушах прозвучал карамзинский призыв к «любви к отечеству» и к народной гордости!

Государство рабов, насилия и произвола, государство без граждан. Дома они — «лишние» люди, дома им нечего делать, ибо нельзя употребить в дело благоприобретенные новейшие радикальные освободительные идеи. Оставалось только мыслить, рассуждать и страдать, потом — отрицать, разрушать и уходить в крысиную подпольную работу.

Вот откуда истекает космополитичность, умозрительность, радикальная мечтательность и антигосударственность нашей будущей партийно-социалистической интеллигенции!

— Я уже в 1846 году, — говорит Достоевский, — был посвящен во всю правду грядущего обновления мира и в святость будущего коммунистического общества. Все эти убеждения о безнравственности самых оснований современного общества, о вреде религии, семьи, права собственности, все эти идеи об уничтожении национальности во имя всеобщего братства, о презрении к отечеству как тормозу всеобщего развития и прочее и прочее. Все это были такие влияния, которых

мы, молодежь, преодолеть не могли и которые захватывали наши сердца и умы во имя какого-то великодушия!

Так творились космополитические умозрительные мечтатели и фанатики, дошедшие до нашего времени. Сменялись эпохи, менялись идеологии, но как они ни назывались и какие программы ни строили, из них всегда выглядывал не гражданин определенного места и времени, не сын своей Родины, а прежде всего о б щ е ч л о в е к, космополитический гражданин, который орлом парил над русской действительностью и считал для себя тесными не только рамки своего, но и вообще всякого государства.

Достоевский так охарактеризовал русского человека.

Уж если русский человек чему-нибудь поверит, так не просто поверит, а уверует. Если он, например, перестанет верить в Бога, то сделается не просто атеистом, а сделает себе из атеизма веру!

Такое свойство русского человека, примененное к идеям отрицания религии, национальности, семьи, отечества и собственности, при умозрительной радикальной мечтательности русского интеллигентского типа, вселяло великое смущение в прозорливую душу русского гения... Фанатизм веры, какова бы ни была она, мог родить в русской социальной жизни как великодушного, идущего на самопожертвование героя, так и самого страшного и кровожадного прямолинейного деспота. Достоевский хорошо знал и ярко изображал как высоту подъема, так и глубину падения русского человека...

Первоначальный русский социализм, как я упомянул, исходил из постулатов Христовой морали: «любовь к ближнему, к униженным и оскорбленным, несть бо ни эллин, ни иудей, сознание нравственного долга перед народом и жажда жертвенного подвига» — вот основы первого русского социализма.

— Зарождавшийся у нас социализм 40-х годов, — говорит Достоевский, — даже некоторые из коноводов его не принимали как исправленное, согласно требованиям века и цивилизации, х р и с т и а н с т в о.

В сущности, и все наше революционное народничество было пропитано чисто христианским моральным основанием и религиозным пафосом. Наши первые революционеры называли Христа первым революционером. Но скоро они перешагнули через Христа и его мораль в ее главной основе и заповеди по отношению ближнего.

В 1866 году раздался первый революционный выстрел Каракозова, поставивший перед русскими революционерами впервые вопрос: можно ли в видах политических целей нарушить основную заповедь Христа, не любить, а убить ближнего?

В 1871 году этот теоретический вопрос получает свое разъяснение на нечаевском процессе. Убийца-революционер Успенский сказал на суде, что одного человека можно и даже должно убить, если этим способом можно спасти 20 или 30 других человеческих жизней.

Уже самый факт постановки вопроса свидетельствует о том, что для тогдашних революционеров, хотя бы и именовавших себя атеистами, основа Христовой морали еще не была буржуазным и рабским предрассудком... Но вот через Христа перешагнули.

— Хотя мы, — пишет в своих воспоминаниях народник-революционер Дебогорий-Мокриевич, — и отрицательно отнеслись к мистификациям (провокациям), практиковавшимся Нечаевым, ибо, по моему мнению, нельзя обманывать своих товарищей, но в вопросе об убийстве мы признали справедливый принцип — цель оправдывает средства!

Про Нечаева Бакунин писал Герцену: «Нечаев способен на все: украсть чужой кошелек, нарочно внести в семью раздор, обмануть, оклеветать самых близких людей, стащить чужие письма, совершить подлог, одним словом все, что ему кажется полезным для революции!»

И все это как цель, оправдывающая средства, было принято народниками-революционерами, за исключением особой морали по отношению к своим единомышленникам!

Этот новый догмат революционной веры, вошедший потом в уставы всех наших идеологических партийных монастырей (кстати сказать, пыльным цветом распутившийся в нашем большевизме), произвел на Достоевского потрясающее впечатление и надолго приковал к себе мысль и художественное творчество нашего гения. Отныне он стал прозревать всю страшную эволюцию русского социализма, освобожденно от всякой морали, перешагнувшего через Христа, через правду, долг совести, честность и стремящегося очиститься от идей отечества и национальности...

От этих мук и прозрений мы получили крупнейшие из произведений Достоевского: «Преступление и наказание», «Бесы» и отчасти

«Братья Карамазовы», где главное внимание отводится вопросам русской веры и неверия и предсказывается в разговоре Ивана Карамазова с чертом появление будущего сверхчеловека, или «человекобога», которому все позволено...

Глубокое знание души человеческой и души русской, глубокое знание свойств и характера русского интеллигента-революционера и знание условий русской действительности и души народной делают Достоевского прозорливым пророком нашей будущей, ныне происходящей — революции. В героях романов «Преступление и наказание» и «Бесы» мы ныне наглядно видим фанатиков нашего большевизма. Как ученый геолог по отдельным костям ископаемого животного восстанавливает пред нами полный рисунок, полную фигуру исчезнувшего типа, так прозорливый пророк Достоевский по первым типам наших революционеров дал нам картину будущей русской революции и ее героев, дал конечную стадию эволюции революционных идей.

Раскольников, еще неудачно пытавшийся перешагнуть через Бога и мораль, уже имеет в зародыше чисто большевистские черты:

— О, как я понимаю пророка с саблей на коне! — говорит он. — Велит Аллах — и повинуйся, дрожащая тварь! Прав, прав пророк, когда ставит где-нибудь поперек улицы хорошую батарею и дует в правого и виноватого, не устаивая даже и объясняться! Повинуйся, дрожащая тварь, и не желай, потому это не твое дело!

В основу социалистической тактики уже Раскольников и вкладывает беспощадное насилие и разделение человечества на толпу и кучку героев, на безличный материал и творящих жизнь гениев, которым все дозволено!

— Ну, а действительно-то гениальные люди, — спрашивает Разумихин Раскольникова, — вот те, которым резать-то позволено, так те не должны страдать совсем, даже за пролитую кровь?

— Зачем тут слово «должны»? — возражает Раскольников. — Тут нет ни позволения, ни запрещения. Пусть страдают, если жаль жертву! Истинно великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть.

Как тут не вспомнить М.Горького, который жалеет Ленина, вынужденного убивать одних для блага других, и называет его и его сотоварищей по убийствам «мучениками»!

Путем художественной интуиции Достоевский делается буквально пророком нашей коммунистической революции. Перечитывая теперь его романы — «Преступление и наказание» и «Бесы», иногда в испуганном изумлении останавливаешься и думаешь: «да ведь именно это и происходит теперь на наших глазах. Предсказания сбылись почти в мельчайших подробностях!»

Вот эти предсказания:

— Начнут строить гордую башню Вавилонскую, а кончат антропофагией!

— Разрушат храмы, зальют мир кровью и потом сами испугаются.

— Агитаторы пролетариев будут звать своих последователей просто на грабеж!

А вот вам сон Раскольникова:

«...Люди становились бесноватыми и сумасшедшими, но никогда еще не считали они непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих убеждений и верований. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе, собирались друг на друга целыми армиями, но армии уже в походе начинали вдруг терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга. Люди оставили самые обыкновенные ремесла, и остановилось земледелие... Начались пожары, начался голод, всё и все гибли!»

Разве это не пророчество, ныне полностью сбывшееся на несчастной нашей родине, очутившейся во власти партийных фанатиков без Бога, религии, морали, отечества и национальности? Это, к нашему ужасу и несчастью, — сон наяву! Из тех, которые не снились другим мудрецам, кроме нашего гения.

Пришел предсказанный Достоевским «сверхчеловек», которому всё дозволено. Мы своими глазами узрели проект Шигалева из «Бесов», нынче приводимый в России в исполнение. Исполнилось слово, реченное пророком нашей революции: русская социалистическая партийная идеология и тактика завершились в большевизме полным кругом. Выйдя из безграничной свободы, русский социализм кончил безграничным деспотизмом. Большевизм привел в точное исполнение весь план героя «Бесов» Шигалева. А тот, по словам Достоевского, проектировал так:

«Разделить человечество на две неравные части. Одна десятая часть народа получает свободу личности и безграничное право над осталь-

ными девятью десятиями. Последние должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и, при безграничном повинении, достигнуть первобытной невинности. Средства перевоспитания — отнятие у девяти десятых человечества воли и шпионство. Каждый член общества смотрит за другим и обязан доносить. Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях — клевета и убийство, а главное — равенство. Первым делом понижение уровня образования, наук, талантов. Без деспотизма не может быть ни свободы, ни равенства. Мы уморим всякое желание и приведем все к одному знаменателю!»

Разве не жутко нам читать теперь это пророчество? Ведь это подлинный большевизм и его достижения!

Разве не подлинная «шигалевщина» звучит вот в таких стихах большевистского поэта Князева:

Сердца единой верой сплавим,
Пусть нас немного — не беда!
Мы за собой идти заставим
К бичу привыкшие стада!..

Вечная память и вечная слава нашему национальному гению Ф.М.Достоевскому! В свое время мы имели уши и не слышали, имели глаза и не видели. Ныне мы прозрели и стали слышать на оба уха. Ныне мы горьким и страшным опытом большевизма убедились, что Достоевский был глубоко прав. Отрицание религии, национальности, отечества, семьи, морали и собственности разрушило наш родной национально-государственный Дом... И мы поняли, что вернуть его можно лишь путем восстановления разрушенного...

