

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI

TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

683

ЛИТЕРАТУРА И ПУБЛИЦИСТИКА
ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

ТРУДЫ ПО РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

ALUSTATUD 1893. A.

VIHİK 683 ВЫПУСК

ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ЛИТЕРАТУРА И ПУБЛИЦИСТИКА
ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

ТРУДЫ ПО РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

ТАРТУ 1986

Редакционная коллегия:

Ю. М. Лотман (председатель), В. И. Беззубов, Б. Ф. Егоров,
С. Г. Исаков, П. С. Рейфман.

Редактор тома М. Б. Плюханова.

Секретарь редколлегии С. Г. Барсуков.

ЛУНАЧАРСКИЙ О ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ХАРАКТЕРЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

А. Э. Мальц

Сорок лет тому назад, 15 октября 1924 г., А. В. Луначарский прочитал в аудитории Академии коммунистического воспитания доклад «Судьбы русской литературы». Через несколько месяцев издательство «Academia» в Ленинграде опубликовало его отдельной брошюрой. Доклад представлял собой опыт подведения итогов многолетнего труда автора по изучению русской литературы и одну из первых попыток дать с марксистских позиций обобщенную характеристику ее исторического своеобразия.

Как основную черту русской классической литературы А. В. Луначарский выделил «насыщенность русской литературы идеей, ее учительность.»¹ Статья задумана им как ответ на вопрос: «Чем объясняется такого рода публицистичность, пророческий дух нашей литературы?» (427). Отвечая на этот вопрос, А. В. Луначарский идет во след Белинскому и Герцену. Белинский в письме к Гоголю, которое В. И. Ленин назвал «одним из лучших произведений бесцензурной демократической печати, сохранивших промадное, живое значение и по сию пору,»² связал особую роль русской литературы со стеснительными условиями, в которых развивалась философская и политическая мысль России: «Только в одной литературе, несмотря на татарскую цензуру, есть еще жизнь и движение вперед».³ Эту же мысль высказал Герцен в брошюре «О развитии революционных идей в России»: «Литература у народа, политической свободы не имеющего, — единственная трибуна, с высоты которой он может заставить услышать крик своего негодования и своей

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1963, т. 1, с. 497. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте.

² В. И. Ленин. Соч. 4-е изд. М., 1948, т. 20, с. 223.

³ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. М., 1956, т. X, с. 217.

совести».⁴ Луначарский развивает эту мысль: кроме литературы, «пророчествовать и пропагандировать как-нибудь иначе у нас почти никогда не было возможности. Так что эта положительная черта, этот ореол, который имеется вокруг нашей литературы, в сущности говоря, был как бы бедой русской литературы или происходил, по крайней мере, от беды» (500).⁵

Своеобразие русской литературы А. В. Луначарский видит в том, что публицистическая и художественная струя органически соединились в ее истории, образовав неразрывное целое: «Вся эта амальгама <...> оказалась высоко художественной и чрезвычайно высоко идейной» (499). Луначарский специально отмечает равновесие и органичность соединения этих аспектов и связывает это, с одной стороны, со стихийным воздействием настроений народных масс на «писателей-художников» и с влиянием высокой художественной культуры на «писателей-учителей», — с другой. «Вот почему в России как бы неразрывно переплелись, смешались между собой эти два типа общественного деятеля: общественного учителя и чистого художника, певца чистых звуков, творца художественных образов. Они перемешались в некоторые эпохи так, что трудно было различить, где кончается один тип и где начинается другой. Были писатели с эстетическим уклоном, но захваченные и перенесенные вперед по другому пути потоком страстей и воли, сдерживаемым вековыми оковами народа, и были другие, которые в лучшее время были бы просто политическими деятелями, но которым пришлось свою политическую энергию перековывать на художественные формы» (499).

С особой общественной задачей русской литературы, по Луначарскому, связан и особый тип писателя — писателя, ведущего за собой читателя, писателя-борца: «Большинство русских писателей сделали в такой обстановке действительно мучениками» (504).

Исходя из такой предпосылки, Луначарский ставит перед собой исключительно трудную и до сих пор еще не решенную нашим литературоведением задачу: дать историческую типологию русской литературы, сжато охарактеризовать основные этапы ее развития. Здесь он, с одной стороны, опирается на статьи Белинского, а, с другой, несомненно испытывает влияние концепций С. А. Венгерова⁶, хотя и старается дать им классово-

⁴ А. И. Герцен. Избр. соч. М.: Госполитиздат, 1937, с. 391.

⁵ Сходные идеи высказывались в революционно-демократической критике.

⁶ См.: С. А. Венгеров. Героический характер русской литературы, Пб.: Прометей, 1911 (Собр. соч., т. I); С. А. Венгеров. В чем же очарование русской литературы XIX века? Пб.: Прометей, 1912, (также: Собр. соч., т. IV).