Е.А. Коришнова

ПОЭТИКА РАССКАЗА С. Н. ДУРЫЛИНА «ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ»: РАННИЕ НАБРОСКИ АВТОРСКОГО ЛАНДШАФТА

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

Рассказ С.Н. Дурьлина «Золотая осень» — это один из самых ранних писательских опытов в прозе. Написан он в 1908 году, вслед за рассказом «В богадельне» (1905) и «В школьной тюрьме. Исповедь ученика» (1906, опубл. в 1907). Хотя этот рассказ не был предметом внимания литературоведов, он интересен тем, что содержит в свернутом виде сюжет одного из главных произведений Дурьлина — мемуарной книги «В родном углу» (1936–1954).

Сохранилась беловая рукопись рассказа [РГАЛИ. Ф. 2980. С.Н.Дурьлин. Оп. 1. Ед. хр. № 182. Л. 3-14. 1908]; по этой рукописи мы ниже рассказ цитируем во вступительной статье к публикации (с указанием номеров листов в скобках после цитат) и воспроизводим полностью: в журнале «Москва» (2011. № 11. С. 8-15) он был напечатан с рядом пропусков и изменений текста.

Сюжет рассказа представляет собой неспешное повествование о существовании героя в потоке жизни, данное сквозь призму *потока его сознания*: «Вечера, дни и ночи, осень и зиму, лето и весну полюбим, ниву колосающуюся и ниву сжатую, непорочность снегов и грязь осенней распутицы, смерть и рождение, волю и тюрьму!» [Л. 3]. Сознание персонажа превращается в одну из важнейших конструктивных опор повествования. Это способствует также его лиризации. Молодой интеллигентный юноша Михаил, филолог, рассказывает о своей осени в деревне, вдали от столицы, от университета, из которого он исключен за беспорядки, «в которых не принимал участия» [Л. 3]. Этой осенью, которую он называет «первой», герой наконец отвлекается от заслоняющей, видимо, бытие повседневности и замечает «живую жизнь» и все, что ее наполняет. Он слышит «шуршание опавших листьев», предается чтению любимых стихов Тютчева и Блока, играет с любимым сенбернар-ом Бисмарком и «слушает» тишину окружающей природы. Герой

изображен в своем бытовом, повседневном для него теперь окружении, но именно через быт и изображение быта «просвечивает» желание героя осмыслить законы бытия: «И, может быть, нам откроется еще неведомый смысл во всем, что теперь давит нас и что мы не понимаем, потому что мы малы перед этим» [Л. 3].

Дурылин изображает открытие героем этого бытийного смысла, используя черты неореалистической художественной парадигмы: ценности бытия постигаются интуитивным путем, воображением и чувствами стихийно творческой природы Михаила, представленными сквозь призму потока его сознания. Открыть неведомый смысл юноша пытается не с помощью поиска идеологий, рационально построенных концепций, так называемых «оформленных мыслей», а в естественном и лирическом «приятии мира», единении с очаровывающей природой поздней осени: молчаливым садом, спокойным, осенним небом, звездами. Исключение из университета, конечно, стало одновременно тем внешним событием, которое он не смог объяснить, и своеобразным открытием пути в новую жизнь, полную поисков подлинного смысла. Именно в тишине окружающего мира герой может «прислушаться» к себе и к «непонятной» еще новой жизни, когда «невольно хочется думать, — или, вернее, не думать, а перебирать в памяти моей перечитанные книги, мысли, чувства, все, которые живы во мне...» [Л. 3]. Поэтому «одиночество радует» и «тишина целит». Художественно здесь Дурылин использует неореалистические приемы письма, улавливаемые через призму увлечения символизмом. В этом же 1908 году Дурылин пишет символистскую пьесу «Дон-Жуан», общается с людьми, принадлежащими к кругу символистов, что отражено в его переписке с Т. Буткевич [Буткевич, 2015].

С нашей точки зрения, для понимания этого рассказа очень важны два смыслообразующих мотива: *простоты* и *сложности*. Мотив сложности связан с представлением героя-юноши о непонятности окружающей его современной действительности, в которой ему, по сути, не остается места: «Моя жизнь — свободного и независимого человека — сейчас тиха и однообразна, а может быть шумной и пестрой, и все-таки, со всем ее шумом и сложностью, она будет не больше сложна и непонятна, чем теперь» [Л. 7]. Сложным представляется и сознание юноши-интеллекта Серебряного века, увлеченного духовными поисками

«по Мережковскому». Увлечение историей позднего язычества и раннего христианства, личностью Юлиана Отступника у героя, конечно же, вызвано влиянием Мережковского и его трилогии «Христос и Антихрист», в частности ее первой части «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895), и чтением Ницше, в свою очередь повлиявшего на Мережковского, ведь название трилогии «Христос и Антихрист» появилось как ответ Ницше и одной из главных его книг «Антихристианин» (о ней не зря упоминает герой Дурьлина). В литературоведении уже не раз высказывался тезис о том, что для символистов творчество Мережковского «становилось своего рода “словарем” тем и образов» [*Русская литература*, 2001: 784]. Теперь можно с уверенностью сказать, что это можно проиллюстрировать примерами не только из наследия Блока, Белого, Бердяева, Вяч. Иванова, М. Пришвина [*Русская литература*, 2001: 784], но и Дурьлина. Апеллируя к образности романа «Смерть богов. Юлиан Отступник», юноша рассуждает о борьбе «торжествующего Галилеянина» и Диониса, христианства и язычества, сумерек и «золотых лучей склоняющегося к закату солнца». Так же и император (как он представлен в романе), признавая высокое духовное совершенство христианства, не может полностью ему следовать, поскольку практическое исполнение христианского закона представляется ему отрицанием чувственности и вообще представления о человечности, характерной для античной культурной традиции. Однако, как нам представляется, Михаилу чуждо переживание трагизма непримиримости плотского и духовного начал, переживаемого Юлианом Отступником и его «творцом» — Мережковским. Юноша, отступая в каком-то смысле от концепции романа, категорично высказывает мысль о том, что «галилейское пленение не вечно» и «жив Светозарный Миродержавный Бог золотых лучей» [Л. 13]. Непримируемая критика христианства здесь, конечно же, связана с тем, что Миша — это герой автобиографический, воспроизводящий в какой-то мере духовный путь и искания молодого Дурьлина. Для писателя 1908 год был кризисным в религиозном отношении, Дурьлин яростно отталкивался от христианства и стал едва ли не атеистом. Эти переживания отчасти и воплотились в образе героя этого рассказа. Примечательно также, что рассказ обрамлен одной и той же метафорой: «золотая осень». Но если в начале рассказа речь идет о наступлении «золотой осени» в природе, то в конце метафора превращается почти в символ

«золотой осени эпохи», которая «пророчит лето», т. е. духовный и культурный ренессанс общества, что для Дурылина было тогда безусловно определяющим. Именно эта метафора-символ вынесена в заглавие рассказа.

Будучи исключенным из университета, Михаил уединяется в деревне, которая становится не чем иным, как «родным углом», ибо связывает героя нитями воспоминаний с реалиями его родового бытия. Этот комплекс воспоминаний об отце и матери, годах обучения в гимназии, о няне, данный в прошедшем времени сквозь призму *сознания ребенка*, и составляет в свернутом виде набросок книги «В родном углу», являясь одновременно воплощением мотива простоты. «Сложное» настоящее контрастно противопоставит «простому» прошлому и, конечно же, будущему «родных углов».

Связывает прошлое, о котором вспоминает Михаил, и настоящее, казалось бы, персонаж незначительный — старый сенбернар Бисмарк, упоминающийся только в еще одном тексте автора, мемуарах «В родном углу». Но там он еще «молод», полон сил и его боятся обыватели Плетешков, здесь же — он изображен старым верным другом хозяина. Это упоминание о Бисмарке позволяет совместить разные временные пласты и увидеть в герое рассказа «Золотая осень» alter ego автора, повзрослевшего Сережу Дурылина... Воспоминание о детских годах в рассказе во многом совпадает с описанным затем в «углах». Почти буквально воссоздан образ отца писателя, Николая Зиновьевича, который остался в памяти Дурылина «постоянно больным», несчастным человеком, умершим почти на глазах у двенадцатилетнего сына; переезд из родных Плетешков в Переведеновку также узнаваем. Значимым для дурылинской картины мира является не только сам акт *вспоминания* о стране детства, но и акцентуация ситуации смерти как разгадки тайны человеческого бытия. Дурылин напишет отдельное исследование «Как умирают», которое хранится в архиве Мемориального Дома-музея С.Н.Дурылина и пока не опубликовано. Сюжетную ситуацию смерти содержат большинство прозаических произведений писателя, в своем творчестве он выстраивает свою литературную танатологию [Красильников, 2015]: см. рассказ «Крестная», «Три беса. Старинный триптих», «Сударь кот», «Хивинка», «Колокола», «В родном углу», «В своем углу» и др. В «Золотой осени» вымышленным является рассказ героя о смерти

не только отца, но и матери (в 1908 году мать писателя, Анастасия Васильевна, была еще жива). Но именно в воспоминаниях о родном доме, пусть и трагических, герой пытается найти опору и «смысл» собственной жизни. На ключевую роль воспоминаний указывает и размещение рассказа о кончине родителей в середине произведения. Упоминание о смерти представляет авторский вариант «борьбы с “концами”» (термин Ю.М.Лотмана), т. е. со смертью: для Дурьлина важно рассказом о смерти родителей — вечным памятованием в художественном тексте — утвердить факт их вечного бытия не только в пространстве памяти рассказчика-сына, но и в памяти культуры. Значимо также, что писатель, изображая смерть, пользуется моделью «смерть изнутри, но извне» (М.М.Бахтин различал «смерть изнутри» и «смерть извне»), что позволяет, с одной стороны, сделать важным момент не только переживания, но и со-переживания и также актуализировать традицию связи поколений, рода как важнейшую. Соединяет же два мира: детства и юности, простоты и сложности — для Михаила няня. Значимо, что именно няня, соперничавшая ему в детстве, является единственным собеседником героя в деревне.