марксистскую интерпретацию. Несмотря на исходно заявленное двуединство оценки художественного творчества, в практическом анализе публицистическая ценность (которая понимается на основе критериев, выработанных во второй половине XIX в.) оказывается для Луначарского решающей. Отсюда полное вычеркивание из литературы Ломоносова и Державина и утверждение, что русская литература началась «во времена Екатерины» (504) как отражение идей энциклопедистов. Луначарский высоко оценивает талант Крылова, но, не видя в его поэзии революционности, считает, что талант этот был загублен «трусостью», не давшей автору подняться до революционных идеалов.

Вообще, стремясь в борьбе с формальной школой внести в литературоведение психологические мотивировки, Луначарский сильно преувеличивает «испуг» перед самодержавием как психологическую основу литературы. У него Крылов «перепугался до такой степени, что вдруг ушел в себя и застыл» (506). Дальше «мы имеем ряд запуганных людей, например, Карамзина» (507). Запуган и изуродован и Жуковский («он, конечно, урод», 508). Критерий художественного достоинства ни к Крылову, ни к Карамзину, ни к Жуковскому не применяется. Подобным же образом Луначарский характеризует даже Толстого, явно делая шаг назад от ленинского анализа. Он пишет: «Я мог бы доказать, что и такие великаны, как Достоевский и Толстой, являются уродами, которых самодержавие искажило физически и морально» (512). Однако непосредственное художественное чувство побеждает авторскую схему. Так, например, у Тютчева он находит «дивное освещение, талантливый, ароматный анализ внутренних переживаний» (513). Центральное же место в статье занимает оценка Пушкина. Здесь автор стремится диалектически сочетать анализ художественного значения и общественной, политической ценности. Пушкин рисуется Луначарскому гармонической личностью, «Адамом русской литературы». Если даже Гоголь у него подавлен страхом и смеет обличать лишь мелких чиновников, боясь поднять перо на царя, то Пушкину страх неведом. Такая характеристика поэта была очень важна для критика, т.к. перспективу развития советской литературы он видел в появлении «нового Адама», пролетарского Пушкина.

В. Г. БЕЛИНСКИЙ О ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО 1840-х ГОДОВ

(ДИАЛЕКТИКА ПОЗНАНИЯ, ОЦЕНКИ И ПРОПАГАНДЫ ИСКУССТВА В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ СТАТЬЕ)

А. М. Штейнгольд

История отношений В. Г. Белинского и Ф. М. Достоевского, влияние личности и идей теоретика «натуральной школы» на молодого писателя, изменение взгляда критика на произведения Достоевского отразились не только во многих статьях и книгах о творчестве того и другого¹, но стали темой отдельной монографии². Однако вопрос о диалектике постижения и пропаганды Белинским произведений Достоевского в журнальных высказываниях критика специально не рассматривался, хотя такой подход дает возможность уточнить представления об идейно-эстетической позиции Белинского 1845—1848 годов и взаимодействии аналитического и публицистического начал в его статьях и рецензиях о ранних произведениях Достоевского.

В жанровом отношении характерно то, что хотя творчество Достоевского занимало в критической системе Белинского второй половины 1840-х годов очень заметное место, то становясь буквально программой критика, то вызывая серьезные опасения и безоговорочные нарекания, но ни одному из произведений писателя критик не посвятил монографической статьи, подобной его статье «Герой нашего времени. Соч. М. Лермонтова»³.

¹ См., напр.: В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. М., 1956, с. 60—78; Г. М. Фридлендер. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964, гл. IV; В. С. Нечаева. Ранний Достоевский. 1821—1849. М., 1979, с. 130—172; Н. И. Мордовченко. Белинский и русская литература его времени. М.—Л., 1950, с. 224—249; Е. И. Кийко. Белинский о «Бедных людях». — В кн.: Проблемы реализма русской литературы. М.—Л., 1961 и др.

² В. Я. Кирпотин. Достоевский и Белинский. М., 1976.

³ «Этот тип интерпретационной статьи получил особое значение в годы перехода Белинского на позиции материализма и революционного демократизма». (М. Поляков. Поэзия критической мысли. О мастерстве Белинского и некоторых вопросах литературной теории. М., 1968, с. 50).

Принципиальные высказывания нашли свое место в малых публицистических и информативных жанрах или стали частью частности историко-литературных обзоров⁴.

Показательно, однако, что в одном из самых первых высказываний о Достоевском, в рецензии на «Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым», критик предполагал в ближайшем будущем обратиться к «Бедным людям» именно в таком жанре, делая упор на анализе произведения и даже специально оговаривая, что в данном случае оценка будет вытекать из рассмотрения его: «Если бы «Бедные люди» вышли даже отдельною книжкою, то и тогда о них нельзя было бы говорить иначе, как в отдельной критической статье, потому что при разборе подобного произведения обыкновенные похвальные фразы, как бы они в сущности ни были справедливы, не могут иметь места. Разбирать подобное произведение искусства — значит высказать его сущность, значение, причем легко можно обойтись и без похвал, ибо дело слишком ясно и говорит за себя; но сущность и значение подобного художественного создания так глубоки и многозначительны, что в рецензии нельзя только намекнуть на них»⁵.

Однако обещание в этом виде выполнено не было. Центром критических высказываний Белинского о произведениях Достоевского становится именно оценка его произведений, стремление убедить публику в справедливости этой оценки. В большинстве заметок о Достоевском критик почти не обращается к текстам произведений, подменяя доказательства то экспрессивными оценками («такими произведениями обыкновенные таланты не начинают» — IX, 476; «Талант необыкновенный» — IX, 563), то сравнениями Достоевского с виднейшими деятелями литературы, то ироническим пересказом, местами переходящим в пародию (X, 350—351). Исключение составляет анализ романа «Бедные люди» в статье о «Петербургском сборнике».

«Нравственное влияние на публику» (II, 179) уже в первый, романтический период творчества Белинского было одной из

⁴ Первое обращение к творчеству Достоевского, где имя «восходящей звезды» еще не названо, — рецензия на роман Ж. Занд «Мельник», затем информация о выходе «Петербургского сборника», заметка «Новый критикан», наиболее подробный анализ «Бедных людей» в статье о «Петербургском сборнике», беглые замечания о «Двойнике» и повести «Господин Прохарчин» в обзоре «Взгляд на русскую литературу 1846 года», возражения Э. И. Губеру и К. С. Аксакову в разделе «Современные заметки», констатирующая рецензия на отдельное издание романа «Бедные люди», полемический выпад против повести «Хозяйка» в обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года».

⁵ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1955, т. I, с. 476. Далее ссылки на это издание даются за текстом. Римской цифрой обозначается том, арабской — страницы.

центральных его задач. Именно Белинскому принадлежит мысль о внутренней диалогичности монологической по форме высказывания критической статьи («диалогизация монолога», по выражению В. В. Виноградова): «... критик и публика — это два лица беседующие; надобно, чтобы они заранее условились в значении предмета, избранного для их беседы» (I, 284)⁶.

Во второй половине 40-х годов воспитывающее влияние критики на читателя непосредственно связывалось Белинским с пропагандой «натуральной школы», «тесного сближения литературы с жизнью, с действительностью» (X, 7): «Натуральная школа стоит теперь на первом плане русской литературы. <...> нисколько не преувеличивая дела по каким-нибудь пристрастным увлечениям, мы можем сказать, что публика, то есть большинство читателей за нее...» (X, 287). Понимание слова «публика» здесь максимально демократично: к литературе должны быть приобщены возможно более широкие слои населения.

Успех романа «Бедные люди» еще до появления его в печати представлялся критику бесспорным. «Предваряющее» упоминание о нем в рецензии на роман Ж.-Занд «Мельник» несло в себе элемент какой-то счастливой таинственности, обещания, которое не могло оказаться обманом: «Наступающий год, — мы знаем это наверное, — должен сильно возбудить внимание публики одним новым литературным именем, которому, кажется, суждено играть в нашей литературе одну из тех ролей, которые даются слишком немногим» (IX, 407).

Риторическая фигура умолчания завершает краткий «завлекающий» сюжет: «Чье это имя, чье оно, чем занимательно, — обо всем этом мы пока умолчим, тем более, что все это публика сама узнает на днях» (IX, 407—408).

Заметка «Новый критикан» продолжает тему «явления» необыкновенного таланта, но в самом восхищении критика вдруг словно прорывается растерянность: «... но так начать — это, в добрый час молвить! — что-то уж слишком необыкновенное...» (IX, 493). В, казалось бы, случайных словах («уж слишком») промелькнуло ощущение какой-то непостижимой «избыточности» таланта Достоевского, в которой позднее кри-

⁶ О коммуникативной функции в статьях В. Г. Белинского см.: М. Поляков. Пoesия критической мысли. М., 1968, с. 17—21; В. Г. Березина. Проблема читателя и зрителя в критике Белинского (по статье «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета). — Вестник ЛГУ, 1977, № 2; Е. П. Прохоров. В. Г. Белинский. М., 1978, с. 25—43; Б. Ф. Егоров. Литературно-критическая деятельность В. Г. Белинского. Пособие для учителя. М., 1982, с. 42—45.

тик будет видеть причину и объяснение его художественной силы и творческих неудач⁷.

Неожиданным образом тема блестящего начала художника оборачивается в рецензии фразой: «...рекомендуется публике «Бедными людьми» и «Двойником», произведениями, которыми для многих было бы славно и блистательно даже закончить свое литературное поприще...» (IX, 493). В слове критика будто снова запечатлелось подсознательное опасение перед тем непривычным, что несет в себе художественный мир Достоевского.

Много позднее, в «Дневнике писателя за 1877 год» (январь, гл. II), Достоевский воспроизвел почти экстагическое переживание критиком рождения «тайны художественности»: «Мы, публицисты и критики, только рассуждаем, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художник, одной чертой, разом в образе выставляете самую суть, чтобы ощупать можно было рукой, чтобы самому нерассуждающему читателю стало вдруг все понятно! Вот тайна художественности, вот правда в искусстве»⁸.

Характерно, что в момент пафосного рассуждения Белинского об искусстве и художнике появляются очень сниженные интонации, адресованные «самому нерассуждающему читателю», но радость критика вызвана именно тем, что даже этот читатель будет разбужен силой подлинного искусства.