Вполне вероятно, что прототипом няни, описанной в тексте рассказа, стала няня Дурьлина, Пелагея Сергеевна Мурашова, связь с которой писатель не порывал до самой ее смерти 15 апреля 1908 года. Примечательно, что рассказ, написанный накануне ее кончины, в некотором смысле прочитывается и как прощание с ней. Позже, в 1941 году, Дурьлин посвятит ей отдельную главу «Родных углов», а в рассказе «Золотая осень» няня не только напоминает Мишеньке о детстве, но и является воплощением осмысленной простоты и спокойной мудрости: «И любил я тогда из людей только одну няню... <...> И мне никого не нужно сейчас. Даже трудно было бы жить с кем-нибудь другим. С няней я могу вести эту тихую, простую, однообразную жизнь, которую я так люблю, могу слушать ее рассказы из моего дальнего детства, из ее нехитрой и немудреной жизни. И я забываю тогда все мучительное и непонятное, что есть в жизни, и тишина лечит меня, и одиночество целит» [Л. 11]. Цельность мировосприятия няни, ведущей отсчет времени по большим церковным праздникам, противостоит изображению разорванного, еще во многом не сложившегося сознания юноши-интеллигента. Как же разрешится это противостояние простоты и сложности в даль-

нейшем творчестве? Ответ на этот вопрос даёт то, что зрелый Дурылин в Болшеве заканчивает и редактирует все свои большие и главные вещи, пишет мемуары «В родном углу», в которых наиболее важным и ценным является то, «что “внутреннее время” человека сопряжено с временем мира, определяемого богослужебным кругом» [Резниченко, 2012: 368].

В рассказе этот путь героя еще не осмыслен и никак не намечен Дурылиным, он лишь интуитивно находит покой и взаимопонимание возле «родной души». Конечно же, ситуация духовного единения няни и ее взрослого воспитанника представлена сквозь пушкинскую призму и напоминает о пребывании Пушкина в Михайловском с няней Ариной Родионовной. В книге «Няня. Кто нянчил русских гениев», задуманной и вчерне написанной Дурылиным (издана В.Н.Тороповой в 2017 году), раздел о пушкинской няне, в отличие от других, Дурылиным был завершен. Примечательно, что автор подчеркивает *национальное* в личности няни: «Русской няне должно быть место не только в “Истории русской литературы”, но и в истории Русского Православия <...> И вот, после долгих-долгих годов <...> “придет” опять нужда верить <...> вспомнится вот этот тихий нянин шепот, вспомнится верба в ее сморщенной руке, красное яичко, букетик на Троицу <...> и по этой ниточке, самопрядной и бедной, а не по железному канату катехизиса возвращаются к прошлому, к детской вере и молитве» [Торопова, 2017: 18].

Национальные особенности подчеркиваются и в описании ситуации чаепития, приобретающего, как часто бывает в России, «характер патриархальной идиллии» [Шеховцова, 2009: 97]. Как известно, «существуют разные варианты чайного застолья: английский “five-o'clock tea”, японская чайная церемония, русское семейное чаепитие. На Руси чай “кушали” (как, впрочем, и водку), причем умели делать это вприкуску, внакладку, даже “вприлизку” и “вприглядку”. Русские “чаеванья” оказывались, пожалуй, самыми домашними и самыми долгими. <...> “На чай” тоже принято давать только в России» [Шеховцова, 2009: 96-97].

В рассказе Дурылина чаепитие также сближает героев, Михаила и няню: возле «поющего песенки» самовара, в нехитрых диалогах с няней герой чувствует «тепло и свет» не только в окружающем мире, но и в собственной душе.

Таким образом, дурылинская попытка воспроизвести «себя настоящего» со всем комплексом сложных вопросов, которые ставит современность перед героем, и «себя младенца», данная в наброске воспоминаний о детских годах и гимназии, стала, можно сказать, первой вехой на пути к книге «В родном углу», замысел которой автор поясняет во вступлении: «...Взрослый, пожилой, старый человек помнит себя младенцем, ребенком, отроком, юношей. Памятью запечатлевает человек непрерывное единство своей личности; памятью объединяет человек все моменты своего существования ребенком и юношей в едином “я есмь” своего бытия. <...> Как бы ни была любая книга воспоминаний печальна по своему непосредственному содержанию, она всегда радостна потому, что самым фактом памятования, которому обязана своим существованием, она утверждает бытие» [Дурылин, 2018: 24-25]. В этом контексте становится понятным, что печаль-воспоминание о смерти родителей в рассказе «Золотая осень» преодолено самим фактом воспоминания и принадлежит к ряду бытийных.

Мотивы *простоты* и *сложности* сопрягаются в данном тексте с более важными онтологическими категориями **бытия** и **бывания**, которые постепенно наполняются символическим смыслом. Бывание в данном контексте выражено в мотиве сложности, в фигуре «себя настоящего», увлеченного загадками Ницше и Мережковского. Для Дурылина, как покажет последующее творчество и в частности книга «В родном углу», этот путь не будет продолжен, в сознании писателя он ведет к внутреннему тупику. «Бытие тишины» в настоящем героя, простота няни, выход в образный ряд воспоминаний о родном доме и родителях — это выход к осмыслению истории рода, человека в сопряжении со временем родового бытия, понятого как часть бытия *национального*. Ведь первая глава «Родных углов» недаром называется просто и красноречиво — «Москва».

Литература

- Воспоминания Татьяны Андреевны Буткевич о С. Н. Дурылине // Вестник московского образования. 2015. № 3. С. 249-304.
 Дурылин С. Н. В родном углу. М.: Никая; Встреча, 2018.
 Дурылин С. Н. Золотая осень // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. № 182. Л. 3-14 (всего: 56 л.). Помета на л. 3: «Неоконч. рассказ 1908 г.»

- Красильников Р.Л.* Танатологические мотивы в художественной литературе. М.: Языки славянской культуры, 2015.
- Няня. Кто нянчил русских гениев / Сост. В.Н.Торопова. М.: Никая, 2017.
- Резниченко А.И.* О смыслах имен: Булгаков, Лосев, Флоренский, Франк et dii minores. М.: Регнум, 2012.
- Русская литература рубежа веков (1890–е — начало 1920–х годов). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2001.
- Шеховцова Т.А.* Проза Л. Добычина. Маргиналии русского модернизма. Харьков: Харьковский национальный ун-т, 2009.

С. Н. Дурьлин

ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ¹

I

И странное спокойствие и тишина поселяются во мне с этой осенью. Отошла осенняя травка и далеко палящее лето...

Жизнь проста и несомненна и не надо искать в ней какого-то нашего, отдельного, рассудочного смысла, который в сравнении с ней всегда мал и ее всегда умалывает.

Вечера, дни и ночи, осень и зиму, лето и весну полюбим, ниву колосящуюся и ниву сжатую, непорочность снегов и грязь осенней распутицы, смерть и рождение, волю и тюрьму! И, может быть, нам откроется еще неведомый смысл во всем, что теперь давит нас и что мы не понимаем, потому что малы перед этим.

Я жду осенних вечеров, жду одиночества, поздних ночей при лампе за книгой, и еще чего-то я жду... Чего? Бог весть!

А осень смотрит на меня, и я благодарно повторяю про себя за книгой стихов и под шуршанье опавших листьев: «Здравствуй, золотая, холодная осень! Моя первая осень!»

II

Няня² поздно зажигает по вечерам огонь, и я люблю бродить в сумерках, ежась от холода, по террасе и по ближней дорожке сада, где сажусь на замшелую, темно-зеленую скамейку и слушаю, как грустно молчит сад, теперь уже почти пустой и холодный... Я ворошу ногой порыжелые сухие листья, сметенные в небольшие кучки огненно-красного цвета; кое-где из-под них несмело выглядывает еще зеленая редкая трава и сухие, длинные стебли былинки, чуть колеблемые ветром, — и какое-то бодрое, немного грустное чувство овладевает мной...

¹ Настоящая версия текста печатается впервые. Текст рассказа сверен по рукописи: РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурьлин. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 3–14. Помета на Л. 3: «Неоконч. рассказ. 1908 г.». Сохранены авторские принципы пунктуации. Впервые был опубликован в журнале: Москва. 2011. № 11. С. 8–15.

² Образ няни в рассказе «Золотая осень» предвосхищает созданный в книге «В родном углу» образ няни Дурьлина Пелагеи Сергеевны (ч. 2, гл. 4).

Подбегает ко мне, шурша по дорожке листьями, Бисмарк³, — старый сенбернар, который еще помнит мое детство, и я помню его еще маленьким, живым, потешным щенком с нескладными, болтающимися ушами... Он теперь серьезный, неторопливый, его глаза те же: черные, умные, но грустные глаза старика, который знает, что пришла старость и конец, и не уйти, не избавиться от них.

Бисмарк садится против меня и смотрит мне в глаза, приветливо махая хвостом. Я глажу его и невольно долго оставляю свою руку на его умной, породистой морде, я заглядываю ему в глаза, и мне кажется, он понимает меня, он кладет мне голову на колени, и — думается мне — у нас с ним одно чувство... «Осень, Бисмарк, поздняя осень!» — хочется мне сказать ему... Он ложится у моих ног, и не двигается, молчит... Все кругом молчит.

Няня, закутанная в большой серый шерстяной платок, который я тоже помню с детства, появляется на террасе и зовет меня пить чай. В окне дома слабо дрожит огонь лампы. Я отвечаю няне: «иду», и Бисмарк, понуря голову, плетется за мной... Он ложится в столовой у входной двери и, склонив голову на лапы, дремлет весь вечер, только времянами просыпаясь и сонно оглядывая меня глазами, как бы желая удостовериться, тут ли я...

В столовой светло и тепло. От деревянных некрашеных стен пахнет свежей сосной. Самовар тянет тихую, постепенно слабеющую песенку, вьются серебристые тонкие струйки пара, — и опять тишина, всюду и везде тишина, охватывает меня.