Журнальные суждения критика подтверждают эту запечатленную Достоевским особенность мышления Белинского.

Всюду, где критик говорит о способе постижения творчества Достоевского, возникает тема прозрения, интуиции, даже избранничества: «Для всякого, кому доступны тайны искусства, с первого взгляда видно, что в «Двойнике» еще больше творческого таланта и глубины мысли, нежели в «Бедных людях» (IX, 563—564); «...не всякому дано знать тайны искусства, так же как не всякому дано глубоко чувствовать и мыслить» (IX, 566). О собственном проникновении в мир Достоевского критик, в отличие, например, от подробных рассуждений о своем «пути» к художнику в цикле пушкинских статей, здесь почти не говорит, а если и упоминает о сомнениях и раздумьях, то в обобщенной, так сказать, «безличной» форме («Пока еще трудно определить решительно, в чем заключается особенность, так сказать, индивидуальность и личность таланта г. Достоевского» — IX, 551). Для его высказываний о Достоевском ха-

⁷ «Таких превосходных мест в «Двойнике» уж чересчур много» (IX, 564); «самая эта безмерная плодovitость только служит доказательством того, как много у него таланта» (IX, 564); «тут видно страшное неумение владеть и распоряжаться экономически избытком собственных сил» (X, 40).

⁸ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л.: Наука, 1983, т. 25, с. 30—31.

рактерна открытая личностность оценочных суждений и отсутствие приобщения читателя к собственному творческому процессу.

Белинский, видимо, надеялся, что проза Достоевского «с первого взгляда» завоюет читателя, и тогда придет время обстоятельного эстетического разговора о ней. Практика показала иное. Мнения о первых произведениях Достоевского были разноречивы, часто резко отрицательны⁹.

Первой реакцией критика на неприятие литературной общественностью талантливого писателя прогрессивного направления было негодование и обличение невежд и ретроградов: «Теперь в публике только и толков, что о г. Достоевском, авторе «Бедных людей», но слава не бывает без терний и, говорят, что посредственность и бездарность уже точат на г. Достоевского свои деревянные мечи и копья <...>. Тем лучше: такие тернии не колют, а дают ход таланту...» (IX, 493).

В сюжете статьи о «Петербургском сборнике» тема читателя становится одной из главных. В поисках единомышленников Белинский создает очерковый этюд о разных типах российских читателей, причем московская и провинциальная публика противопоставлены «чересчур занятой», «чересчур деловой» петербургской: «В Петербурге все бедны временем: кто служит, кто спекулирует, кто играет в преферанс, а часто случается и так, что одно и то же лицо несет на себе все эти три тягости разом. Когда тут читать с самоуглублением в читаемое, с размышлением о читаемом?» (X, 550).

Московская патриархальность, по мнению Белинского, больше располагает к читательской «самоуглубленности», в Москве книгу «читают <...> сами, читают другим <...>, думают о ней, толкуют, спорят». Образ провинциального читателя в статье расширяется до раздумий о России, о ее бескрайних просторах, повсеместном массовом невежестве и тяге к культуре, о природной талантливости русского человека: «Что касается провинции, в ней, может быть, в сложности не менее, если не более, истинно образованных и с эстетическим вкусом людей, нежели в обеих столицах наших; и если их кажется так мало, это потому, что они рассеяны на огромном пространстве и живут в таком друг от друга расстоянии, что от одного до другого хоть месяц скачи на лихой тройке — не доедешь! Велика матушка Россия!» (IX, 550).

Таким образом, возможные союзники критика и «литературные старожилы» обретают в статье Белинского зримость и до-

⁹ Подробное описание и анализ критических высказываний современников о первых произведениях Достоевского дан в комментарии Т. И. Орнатской и Г. М. Фридендера к I т. полн. собрания сочинений Ф. М. Достоевского в 30 тт. (Л., 1972, с. 465—496).

стоверность; вкусы и оценки их требуют теперь не отвержения, а изучения и осмысления: «...но истинных знатоков искусства немного на белом свете, — пишет Белинский, — а не знаток от всего заранее расхваленного ожидает какого-то чуда совершенства, то есть фразистой мелодрамы во вкусе Марлинского, — и увидя, что это совсем не то, что все так просто, естественно, истинно и верно, он разочаровывается и уже не видит в произведении того, что более или менее ему доступно» (IX, 549).

Рядом с обличением невежественной публики появляется упоминание о (пусть малых) ее возможностях, а отсюда — тема развития этих возможностей. Критик убеждает «нетерпеливого» современника в том, что талант Достоевского «принадлежит к разряду тех, которые постигаются и познаются не вдруг» (IX, 549): «Со временем та же повесть будет казаться иною многим из тех, которые сочли преувеличенными предшествовавшие ее появлению слухи о высоком художественном ее достоинстве» (IX, 549).

Но ни темперамент, ни убеждения не позволяли критику ждать, пока «вызреет» понимание публики; он активно стремится повлиять на этот процесс.