Я раскладываю перед собой книгу — эти холодные, кристальные стихи Тютчева или тихие зори и грустные вечера Александра Блока, — и подолгу перечитываю одно и то же стихотворение, и неслышно поворачиваю про себя:

Разгулялась осень в мертвых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих селах
Красный свет зареет... издали

Няня наливает мне чаю, и я пью стакан за стаканом крепкий красный чай с лимоном.

³ Пес Бисмарк также описан Дурылиным в книге в «Родном углу», ч.1, гл.3.

Няня часто вздыхает и ахает, и я знаю, что она хочет мне что-то сказать, но не решается и ждет, когда я замечу это и заговорю с ней... Я прошу ее налить мне еще чаю, и говорю ей, чтобы что-нибудь сказать:

— Няня, когда будут у нас вставлять рамы?

— К Покрову дню обязательно надо вставить, — отвечает она. — Утренники теперь крепкие стоят, едренные... Яблони теперь тоже обернуть бы надо... Померзнут. Самое бы теперь время...

Я молчу.

— Было мне письмо, продолжает няня. — Петр Лукич пишет. Дяденька Николай Евгеньевич обижаются, что писем от тебя вовсе не было. Ты бы написал дяде-то, Мишанька... Дядя Николай Евгеньич, отставной кавалерийский полковник, богатый помещик средней полосы, — мой бывший опекун. Петр Лукич — его камердинер, большой нянин приятель, суровый и умственный старик, обучавший меня в раннем детстве складам...

Няня смотрит на меня и продолжает:

— Второй месяц ты дяде не писал... с самого, почитай, Петрова дня... Няня всегда счет дням ведет по большим праздникам.

— От родных отбиваться не след. Ты одинокий, и никого у тебя, кроме дяди, нет.

Это правда: я — одинокий. Никого у меня нет. Отец умер, когда я еще был совсем маленький⁴, и о нем я помню только, что он был постоянно болен, и помню его глаза: грустные, голубоватые глаза, которые — мне всегда казалось — говорили: «да, вы будете все жить, будете расти, любить, радоваться вашей молодости, вашему здоровью, а я умру, непременно умру, и мне теперь уже ничего не надо, потому все равно скоро смерть и конец...» Еще я помню длинные желтые восковые свечи, перевитые черными лентами, которые стояли у его гроба; его потемневшее, восковое лицо, такое знакомое и странно-чужое. И помню я отца, когда мне велели прощаться с ним, поцеловать его руку и лоб, — и все непонятное и страшное, что было для меня в его смерти, вдруг разом захватило меня, когда, прикоснувшись губами к его руке, я вдруг почувал так близко, так явственно резкий, душливый, ошелом-

⁴ Тема смерти стала лейтмотивной для Дурылина, она проходит через все творчество писателя: рассказ «Крестная», «Три беса. Старинный триптих», «Сударь кот», «Хивинка», «Колокола», «В родном углу», «В своем углу» и др.

ляющий запах трупа, — и я заплакал, — от острой жалости к отцу и темного страха к тому, что совершалось с ним... Меня кто-то отвел от гроба, и я долго сидел на скамейке где-то около окна церкви, за которой светились солнцем и весной молодые березовые ветви, и плакал... А потом я не помню, что было...

Потянулись новые дни. Мы переехали с матерью в другой дом. Я помню неширокий непометенный двор, по которому важно разгуливали куры и гуси, помню длинные зимние вечера, когда я один бродил по пустым темным комнатам огромного старого дома, и гулкие шаги раздавались за мной. И я принимался в страхе бежать в детскую, а за мной кто-то гнался, огромный, невидимый, и смеялся надо мной, и пугал меня...

Я вбежал в комнату матери, прятал в испуге свое лицо в ее колени, и она ласкала меня, покрывая мне голову поцелуями, и я успокаивался, усаживался вместе с ней на большой кожаный диван, и она рассказывала мне, кутаясь в черную шаль, истории про Гулливера и лилипутов, а я слушал, и незаметно слипались мои глаза, и я засыпал, прижавшись к ее плечу... Потом приехал дядя-полковник, Николай Евгеньевич, или «дядя Ника», как мы звали его <нрзб.>. Он сажал меня к себе на плечо — и носил так по комнатам, и я замирал от восторга и гордости. Он гладил меня по голове, постукивал иногда по щекам большим золотым перстнем с его инициалами, который он постоянно носил на мизинце левой руки, и поговаривал, обращаясь к матери:

— Славный из него выйдет командир. Отдай его, Nadine, в корпус.

— Этого никогда не будет, пока я жива, — обыкновенно отвечала на это мать. — Я не могу никогда забыть, что Serge (мой отец) воспитывался в корпусе. Там он получил свою болезнь. И опять отвертывалась от дяди. Дядя хмурился и неловко повторял:

— Но я ведь не настаиваю, матушка... Я ничего не говорю. Делай, как знаешь... И дядя тревожно расхаживал по комнате, заложив за спину руки...

Мой отец прежде служил в военной службе, и мать думала, что в корпусе и на службе схватил он чахотку, которая свела его в могилу.

По вечерам мать с дядей запирались в угловой комнате, в «диванной», и долго о чем-то говорили. От няни я слышал, что меня хотят отдать в гимназию, которая была в губернском городе, — а мы жили в ти-

хом, глухом уездном городе. Я волновался и сердце мое замирало жутко, жутко.

Однажды после обеда дядя позвал меня в диванную. Предчувствуя недоброе, я прибежал туда, и подошел к матери, которая порывисто обняла меня и заплакала. Я не мог удержать своей тревоги и тоски, и тоже заплакал.

Вошел дядя, укоризненно покачал головой на маму, и промолвил:

— Ну, о чем плакать? Nadine, надо же сдерживать себя хоть при ребенке...

Мать поцеловала меня и отвернулась в сторону.

Дядя взял меня за руку, подвел к окну и, погладив по голове, сказал:

— Ты уж, Миша, большой мальчик. Пора тебе приняться, как следует, за учење. Не увидишь, как время бежит.

Сердце у меня совсем замерло.

— Дома где здесь учиться! Ты умеешь читать и писать, и считать, и тебя легко примут в приготовительный класс гимназии. Там у тебя будет много товарищей, будет весело, будут интересные книжки... Будешь учить стихи... Но меня ничто не прельщало. Я почему-то уткнулся носом в угол и тихо заплакал. Дядя искал, видимо, что бы ему придумать еще что-нибудь интересное для меня из гимназического жития-бытия, и неловко добавил:

— Будешь баллы получать... Награды. У тебя будет нарядный мундирчик. Знаешь, такой синий, с светлыми пуговицами.

Но тут я совсем разрыдался. Мать подошла ко мне, я прижался к ней и кричал:

— Не хочу! Не хочу в гимназию! Хочу дома! Мать утешала и успокаивала меня, а у самой на глазах были слезы... Дядя беспокойно шагал из угла в угол по комнате и не знал, что ему делать.

Пришла няня и увела меня в детскую. Той ночью я спал беспокойно и мне виделись во сне гимназия и какие-то суровые, неприятные люди, которые мучили и били меня, и я плакал во сне. Бронзовая статуэтка Наполеона, стоявшая на угловом столике, вздрагивала и глухо звенела от его шагов. Через несколько дней меня собрали в гимназию, и я уехал вместе с дядей.

Когда мы уселись в бричку и дядя велел трогать, я вскрикнул и хотел выпрыгнуть из брички к маме, которая стояла на крыльце и махала

мне платком. Дядя удержал меня и, когда я в последний раз взглянул на мать, сердце у меня упало, и мне показалось, что я ее вижу в последний раз... Я и видел ее в последний раз... Помню, как сейчас, туманный осенний день, серые тоскливые стены гимназического зала, помню сухой, усталый голос директора, который звал меня к себе, и помню эти слова, такие простые и немудреные, но такие непонятные и мучительные в ту минуту:

— Ваша матушка скончалась... Мне пишет ваш уважаемый дядюшка... Завтра вы пойдете в церковь, и батюшка отслужит вам панихиду... От души сочувствую вашему горю...

Я стоял, бледный, и не понимал, что говорил мне директор; я тербил пуговицу своей куртки, потом в памяти пронеслось то последнее утро в нашем доме, мой дядя, мать на крыльце в темном платке, ее большие серые заплаканные глаза, с тоской смотрящие на меня, — и я вдруг все понял, — понял, что тогда видел мать в последний раз и больше никогда уже ее не увижу, — и я горько, горько заплакал...

В гимназию приезжал потом дядя, успокаивал и ласкал меня, и говорил мне, что я останусь в гимназии...

— Она сказала: пока я жива — не будет этого... То есть, ты будешь в гимназии, а не в корпусе... Я ничего не хочу менять... Как Nadine хотела, так и будет. Она для меня вечно жива, и я остался в гимназии.

Тянулись бесконечные дни, вечно повторные, вечно те же, — ведь в их длинной, долгой цепи я не могу теперь выделить ни одного звена, ни одного яркого дня, другого, непохожего на бывшие прежде. Летом я уезжал к дяде в имение, где была привольная ленивая степная жизнь. Дядя был холост, хозяйством заправляла моя няня да Петр Лукич, верный дядин слуга, молчаливый старик с густыми седыми бровями, постоянно, летом и зимой, ходивший в мягких валенках и длинном зеленом камзоле... Из той поры я люблю вспоминать — крутые, обрывистые берега Вожи, поросшие мелким кустарником, в котором по весне на заре стоял серебристый, нежный перелив соловьев, — люблю представлять себе тихие, темные болотные глубины и заводи в заливных лугах, где в ясной, стройной осоке — гнездились выводки диких уток, — я и теперь как будто дышу этим пряным, сыроватым, дурманящим, крепким запахом лугов, и мелких ивовых порослей, и болотных желтых кувшинок, и недвижных бочагов, где темь, и сырость, и влекущая муть...