В журнальном споре Белинского с современниками почти совершенно отсутствует профессиональная критика (исключения составляют беглые возражения Э. И. Губеру, К. С. Аксакову и намеки на высказывания В. Н. Майкова). Речь идет о публике вообще, о непрофессиональном читателе прежде всего. Для Белинского важны не столько разнообразие и логика индивидуальных суждений, сколько модель отношений между современным прогрессивным писателем, творящим «для многих», и массовым читателем, тянущимся к литературе, но не обладающим современной эстетической культурой.

Спор с читателем в пользу Достоевского в анализе «Петербургского сборника» заявлен тезисом, начало и конец которого представляет откровенную романтическую антиномию: «Для всякого, кому доступны тайны искусства, с первого взгляда видно, что в «Двойнике» еще больше творческого таланта и глубины мысли, нежели в «Бедных людях». А между тем почти общий голос петербургских читателей решил, что этот роман несносно растянут и оттого ужасно скучен <...>. Справедливо ли такое заключение? — мы не обинуясь скажем, что, с одной стороны, оно крайне ложно, а с другой, — что в нем есть основание, как оно всегда бывает в суждении непонимающей самой себя толпы» (IX, 563—64). Но романтическая антиномия: посвященные, «кому доступны тайны искусства» — «непонимающая толпа» — как бы «взрывается» изнутри, принципиально трансформируется. Во-первых, в суждениях толпы не только есть, но и «всегда бывает» свое «основание». (Правда, критик не поясняет, в чем оно).

Во-вторых, характеристика толпы несет в себе иную оппозицию, чем традиционно романтическая: толпа не понимает не творчества художника, а «самой себя». Непреодолимость разъединенности «толпы» и «искусства» снимается, конфликт непонимания становится внутренним, временным и преодолимым: объективная сущность «толпы» позволяет понять искусство, но эта собственная способность «толпе» еще не открылась.

Отсюда логически вытекает необходимость развития и саморазвития «толпы», т. е. массового читателя.

Насколько социально точным и выразительным был дифференцированный портрет русской публики в очерковом фрагменте Белинского, настолько романтически абстрактным предстает он в этой создаваемой критиком модели. Белинский добросовестно старается увидеть «основание» суждений читательской массы и найти возражения, не опровергающие самого мнения, но разъясняющие, в чем его неточность: парируя обвинение произведений Достоевского в «растянутости», он говорит о двух причинах растянутости в художественном произведении (молча признавая, что свойство это в таланте Достоевского присутствует объективно, но интерпретировать его художественный смысл читателю поможет критик): «одна происходит от бедности таланта — вот это-то и есть растянутость; другая — происходит от богатства, особливо молодого таланта <...> — и ее следует называть не растянутостью, а излишнею плодovitостью» (IX, 564).

Итак, по мнению Белинского, современные литературные отношения складываются таким образом, что разобщенность творчества и его массового потребителя существует, но не становится непреодолимой. Учесть требования и вкусы публики и согласовать их с истинным пониманием искусства — дело писателей и критики.

Достоевского же Белинский пытается оберечь от «двух крайностей», которые «равно губельны»: «Талант должен идти своею дорогою, с каждым днем естественным образом избавляясь от своего главного недостатка, то есть молодости и незрелости; но в то же время он *должен, обязан* принимать к сведению, чем особенно недоволено большинство его читателей, и всего более должен остерегаться презирать его мнение, но всегда стараться отыскивать основание этого мнения, потому что оно почти всегда дельно и справедливо» (IX, 564).

Из романтической тезы: «не всякому дано знать тайны искусства...» — Белинский делает антиромантический вывод: «Поэтому чтецы¹⁰ имеют полное право не знать ни причины,

¹⁰ Обращает внимание название: не романтическое — «толпа», не литературно-журнальное — «читатели», а «чтецы», сниженный вариант этого понятия: «... такие чтецы (читателями их грех назвать)», — писал Белинский (IX, 446).

ни истинного значения того, что называют они растянутостью; они знают только, что чтение «Бедных людей» несколько утомляет их...» (IX, 568).

Следующее за тем суждение, несущее в себе и романтическую экспрессию стиля, и романтическую терминологию, по-прежнему парадоксально: «Это факт: пусть молодой автор поймет и примет его к сведению. Да спасет его бог вдохновения от гордой мысли презирать мнение даже профанов искусства, когда они все говорят одно и то же, — так же, как и да спасет он его и от унижительного намерения подделываться под вкус толпы и льстить ему. Обе эти крайности — Сцилла и Харибда таланта» (IX, 566).

Если в тексте, обращенном к читателю, «непосвященные» названы «чтецы», то здесь, когда критик словно ощущает себя наедине с писателем, взывая, убеждая, настаивая, он дает «потребителям искусства» очевидно отрицательные и столь же очевидно романтические определения: в первом случае — «профаны искусства», во-втором, — «толпа». Уходит даже тема правоты: судящих — для необходимости избавления от «гордой мысли» не подчиниться их мнению достаточно их единодушия. Долг писателя — покориться этой необходимости — диктует ему «бог вдохновенья», художнический дар, иными словами — сама сущность искусства. Чуть позднее, говоря уже о «Двойнике» и «Господине Прохарчине», Белинский увидит в созданной им парадоксальной модели общий закон плодотворного социального функционирования искусства: «Произведение, которое нравится знатокам и не нравится большинству, может иметь свои достоинства; но истинно хорошее произведение есть то, которое нравится обеим сторонам, или, по крайней мере, нравясь первой, читается и второю: ведь Гоголь не всем нравился, да прочли-то его все...» (X, 41).

Учет «фигуры читателя» отчетливо присутствует в самых разных по критической природе суждениях Белинского о творчестве Достоевского. В прямом оценочном высказывании («В «Бедных людях» много картин, потрясающих душу. Правда, автор подготавливает своего читателя к этим картинам немножко тяжеловато» — X, 364) оговорка делается не с точки зрения выражения художественной идеи, не с точки зрения осуществления авторского замысла, а с позиции «удобства» читателя.

Мотивировка обращения критика к тексту романа «Бедные люди» также не собственно эстетическая, когда внимание критика целиком сосредоточено на анализе текста, а скорее «посредническая». Цель цитирования — возратить внимание читателей к тексту романа, может быть, углубиться в его смысл, причем как-то особенно бережно оговаривается «неприкосновенность» читательской самостоятельности, а тон убеждения

местами граничит с извинениями: «Рассказывать содержание этого романа было бы излишне; делать большие выписки тоже. Но не мешает иным, может быть, забывчивым читателям *напомнить их же собственные впечатления, их же самих призвать в свидетели справедливости и верности нашего мнения* о высоком, художественном достоинстве «Бедных людей», и потому считаем необходимым выписать несколько мест из писем Макара Алексеевича. Это не даст большой работы вниманию читателей, — а между тем среди их, вероятно, найдутся такие, которым эти выписанные нами места покажутся как будто новыми, в первый раз прочитанными, и это обстоятельство, может быть, заставит их вновь перечитать всю повесть и сознаться себе, что они только при этом втором чтении поняли ее...»¹¹ (IX, 555).

Переказ Белинским завязки романа «Бедные люди» возвращает читателей к высказанной им ранее мысли о месте творчества Достоевского в «натуральной школе» («...это талант необыкновенный и самобытный, который сразу, еще первым произведением своим, резко отделился от всей толпы наших писателей, более или менее обязанных Гоголю направлением и характером, а потому и успехом своего таланта» — IX, 551).

В русле «натуральной школы» дается первая (предшествующая демонстрации текста в статье) характеристика Макара Девушкина: «бедный пожилой человек, недалекого ума, без всякого образования, но с бесконечно доброю душою и теплым сердцем» (IX, 552), «как деликатен он по инстинкту!» (IX, 553). Однако рассказ о благородстве и бедствиях героя ведет критика к противоречию. «Ему не приходит в голову, — пишет Белинский, — что он приобрел право своими пожертвованиями требовать вознаграждения любовью за любовь, тогда как *по тесноте и узости его понятий* он мог бы навязать себя Вареньке в мужья...» (IX, 553).

Но причем же «узость понятий» Девушкина, если подобная мысль «ему не приходит в голову?» «Чем *ограниченнее* его ум, чем *теснее* его понятия, — делает вывод критик, — тем, кажется, *шире, благороднее и деликатнее его сердце*» (IX, 553). Оппозиция «ум — сердце» подменяет здесь иную, составляющую внутренний смысл высказывания Белинского: «индивидуальные понятия героя — понятия его среды». Повесть Девушкина, для Белинского, не укладывается в ожидаемое от человека его воспитания, образования, социального статуса («конечно, не все бедняки такого рода похожи на Макара Алексеевича в его хороших свойствах» — IX, 553), но именно это обманутое ожидание представляется Белинскому истинно гуман-

¹¹ Здесь и далее курсив наш. — А. Ш.

ным, потому что открывает, «как много прекрасного, благородного и святого лежит в самой ограниченной человеческой природе» (IX, 554).

Критик тонко улавливает особенность художественного мира Достоевского: «Вообще трагический элемент проникает собою весь этот роман. И этот элемент тем поразителен, что он передается читателю не только словами, но понятиями Макара Алексеевича» (IX, 554).¹² Однако ни собственная мысль о том, что трагизм романа предстает перед нами опосредованным «понятиями» Девушкина, ни приводимый критиком текст романа, где взгляд героя на рассказываемое становится едва ли не важнее рассказываемого, где «мысль» и «чувство» нераздельно формируют процесс духовного роста героя и становятся толчком, рождающим его «слово»¹³, не вызвали у Белинского сомнения в «ограниченности», «тесноте» и «грубости» понятий героя.

Цитаты из статьи, почти дословно повторяющие несколько раз характеристику героя Достоевского, представляют собой смысловые оксюмороны: «Что перед этою картиною, написанною такою широкою и мощною кистью, что перед нею мелодраматические ужасы в повестях модных французских фельетонистов! Какая страшная простота и истина! И кто все это рассказывает? — ограниченный и смешной Макар Алексеич Девушкин» (IX, 562—563); «...это слезы, рыдание, вопль, раздирающий душу! Тут все истинно, глубоко и велико, а между тем это пишет ограниченный, смешной Макар Алексеич Девушкин» (IX, 563).