Шло время, я из худенького бледного мальчишка, больше всего любившего одиночество и книги, превращался в юношу, бродившего летними унылыми днями по речным откосам и луговым зарослям. Я уходил туда рано утром и возвращался домой поздно вечером, почти ночью. Я не брал с собой ни книг, ни ружья, — лишь несколько кусков хлеба с солью. Лежа на траве, жмурясь от нестерпимого летнего солнца, я наклонялся к ручью и зачерпывал ладонью холодной воды, и жадно пил ее... Потом я шел купаться, к глубокому темному бочагу, где вода — спокойная и недвижимая — манила и завлекала в свою холодную жуткую глубь... Я сбрасывал с себя платье на траву, которая была как живая: тысячи разноцветных насекомых кишели в ней — как легкие, светящиеся миражные огоньки сверкали крылышками быстрые стрекозы, немолчно, упорно, там и здесь били в воздухе тревогу... Звонкими невидимыми молоточками зеленые кузнечики, — и трава была нежная, ярко зеленая, сочная... Пахло слитным, тягучим, пряным запахом трав, воды и цветов. Нежная темная земля проглядывала из-под хитрых зеленых степей и узоров травы... Небо палящее, синее-синее с ослепительным серебром облаков, тянулось к влажной, прекрасной, влекущей земле, — и странная, непонятная, обессиливающая истома овладевала мной... Я — голый — кидался на траву, и смотрел на небо, и вдыхал в себя порывистый и часто теплый душистый воздух, и впивал, безудержно, сильный и сильный пряный, дурманящий, резкий аромат воды и цветов, травы и земли... Ноздри мои расширились, сердце билось нежно и тревожно, странные желания теснили меня, смутное влечение наполняло мое горячее влажное тепло, — я подползал к бочагу, свешивался над ним и долго глядел на свое отражение в хрустальной воде... Над светящейся темью воды низко блестело тело, — и меня тянуло куда-то, я заламывал руки в непонятном жутком томлении и истоме, я хватывал ноги руками, и прижимал пылающее лицо к коленям, прикосновенье к телу жгло меня, — и в быстром, мучительном порыве, горячий, томимый, бросился в воду, и плыл к другому берегу, резко рассекая воду и сильно подаваясь всем телом вперед. Я вылезал на противоположном берегу, долго стоял над водой, и опять в колеблющейся, волнующейся, дрожащей воде болело мое тело над темнеющей глыбью, — и снова бросался я на мягкую душистую траву и прижался телом к земле, закрывая лицо руками.

Когда кончил спадать жар, я одевался, ел хлеб с солью, и шел на скошенный луг, где рыхлили сено, пройдя раз-два по лугу с граблями, я шел дальше на пасеку, к деду Василью, оттуда еще куда-нибудь, и только вечером, когда тускнела заря и темнели темные дали, возвращался домой.

И любил я тогда из людей только одну няню...

И ей-то пришлось жить теперь со мной, в моем одиночестве, в этом маленьком имениице, которое осталось мне от матери... И мне никого не нужно сейчас. Даже трудно было бы жить с кем-нибудь другим. С няней я могу вести эту тихую, простую, однообразную жизнь, которую так люблю, могу слушать ее рассказы из моего дальнего детства, из ее нехитрой и немудреной жизни. И я забываю тогда все то мучительное и непонятное, что есть в жизни <...>, и тишина лечит меня, и одиночество целит.

И я с улыбкой смотрю на няню, я отвечаю ей:

— Няня, я скоро буду писать дяде... Наверное, со следующей почтой.

И она, довольная, — как будто мне снова восемь лет и я — ребенок — исполнил ее просьбу — говорит мне:

— Завтра на...<нрзб.>. Яблоков испеку... Антоновских, твоих любимых... Нынче антоновские-то уродили...

И опять тишина какой-то светлой радостью наполняет мою душу, и я рад своему одиночеству, темным осенним вечерам и спокойной, холодной мудрости тютчевских стихов.

III

Дни становятся короче, скоро темнеет, и тогда беспокойная осенняя тоска бродит по дому...

Бисмарк, чуя холод, жметя к печке и, когда спит, закрывает себе нос лапами.

По утрам я брожу по саду и изредка захожу на деревню, — если день сухой и холодный. Все потемнело. Везде серые тоскливые краски и тона. Избы на деревне стоят хмурые, темные, уныло хлопает бадьей на колодце студеный ветер, в лесу гниет и тускнеет порыжелый лист. Только в поле зеленеют молодые озими, мимо которых извивается темной полоской проселок <испр. нрзб.>.

Ведь я отрыл у себя в груди старых книг Овидия в лейпцигском издании, которого не читал с пятого класса гимназии. Буду читать по вечерам. Прочел я пока еще немного. Когда ночью, часов двенадцать, я выхожу на крыльцо, я долго смотрю на темное, неподвижное, спокойное, осеннее небо, где в ясном <нрзб.> переливаются бесчисленные звезды и искрится матовым блеском туманный млечный путь, — и, глядя на него, я медленно повторяю про себя овидиевский стих, светящийся в моей памяти: «Est via sublimis caelo manifesta sereno»⁵... Да! Есть там, высоко, на синем небе ясный путь, невидимый земле...

Далекий, безбрежный, безвестный путь! И тогда я возвращаюсь к себе в комнату, и начинаю ходить из угла в угол... Хожу час, два...

На ночь всегда ставлю себе на столик два стакана крепкого чаю, и по временам отхлебываю их них, холодную, желтую, вязущую жидкость. Это меня успокаивает на минуту. Бьется учашенно сердце — и я замираю в какой-то непонятной для меня тревоге. Тогда я, крадучись, чтобы не разбудить няню, прихожу по коридору и опять выхожу на крыльцо. Жгучий холод осенней звездной ночи охватывает меня, я стараюсь как можно больше вдохнуть в себя воздуха, и опять возвращаюсь к себе в комнату, ложусь в постель, тушу лампу (у меня постоянно горит лампадка, которую няня затепляет по утрам) и пытаюсь заснуть.

Но это удается мне нескоро. Невольно хочется думать, — или, вернее, не думать, а перебирать в памяти моей перечитанные книги, мысли, чувства, все...

Я думаю о том, что моя жизнь — свободного и независимого человека — сейчас тиха и однообразна, а может быть шумной и пестрой, и все-таки, со всем ее шумом и сложностью, она будет не больше сложна и непонятна, чем теперь. Мне вспоминаются последние годы в гимназии и тот единственный год, который я провел в университете. Меня уволили из университета за беспорядки, в которых я не принимал участия, и административно велели выехать из столицы. Теперь я могу жить, где угодно, но как приехал тогда сюда, к себе в деревню, — так и живу в ней, хотя я за это время ездил поездом в Крым и на Кавказ...

В университете я начал изучать классическую филологию, особенно интересовался я периодом позднего, последнего язычества

⁵ Есть дорога в выси, на ясном зримая небе... (лат.) (Овидий. Метаморфозы. Пер. С.Шервинского. Кн.1, ст. 168).

и раннего христианства. Я даже собирался писать сочинение об Юлиане Отступнике и начал переводить с греческого его «Цезарей»⁶, «Брадоненавистника»⁷, «Ad solem regem».

В блестящей и напряженной борьбе, какую вел Косарь-Дионис с торжествующим Галилеянином, мне чудится последняя, трагическая борьба золотых лучей склоняющегося к закату солнца с надвигающимися осенними сумерками. Победят сумерки, но победа их — поражение, и лучевое поражение — светозарная победа. В той эпохе было что-то бесконечно нам близкое: она вся светится тускнеющим золотом, бледным, умирающим золотом осени, но она пророчит лето, и мы, быть может, близки к свершившимся пророческим срокам. В безумном, последнем, ослепительном, трепетном Ницше, в его пророческой, гневной книге против обманувшего мир Галилеянина, еще звучат отзвуки дальних речей ушедшего солнца — Юлиана⁸. Галилейское пленение не вечно, возвещавший его Галилеянин умер, пленением заразил мир, но жив Светозарный Миродержавный Бог золотых лучей — и мир ждет призывного клика: «Ad solem regem».

Здесь, в тишине, в безмолвии золотой осени, в мирном осиянии золотых далей этот клик радостнее и светлее звучит в сердце, — и когда я думаю обо всем этом, мне начинает казаться, что с этим что-то связано в моей жизни, и что-то еще будет там, в дали, которую я не могу предугадать. Лежит там — внутри, в душевной теме и глуби, как в весенней земле, зерно, и таинственные ростки его тянутся к свету, и под рас-

⁶ Имеются в виду три речи Юлиана Отступника (356-357): «Похвала цезарю Констанцию», «О деяниях цезаря Констанция», «Похвала императрице Евсевии».

⁷ Дурылин имеет в виду произведение Юлиана Отступника «Враг бород» (362-363), в котором он рассказывает о своем путешествии в христианскую Антиохию. Антиохийское пребывание Юлиана важно в том отношении, что оно заставило его убедиться в трудности, даже невыполнимости предпринятого им восстановления язычества.

⁸ Известно, что в 363 году, перед смертью, Юлиан Отступник произнес: «Ты победил, Галилеянин!» Для понимания данного текста важно указание на то, что эту фразу Д.С.Мережковский вкладывает в уста герою романа «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895), Анатолю. Именно влияние религиозно-философских идей Мережковского о борьбе христианского и языческого начал испытывает герой данного рассказа Дурылина.

плавленным золотом солнечных лучей заблещут они в дни совершенней живыми, волнующимися золотыми переливами ржи, ждущей ясной стали серпа и жатвенного пира.

И я рад тишине, обступившей меня, я рад безмолвию, тихо льющемся в душу... Что-то зреет во мне, что-то зреет во мне.

IV

Вчера два письма.

Одно от Кости. Другое — от Мары. Когда няня передала их мне, руки у меня задрожали, я взял письмо Кости, которое сразу узнал по его шершавому, волнующемуся почерку, и зачем-то стал разглядывать его через конверт на свет. От письма Мары — лиловый треугольник — пахло левкостом, — ее любимый запах.

Милый, нежный, пахучий левкой!