В интерпретации критика образ Макара Алексеича предстает неизменным, статичным, хотя изначально несущим в себе гуманистические свойства, противостоящие окружающей его действительности.

Понятия Макара Девушкина самоочевидно для Белинского смыкаются с понятиями его среды в «страшной картине» (IX, 561) у его превосходительства: «И сколько потрясающего душу

¹² Характерно, что вывод Белинского о трагизме романа, переданном не только словами, но и понятиями героя, сделан вслед за описанием им старика Покровского в день похорон сына, которое дается в письме Вареньки. Эпистолярная форма романа как двухголосье трагических жизненных позиций проходит мимо внимания критика.

¹³ «...точно как будто плачут, да так тихо, так жалко, что у меня все сердце надорвалось, и потом всю ночь мысль об этих бедняках меня не покидала, так что и заснуть не удалось хорошенько» (IX, 556).

«...вы, верно, сами сознаетесь, маточка, что у меня с недавнего времени слог формируется. Но сейчас на меня такая тоска нашла, что я сам своим мыслям до глубины души стал сочувствовать» (IX, 557).

«Это, может быть, слишком вольная мысль, родная моя, но эта мысль иногда приходит и тогда поневоле из сердца горячим словом выбивается» (IX, 558).

действия заключается в выражении его благодарности, смешанной с чувством сознания своего падения и с чувством того самоуничужения, которое бедность и ограниченность ума часто считают за добродетель» (IX, 561). Однако в другом, приводимом здесь же критиком, письме Девушкина есть такое размышление, связанное с рассказом об ожесточенной гордости Горшкова после его оправдания по суду: «Впрочем, различные бывают характеры. Вот я, например, на таких радостях гордецом бы не выказался; ведь чего, родная моя, и поклон лишний и унижение изъявляешь не от чего иного, как от припадка доброты сердечной и излишней мягкости сердца...» (IX, 562).

В системе Достоевского не случайно это «идеологическое» отступление в рассказе героя о смерти Горшкова: «уничужение» становится предметом рефлексии Девушкина, причем истолковывается им как положительное свойство собственной натуры¹⁴.

При всем восхищении поведением и чувствами Макара Алексеевича критик не замечает в сущности, чем тот отличается от гоголевского героя. Там, где Достоевский перешагнул привычную для Белинского гоголевскую грань в изображении психологии маленького человека, ту грань, за которой человека любого социального положения трудно назвать маленьким, критик останавливается. Видимо, над Белинским, человеком более раннего поколения, тяготеет в известной мере противопоставление «ума» и «сердца», «души» и «понятий», восходящее к романтизму, к руссоистским идеям и характерное для эстетики 1830-х годов. И теперь, в годы решительного отказа от романтизма и компрометации его в вульгарных и эпигонских вариантах, критик не только утверждает в положительном смысле слово-термин «романтика», но в обзоре русской литературы 1847 года видит «фальшь» и «неестественность» в эпилоге «Обыкновенной истории» и отрицает возможность перерождения молодого Адуева: «Его романтизм в его натуре; такие романтики никогда не делаются положительными людьми» (X, 342—343). Категоричность суждения Белинского словно диктуется авторпсихологизмом.

Есть нечто общее в осмыслении критиком реального социального явления — массового читателя — и истолкованием им художественного образа Девушкина. И в том и в другом случае Белинский точно представляет себе социальный типаж, и в том

¹⁴ Ср. в статье Н. А. Добролюбова «Забитые люди»: «Люди, которых человеческое достоинство оскорблено, являются нам у г. Достоевского в двух главных типах: кротком и ожесточенном». — Н. А. Добролюбов. Избранные литературно-критические статьи. М., 1970, (серия «Лит. памятники»), с. 321.

и в другом случае останавливается перед исследованием не-типового сознания, стремясь свести к четкой схеме сложную систему подчас неуправляемых разумом взаимозависимостей.

Охлаждение Белинского к Достоевскому вносит особые оттенки и в характер диалога критика с читателем. Чем более нарастало его недовольство произведениями писателя («Господин Прохарчин», «Хозяйка»), тем с большим сочувствием воспринимал критик «замалчивание» публикой новых вещей Достоевского. Если прежде он настаивал, что сопротивление публики и журнальные схватки неизбежно сопровождают рождение таланта, то теперь, безоценочной констатацией читательского «безмолвия», он в какой-то мере намекал на падение таланта Достоевского: «г. Достоевский недавно напечатал свой новый роман «Хозяйка», — нетерпеливо сообщал Белинский в краткой рецензии на отдельное издание романа «Бедные люди», и тут же замечал непривычную особенность читательской реакции, — который не возбудил никакого шума и прошел в страшной тишине» (X, 369). Начиная разговор о повести «Хозяйка» в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», критик будто извиняется перед публикой за нарушение молчания, которым, по его недавним словам, была окружена повесть: «Будь под нею подписано какое-нибудь неизвестное имя, мы бы не сказали о ней ни слова» (X, 356). Косвенная оценка заключена в этой предваряющей фразе. Далее она подтверждена пересказом, близким к пародии (X, 351)¹⁵.