Н. ГОЛУБЕВА. МЕМУАРЫ ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

В данной работе рассматривается рукописная повесть Надежды Владимировны Голубевой о ее отце В.П.Бегичеве, управляющем московской императорской сценой. Статья посвящена проблеме состоятельности мемуарного свидетельства и представляет собой попытку выяснить критерии этой состоятельности, а стало быть, и своего рода значимости мемуара о писателе, о котором также заходит речь в повести, — Антоне Чехове.

Мемуары, как и любые другие соприродные тексты (например, биографическая эссеистика, дневники, письма писателей или письма иных адресатов к ним и о них и мн. др.), подвергаются классификации по различным основаниям, в том числе с точки зрения правдоподобности.

Повесть Н.В.Голубевой никогда не представляла особенного интереса в чеховедении и не попадала даже в периферийную его зону. По этой причине она и не публиковалась и вряд ли будет опубликована. Тем не менее, мне кажется, что и лишать данный текст смысла, маркировав его как историко-литературный балласт, было бы несправедливо. Именно набором качеств, вытеснивших его в самую удаленную сферу периферии, он и представляет ценность.

В повести Надежды Владимировны Голубевой (1853 — около 1940) «Биография Владимира Петровича Бегичева и о сыгравшей в его жизни фатальную роль Марии Васильевне Шиловской» воссоздается история семейства довольно известного драматурга Бегичева (1828–1891), младшей дочерью которого Голубева была (рукопись в РГАЛИ: Ф. 60 (Голубева Надежда Владимировна), Оп. 1, Ед. хр. 1, 218 л.). В центре повествования оказывается жизнь Бегичева с 18-летнего возраста до последнего дня жизни.

Как литератор Надежда Владимировна Голубева представляет собой маргинальное явление. Хотя для современников она оставалась в некотором отношении актуальной фигурой и так же, как многие ее более именитые современники, заполняла составленный Ф.Ф.Фидлером «Опросный лист» (также хранится в РГАЛИ), следы присутствия ее в ли-

тературном процессе теряются. Судя по тому, что датирована анкета 1934 годом, Голубева посвятила книге об отце почти 30 лет. Отвечая на вопрос о своих текущих занятиях, она пишет: «Влачу пролетарское существование с пенсией 18 рублей, пишу воспоминания о друзьях писателях, артистах, композиторах и биографию моего отца Владимира Петровича Бегичева, бывшего директора Московских театров. Устраивать и помещать накопившийся у меня писательский материал по престарелому возрасту не могу: мне 81 год» [*Опросный лист*: Л. 7].

Нить обрывается — с одним, правда, исключением, о котором речь ниже. Например, ни в одной из статей словаря «Русские писатели. 1800–1917» (о Бегичеве, Маркевиче и т. д.) сведений о Голубевой и ее повести, каких-либо отсылок к ее биографии найти нельзя. Надежда Владимировна фигурирует лишь в короткой справке в конце статьи о Марии Владимировне Киселевой (в девичестве Бегичевой): «сестра К<иселевой>, Голубева Н.В. <...> — автор рассказов <...>, “Путевых заметок от Одессы до Иерусалима” (1898), за подписью Бегичева» [*Гитович*: 542]. С Антоном Чеховым и семейством Чеховых Голубева познакомилась летом 1887 года в селе Бабкине — в имении своего зятя Алексея Сергеевича Киселева (1841–1910), мужа ее старшей сестры Марии Владимировны.

Но Голубевой нет и в других текстах воспоминаний, например, Михаила и Марии Чеховых («Вокруг Чехова» и «Из далекого прошлого»), в тех эпизодах, что посвящены их впечатлениям от бабкинской, воскресенской жизни от мест, где Чехов, студент, а впоследствии выпускник медицинского факультета, не только проводил свое каникулярное время, но и занимался практикой под руководством доктора Павла Арсентьевича Архангельского.

В РГАЛИ хранятся машинописные копии драматургических и прозаических произведений Голубевой, а также ряд текстов, имеющих автобиографический и мемуарный смысл.

Материал, к которому может обратиться современный читатель, если его заинтересует фигура Н.В.Голубевой, представлен, к сожалению, не только скромно, но и несколько противоречиво: собственно, никакой литературной позиции — одна репутация.

Мы располагаем мемуарами Н.В.Голубевой о Чехове. Это, пожалуй, единственный печатный материал. И репутация Голубевой, как мне кажется, в значительной мере складывается на основе вреза, написан-

ного Павлом Сергеевичем Поповым для 68-го тома «Литнаследства», где были опубликованы «Воспоминания о Чехове» трех встречах Голубевой с ним [Голубева, 1960: 557–574]. Там дается не слишком высокая оценка содержательности ее мемуара. Более того, Поповым высказывается и критика нецелесообразных эпизодов, поворотов и приемов письма Голубевой. Главным объектом критики становится способ построения фабулы мемуара, якобы выдающий недоброкачество свидетельства Голубевой о Чехове и его знакомых: «...мемуары Голубевой страдают известными недостатками» [Голубева, 1960: 557]. Голубева ведет свой рассказ понаслышке, применяет субъективные способы концентрации житейского материала, допускает неточности, небрежность. Таков итог комментариев самой Марии Павловны Чеховой, которыми Попов воспользовался при публикации мемуаров.

Так мы подходим к проблеме мемуарного канона и некоторых элементов этого вопроса: достоверности свидетельства, поэтики воспоминаний и т. д.

Как мемуарист Н. В. Голубева — довольно экстравагантная писательница. Она могла позволить себе шутки в неуместной ситуации, которые, скорее всего, можно понять и оправдать только градусом актуальных настроений той эпохи. Например, в воспоминаниях о Чехове она сообщает об одиннадцати братьях Чеховых и делает это дважды: сначала ее сестра как бы рассказывает ей об этом («Вообрази, их одиннадцать братьев и одна сестра <...>» [Воспоминания об А. П. Чехове. Л. 6]), а затем мемуарист инсценирует знакомство с ними, передает, как мимо нее шествуют «за червями» «все одиннадцать братьев один за другим» [Воспоминания об А. П. Чехове. Л. 13]. И эта почти гротескная «подробность» объясняется, вероятно, желанием оттолкнуться, дистанцироваться от настроений первого десятилетия бума чеховской патетики, последовавшего за 1904 годом. А с другой стороны, она прекрасно укладывается в рамки модели иронии и шуток, атмосфера которых царил в Бабкине и которым подчинялись также отношения сестер Бегичевых. Однако взаимные пикировки между Бегичевыми, Киселевыми и Чеховыми в опубликованном тексте мемуара Голубевой П. С. Поповым сохранены, а «одиннадцать братьев» — заботливо купированы.

Не знающий правды или искаживший ее не обязательно должен быть лишен чувства этой самой правды или чувства действительно-

сти. Эти полюса категории истинности сложно комбинируются в картине мира не только пишущего человека. И поэтому «оболгавший», по общему мнению, Бегичева Маркевич как автор романа «Четверть века назад» и реабилитирующая Бегичева Голубева как автор повести об отце оказываются в отношениях по-своему корректной полемики. Но при этом у Маркевича было гораздо больше сторонников, признавших за ним право на публикацию факта из частной жизни и апеллировавших при этом к таланту романиста, как будто талант (или вес в обществе) дает человеку право распубликовать интимные подробности чужой жизни. Poleмически инспирированный текст Голубевой всего лишь дает версию жизни Бегичева, без полемики с кривым зеркалом как таковой. Читатели этой повести перечислены в листе использования архивного документа.

Я не пытаюсь мистифицировать или, что почти то же самое, психологизировать материал биографии, но хочу сказать, что это тот случай, когда минус на минус дает плюс. Например, ложь и ложь позволяют увидеть правду. Два ложных текста (свидетельства), особенно если мы располагаем сведениями об их авторах, имеем представление о фоне, дают вполне значимое содержание. Формы лжи в биографических свидетельствах могут быть различны: между незнанием о случившемся и желанием исказить его суть можно было бы наметить и другие явления, к которым относятся формы модальности рассказа и высказывания, виды комической трансформации, неполное представление о действительном и мн. др.

Знакомство с Киселевыми обладает исключительными по универсальности характеристиками — особенным эстетическим наполнением и своеобразными бытовыми свойствами (что не исключает и их типического смысла). Возможно, потому Чехов и берёт бабкинские впечатления, воплощая их во множестве произведений. И исследование этого образа жизни во всех его интонационных оттенках заслуживает особого внимания.

В данной работе приводится вступительный эпизод рукописной повести о В. П. Бегичеве, дающий представление о языке Голубевой, способах мотивировки и логической организации преподносимого ею жизненного материала (орфография модернизирована, авторская пунктуация воспроизведена).

Н. В. Голубева

«ЭПИЗОД ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОЙ ПОВЕСТИ О В. П. БЕГИЧЕВЕ»

В 1878 или 1879 году вышел в свет роман Болеслава Михайловича Маркевича «Четверть века назад»¹. Одно из главных действующих лиц, Ашанин, привлек всеобщее внимание публики. Роман был интересен, написан безукоризненно, языком Тургенева. Маркевич изображал в своем романе тогдашнее высшее общество, в него вошло много лиц с натуры, подобно Ашанину. Хорошо помню то время, когда Маркевич писал этот роман, и по черновикам его читал нам. Это было в 1877 году в Харьковской губернии в имении Сборомирских, «Старом Селе»², где я с двумя маленькими детьми проводила лето, под опекой жены Маркевича, с которой наша семья была очень дружна. Маркевича мы очень редко видели, он жил в отдельном флигеле, днем он обыкновенно спал, а ночью работал. Иногда по вечерам приходил читать нам новую главу из романа, требуя нашей критики. В то время ни я, ни его жена и не подозревали, что в лице Ашанина Маркевич изображал своего товарища по университету, а моего отца, Бегичева³» — подчеркнуто Н. В. Голубевой. — Р. А. >

¹ Роман «Четверть века назад» был опубликован в «Русском вестнике» (1878) и открывал трилогию, продолженную романами «Перелом» (1880–1881), «Бездна» (1883–1884, не оконч.). «Перелом» был переделан в драму «Чад жизни», ставшую предметом рецензии Чехова, предназначавшейся для «Осколков» Лейкина, но по просьбе автора не опубликованной (1884). Причины проявленного в этом случае Чеховым милосердия по отношению к Маркевичу заслуживают внимания. А. А. Измайлов небезосновательно пишет о не лишнем сочувствии внимании Чехова к писателю старшего поколения [Измайлов, 2003: 191–192].

² Село Старое — имение в Сумском уезде Харьковской губернии Николая Николаевича и Марии Михайловны Сборомирских и их детей.

³ Утверждение, что Маркевич якобы учился в университете, — типичная ошибка Голубевой, зачастую пренебрегавшей проверкой данных. Маркевич учился на юридическом отделении Ришельевского лицея (1838–1841); недолгим было студенчество Бегичева, по личному прошению уволенного из числа студентов юридического факультета Московского императорского университета в апреле 1846 года. Образ Гундурова, по общему мнению, имел прототипом

Выйдя, роман нашумел, им зачитывались. Критика отнеслась благо-склонно, сколько я помню. Маркевич ходил довольный и гордый своим успехом.

Но каково же было мое удивление, когда мне довелось услышать отзы-вы о романе Маркевича в доме Аполлона Николаевича Майкова, отзывы далеко не лестные для автора.

Кроме Майкова, там был Н.Н. Страхов, Данилевский⁴ и еще не помню кто. Укоряли Маркевича главным образом за то, что, рисуя своих героев с натуры, он искажал их до неузнаваемости, приписывая им крайне не-красивые поступки, как, например, искажил он Бегичева в лице Ашанина. Тут только впервые узнала я, что Ашанин — мой отец. Я просто поверить не могла этому открытию. Присутствующие литераторы знали моего отца гораздо лучше, чем могла знать его я — его дочь. Я поняла их возму-щение, услышав их отзывы о моем отце в его молодые годы; из их рассу-ждений я ясно поняла, что в Ашанине нет ни единой черты, присущей Бегичеву, кроме красоты, и одного действительно факта из жизни Бегичева, сцены у ростовщика. Неимоверный успех романа, с каким его раскупали, тем не менее обязан Ашанину главным образом потому, что разошелся слух, что Ашанин — это Бегичев; кто знал Бегичева, тот разочаровался, а кто не знал, находил его интересным, пикантным донжуаном.

По мнению упомянутых литераторов, Бегичев должен был притя-нуть Маркевича, как и многие другие лица, бывшие в том же положении, как Бегичев, напр. семья Анненковых, сделавшая много добра автору; он только отплатил, выставя некоторые смешные стороны этой семьи, где он был принят как родной.

Из всего слышанного невольно возникал вопрос, что могло в молодод-сти соединять этих двух красавцев, почему они всюду и всегда являлись вместе, на всех великосветских балах в Москве, будучи диаметрально противоположными по характеру один другому. Маркевич — гордый, над-менный поляк, высоко ценивший свою красоту, а Бегичев, до недостатка скромный, застенчивый, стыдившийся и красневший, если кто-нибудь не-осторожно ему в лицо выражал свой восторг. У Маркевича как в жизни,

Ю.Ф. Самарина (1819–1876), однако мысль о том, что герой этот — персона-фицированный автор, заслуживает отдельного анализа.

⁴ Вероятнее всего, это Григорий Петрович Данилевский (1829–1890), автор по-вестей на этнографические темы и исторических романов, с 1881 года редак-тор журнала «Правительственный вестник».

так и в действиях его было рассчитано на эффект. У Бегичева, как у ребенка, все было естественно, просто и чрезмерно скромно для мужчины. Разница между пустоватым Ашаниным и резонером Гундуровым (Маркевич рисовал Гундунова до некоторой степени с себя) очевидна для каждого, кто читал «Четверть века назад». Какую роль он отводил себе в романе, и какую скромную — Ашанину, при таком различии их характеров, мне казалось бы, что Маркевич должен бы был избегать общества Бегичева. На это мне ответили так: Маркевич таскал его всюду за собой только из картинности, считая, что его классическая красота будет ярче, заметнее. Бегичев терпеть не мог балов и всегда упирался, увертывался, когда только мог, от этих совместных выездов, но частью по бесхарактерности, частью из деликатности отказать не мог.

Когда Маркевич входил в гостиную, в дверях он должен был на мгновение остановиться, приняв соответствующую случаю позу. Бегичев же стыдился этого фиглярства и уже потому ему мешать не мог, что готов был спрятаться за спину Маркевича, так ему было трудно побороть свою застенчивость. Где же эта черта у Ашанина? Бегичев до старости страдал этим недостатком. Везде, где бывал он, бывал только как свой человек, без принуждения, потому что часто грешил против светских условностей. Маркевича находили интересным, превосходно светски воспитанным, а Бегичева с его погрешностями — неотразимым; ему все прощалось, и даже кто-то сострил, сказав, что Владимир Петрович родился «проценым». Как бы кто ни сердился на него в его отсутствие — стоило ему только показаться, его, вместо выражения неудовольствия, встречают с распростертыми объятиями. Одна красота не могла иметь такого влияния, значит, в нем было что-то такое, что было выше наружной красоты — была красота духовная, обаяние внутреннее, чего у Маркевича, с его античной красотой, не было, а тем паче не было ее у Ашанина.

У Маркевича Ашанин легкомысленный, мило забавный жуир, перелетающий с цветка на цветок, местами пошленький, местами способный горячо отозваться на невзгуду ближнего. Таким должен он остаться до самой старости, а дальше впасть в ханжество, как это ясно выражено в «Переломе», потому что духовных сил и стремлений у Ашанина ни из чего не видно, следовательно, какие перспективы могли быть у него, потеряв красоту и обаятельность молодости? Ровно никаких. С начала до конца он пуст и бессодержателен, под старость сыплющий для чего-то текста-

ми из Св<ященного> Писания. Типа из Ашанина Маркевич не создал. Такого мнения об этом предмете был Ант<он> Павлович Чехов. Ему довелось встретиться с Маркевичем в имении моей сестры, где Чехов проводил летние месяцы. Чехов высказал Маркевичу свое мнение о неудачном воспроизведении Бегичева в лице Ашанина. Маркевич рассердился, вскипел, очень заносчиво возражал Чехову. Мой отец, слышавший этот разговор из соседней комнаты и боясь, чтобы он не обострился, подоспел, обратил все в шутку и, смотря на Маркевича своими чудными, добрыми глазами, сказал:

«Однако, сознайся, Болеслав, что ты большая скотина!»

Спор, принявший, было, неприятный оборот, кончился благополучно. Пошутили и разошлись. Но Чехов остался при своем мнении, что Маркевичу не по плечу пришелся оригинал, с которого он вздумал писать картину. Царедворец Маркевич, надменно носивший свою убеленную сединами голову, попав в среду бабкинских обывателей, простосердечных, искренних, безыскусственных, пришелся не ко двору, и когда он уехал, все облегченно вздохнули⁵.

Чтобы ярче была видна разница между вымыслом Маркевича и действительностью, я расскажу жизнь В.П. Бегичева с самого его детства, материал для биографии моего отца собран мною давно от людей, имена которых известны всему образованному обществу России, так что усумниться в сообщенных ими фактах нельзя.

Отец мой Владимир Петрович Бегичев родился в 1828 году в Тульской губернии в селе Ивановском от богатых и всеми уважаемых помещиков. До десятилетнего возраста мальчик жил с родителями безвыездно в деревне; отличался он поразительной красотой и из ряда вон выходящей добротой и мягкостью характера, очень оригинальным, гибким умом <...> [Биография: Л. 1–11].

⁵ Эпизод спора между Маркевичем, Чеховым и Бегичевым можно датировать лишь приблизительно — летом 1884 года. К сути изложенного Голубевой проществу следует добавить, что представление, будто Маркевич после этого столкновения почувствовал себя в Бабкине неловко и поспешил ретироваться, неточно. Известно, что Чехов уехал в Москву 3 сентября 1884 года, а Маркевич отправил из Бабкина 2 сентября 1884 года П.К. Шебальскому письмо с просьбами о высылке нужных ему материалов (очередной книжки «Варшавского дневника»), в котором выражал надежду, что «возобновившаяся, если не теплая, то <...> ясная погода продолжит» его пребывание «на деревенском воздухе» [Письма Б.М. Маркевича, 1888: 192]. Это свидетельствует о том, что он не торопился покидать гостеприимных хозяев Киселевых, которые были заинтересованы в своих дачниках.

Повесть о В.П.Бегичеве — это тот случай, когда время создания произведения производит большее впечатление, чем сам текст и его смыслы. Проблема голубевской повести оказалась совсем не ко двору веку двадцатому. Все эти споры и обиды утихли еще в XIX веке вместе с погасшими звездами московской литературно-театральной жизни, их затмили более драматичные и яркие события, которыми пополнялась история русского театра. Судя по названию, перед нами биографическая повесть с положенной в ее основу любовной драмой. Однако на такой дистанции повествование Голубевой теряет не только актуальность, но и свои сюжетные и жанровые очертания.

Впоследствии из героев повести по-настоящему ценным историческим персонажем оказался лишь Антон Павлович Чехов, и неудивительно, что как самое важное в наследии Голубевой стали оцениваться воспоминания о Чехове. Другие произведения оказались заслонены от исследователей, которые не находили в них повода для вопрошания и интерпретации любопытных фактов.

Литература

- Гитович И.Е.* Киселёва Мария Владимировна // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 2. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 542.
- Голубева Н.В.* Биография Владимира Петровича Бегичева и о сыгравшей в его жизни фатальную роль Марии Васильевны Шиловой // РГАЛИ. Ф. 60 (Голубева Надежда Владимировна). Оп. 1. Ед. хр. 1.
- Она же.* Воспоминания об А.П.Чехове. Три встречи с ним в 1887, 1893 и 1899 годах // РГАЛИ. Ф. 60 (Голубева Надежда Владимировна). Оп. 1. Ед. хр. 2.
- Она же.* Воспоминания об А.П.Чехове / Подг. к публ., прим. П.С.Попова // Литературное наследство. Т. 68. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. С. 557–574.
- Голубева Н.В.* Опросный лист для составителей биографий (1934 г.) // РГАЛИ. Ф. 60. Оп. 1. Ед. хр. 13.
- Измайлов А.А.* Чехов. Биографический набросок (Жизнь. Личность. Творчество). М.: Захаров, 2003.
- Письма Б.М. Маркевича к графу А.К.Толстому, П.К.Щебальскому и др.* СПб.: Тип. т-ва «Общественная Польза», 1888.

Г. В. Зыкова

САМИЗДАТСКОЕ «МНЕНИЕ АВТОРА» Н. И. ГЛАЗКОВА КАК ОДНО ИЗ ВОЗМОЖНЫХ СТИХОВЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ РАННЕГО И. А. БРОДСКОГО

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Имена Бродского и его старшего современника, москвича Николая Ивановича Глазкова очень редко упоминаются рядом: и это понятно, слишком уж явно отличается нарочитый примитивизм «содержания» стихов Глазкова от столь же демонстративно «усложненных» семантически стихов Бродского. Среди того небольшого общего, что их все-таки объединяет, — свойственное их эпохе в целом творческое внимание к Маяковскому (у Глазкова, впрочем, гораздо более очевидное, чем у Бродского). В сущности, почти что единственный известный сведший Глазкова и Бродского (под одной обложкой) литературный сюжет — публикация стихов их обоих в первом самиздатском альманахе, «Синтаксисе» А. Гинзбурга (правда, в разных выпусках).

Известно, однако, что, судя по высказываниям ровесников и младших современников Глазкова, его творчество в 1950–1960-х годах некоторыми читателями и особенно коллегами воспринималось как явление очень важное и, видимо, существенно и в разных отношениях повлияло на поэзию «бронзового века». Однако сколько-нибудь внятного описания этого влияния, его природы и границ, объяснения причин восторженных отзывов, кажется, не предлагалось; обычно дело ограничивается указанием на то, что Глазков оказался живым связующим звеном между футуристами и «бронзовым веком», что свободному духу его неподцензурного творчества соответствовала свободная речь, интонационно близкая к устной, и что эстетический девиз Глазкова: «самое хорошее в том, что покороче» — оказался очень близок минималистическим тенденциям нового авангарда и вообще важному для андеграунда отращиванию к риторике. Эти справедливые положения хотелось бы по возможности конкретизировать. Однако это трудно сделать уже потому, что мы до сих пор плохо представляем себе

и объем корпуса текстов Глазкова, и действительный масштаб бытования самиздатского Глазкова.

Глазков, по собственному свидетельству, придумавший слово «самиздат» «еще в сороковом году», в 50–70-х регулярно делал машинописные книжки, нумеруя их, обозначая на титуле «выходные данные»: Москва, «Самсебяиздат», год — и составляя их иногда из стихов разных лет, иногда целиком посвящая книгу стихам определенного периода. Однако существующие издания Глазкова лишь в очень незначительной степени, насколько можно понять, учитывают авторские попытки составить корпус, — возможно, потому, что эти попытки приходится в основном на годы, в творческом отношении для Глазкова, как принято считать, не самые удачные. Насколько удалось понять, до сих пор не собрана даже полностью — из объектов, хранящихся в разных собраниях, — хотя бы виртуальная полная коллекция «самсебяиздатских» нумерованных книг, нет описи, из которой можно было бы понять, все ли части авторского свода до нас дошли; а желательно было бы (и это вполне осуществимо) собрать и сделать доступным хотя бы для исследователей весь глазковский «самсебяиздат» в электронном виде. Воли автора это бы не нарушило: «самсебяиздат» и был публикацией, хотя и особенного типа. Учитывать состав книжек «самсебяиздата» необходимо если и не для расширения глазковского «канона», то хотя бы для датировки его стихов (насколько можно судить по существующим изданиям, даты создания очень многих текстов не уточнены).

Глазковский «самсебяиздат» в РГАЛИ — это, судя по каталогу, только две «тетради», 5 и 10, 1945 и 1955 годов («книжки?»), в фонде Д. Самойлова; поверить в такую бедность трудно: скорее всего, не все материалы еще описаны. Фонд Глазкова в РГБ [РГБ. Отдел рукописей. Фонд 859. Глазков Н. И.] содержит сборник, включающий «Первую» и «Вторую» книгу стихов (артефакт 1960 года); «Седьмую книгу стихов» (1948–1949, артефакт 1952); «Книгу девятую» (1949, артефакт 1961), «Девятую книгу» (так! 1954; вообще «самсебяиздатские» нумерованные авторские книги не представляют собой хронологически последовательной презентации текстов, с определенного момента Глазков, видимо, начинает ставить рядом стихи разных лет, и сами попытки составить корпус порождают ряд разных версий корпуса); самое большое (но не полное) собрание авторских книг Глазкова находится в Архиве Исследовательского центра

Восточной Европы (Бремен) [Архив Исследовательского центра Восточной Европы (Бремен). Ф. 20. Личный фонд Н.И. Глазкова].

Исследователи Глазкова, цитируя, например, не печатавшиеся «гуттенберговским» образом, но публиковавшиеся в «самсебяиздате» стихи, иногда ссылаются на частное семейное собрание [Kolchinsky, 2001]. Между тем значительная часть глазковских самодельных книжек более доступна, чем принято думать: кроме очевидных, названных выше, но не очень богатых соответствующими материалами РГАЛИ и РГБ стоит иметь в виду собрания Литературного музея в Москве и в особенности фонды Мытищинского историко-художественного музея: Глазков с 1954 по 1979 год жил в Мытищах на даче (музею были подарены, соответственно, относительно поздние книги, сделанные в 1960–1970-х, например, «Книга 10» со стихами 1950 года, изготовленная в 1976 (выше была названа «тетрадь 10» в собрании Д. Самойлова — с другими датами); «Книга 17» со стихами 1957 года, изготовленная в 1963; «Книга 27» со стихами 1967 года, изготовленная в 1968, и др.).

В личном архиве поэта Вс.Н. Некрасова, лианозовца в начале 1960-х и концептуалиста в 1970-х, есть свое собрание «самсебяиздата» Глазкова: обращение к этому собранию может быть полезно для текстолога, занимающегося наследием Глазкова (в том числе и в эдиционных целях), и, кроме того, оно позволяет в некоторой степени уточнить наши представления о влиянии Глазкова на младших коллег.

Со стихами Глазкова, по свидетельству Некрасова, его познакомил школьный друг А. Русанов в 1953 или 1954 году (тот же Русанов немного позже познакомит Некрасова с А. Гинзбургом и будет участвовать в подготовке «Синтаксиса»; кстати, экземпляр машинописи с поэмой Русанова «Глазковиана» есть в Мытищинском музее), и они произвели на Некрасова сильное впечатление, которое он считал оправданным и о котором охотно вспоминал и в 1990–2000-х (о личности самого Глазкова, которого несколько раз видел, напротив, Некрасов говорил очень неохотно, не любя демонстративной богемности).

В собрании Некрасова сохранились, во-первых, печатные книги Глазкова, где рукой владельца вписаны недостающие строфы в изуродованные редактурой или автоцензурой редакции («Физик, что такое скорость...» и «Вступление в поэму» — в сборнике «Пятая книга» 1966 года; «Мужик» (т. е. «Примитив» — в сборнике «Большая Москва» 1969 года;

в устных разговорах Некрасов объяснял, как и почему деформировался в печати авторский текст Глазкова, уцелевший в «самсебяиздате»).

Возвращаемся к Бродскому. В собрании Некрасова сохранилась, в частности, машинописная «Книга двадцать первая», имеющая следующие выходные данные: «Стихи 1961. Москва — 1961 — Самсебяиздат», и в ней, в частности, есть стихотворение, нигде, насколько нам известно, не воспроизводившееся, — эстетически неровное, как часто бывает у Глазкова, но с началом, интонационно не только напоминающим, а почти что предсказывающим очень узнаваемую интонацию Бродского, сложившуюся к середине 60-х, ко временам «Остановки в пустыне». Приведем эти стихи полностью:

Мнение автора

Машины громыхают на ухабах,
Водители ругаются при бабах
Довольно нецензурно по причине
Плохих дорог. Фабричные отходы
Упорно обезрыбливают воды.
Вновь недоубран хлеб на целине.

В Абхазии плохие рестораны,
А, например, в Тамани нету бани,
И моются станичники в Керчи.
Везут Камчатке паровозы уголь,
Хотя давно доказано наукой,
Что там текут горячие ключи.

Стоит большая очередь за гречей,
И, говорят, не может быть и речи
О том, чтобы крупы хватило всем.
И, говорят, нет масла в Ашхабаде,
А в это время вдумчивые дяди
Работают в ЦК ВЛКСМ.

Стихи читают автора Глазкова
И ищут: нет ли в них чего такого?
А вдруг в стихах тех что-нибудь не так?
Они с поэтом в общем не согласны...
Товарищи! Вы трудитесь напрасно!
По-моему, мои стихи — пустяк!

Пусть книга выйдет в свет, и тот, кто любит
Стихи Глазкова, сборник мой раскупит!
Хочу, чтоб книга пользу принесла!..
Вы надо мною не мудрите очень,
А устремите ваши полномочья
На более серьёзные дела!

От будущего Бродского здесь пятистопный ямб с пиррихиями и переносами, с характерным распределением сильных позиций, строфичность, серия женских клаузул, преобладающих над мужскими, — черты стиха, отмечавшиеся исследователями Бродского как некая редкость на фоне типичного ямба его времени. Не рискуя утверждать, что это внезапное сходство позволяет нам со всей определенностью говорить о круге чтения Бродского или о распространенности самиздата Глазкова, заметим все же, что оно по крайней мере позволяет нам уточнить представления о стиховом фоне времен раннего Бродского.

Литература

Kolchinsky I.E. The Revival of the Russian Literary Avantgarde: The Thaw Generation and Beyond. München: Verlag Otto Sagner, 2001.