Критик демонстрирует свою солидарность с публикой: «... он <Ордын. — А. Ш.> весь погрузился в занятия науками; какими, об этом автор не сказал своим читателям, хотя на этот раз их любопытство было очень законно» (X, 350). Он словно вступает с ней в своеобразный заговор против автора, то почти издевательски иронизируя над его героями («в глазах у него <Мурина. — А. Ш.> столько электричества, гальванизма и магнетизма, что иной физиолог предложил бы ему хорошую цену за то, чтоб он снабжал его по временам если не глазами, то хоть молниеносными, искрящимися взглядами для учебных наблюдений и опытов» — X, 350), то настойчиво нагнетая по ходу пересказа ощущение собственной растерянности перед

¹⁵ Будь на то воля критика, он оборвал бы на середине чуждое и непонятное ему создание прежде любимого автора, чьи произведения настойчиво популяризировал, как оборвал пересказ его в статье. «Достоевский славно подкузмил Кр<аевско>го, напечатав у него первую половину повести; а второй не написал, да и никогда не напишет, — злорадно пишет критик П. В. Анненкову 22 ноября — 2 декабря 1847 года. — Дело в том, что его повесть до того пошла, глупа и бездарна, что на основании ее начала ничего нельзя (как ни бейся) развить» (XII, 430). Но судьба ненавистного произведения, как и логика развития Достоевского, не зависели от критика: первая часть «Хозяйки» была опубликована в № 10 «Отечественных записок» за 1846 год, вторая часть — в № 12 того же года.

произведением, лишенным смысла («не только мысль, но даже смысл этой, должно быть, очень интересной повести, остается и останется тайной для нашего разума...» — X, 351).

Чуть гаерская, чуть игровая условная фигура непонимания разрешается вопросом. Впервые критик не объясняет, не убеждает, не спорит, а спрашивает в раздумье и растерянности: «... что это такое — злоупотребление или бедность таланта, который хочет подняться не по силам и потому боится идти обыкновенным путем и ищет себе какой-то небывалой дороги? Не знаем...» (X, 351). Поставленный критиком вопрос, вместо ответа, как аккомпанементом, сопровождается цитатой из стихотворения Ф. Глинки: «Странная вещь! Непонятная вещь!».

Раздраженным вопросом и насмешливой цитатой завершает Белинский свой журнальный разговор об эволюции таланта Достоевского.

Что же означает, однако, присутствующая в тексте оговорка — «смысл этой, должно быть, очень интересной повести»? Не есть ли это след все той же художественной интуиции «знатока искусства», которая дала Белинскому возможность увидеть в «Двойнике», несмотря на «чудовищные недостатки», «огромную силу творчества», и утверждать при всем своем неодобрительном отношении к «фантастическому колориту» и болезненной психологии Голядкина, что «характер героя принадлежит к числу самых глубоких, смелых и истинных концепций, какими только может похвалиться русская литература...» (X, 40)? Недаром и рецензия на первое отдельное издание романа «Бедные люди», содержащая обвинение произведения в «растянутости» и отрицательный отзыв о повести «Хозяйка», кончается фразой о неодолимости воздействия романа на критика: «Их <картин из романа «Бедные люди». — А. Ш.> впечатление решительно и могущественно, их никогда не забудешь...» (X, 364)...

За пределами оборванной многоточием фразы остается память критика о его увлечении талантом Достоевского, о надеждах, которые он возлагал на этот талант, может быть, даже о желании написать о «Бедных людях» подробную аналитическую рецензию.

В письме к П. В. Анненкову от 15 февраля 1848 года Белинский негодовал на свою катастрофическую ошибку («Надулись же мы, друг мой, с Достоевским-гением. <...> Я, первый критик, разыграл тут осла в квадрате» — XII, 467) и, оглядываясь, кстати, на чужое, читательское, мнение, словно боялся довериться своей интуиции, своему эстетическому чувству, которое может вернуть его к непростительному промаху — вновь увидеть в Достоевском гения: «В провинции его терпеть не могут, в столице отзываются враждебно даже о «Бедных людях».

Я трепещу мысли перечитать их, так легко читаются они» (XII, 467).

Творчество Достоевского воспринималось Белинским так же горячо и бескомпромиссно, как и личность писателя, вызывавшая у него то восторг, то горькое, почти брезгливое негодование. Столь же пристрастным и порывистым было отношение Достоевского к критику. Личностные и психологические корни этого притяжения и отталкивания могут стать материалом специального исследования.

Критик был безусловно искренен в своих журнальных и эпистолярных суждениях о творчестве Достоевского, но в них в пору самого резкого охлаждения проглядывает власть Достоевского-художника над «первым критиком». Эволюция отношения Белинского к творчеству Достоевского органически вписывается в систему идейно-эстетических взглядов критика второй половины 40-х годов. И все же в бесспорных как по позиции, так и по тенденциям развития высказываниях Белинского о Достоевском где-то в самых глубинах существует борьба с собой или «самопредостережение» от непредсказуемого «решительного и могущественного влияния», которое оказывали на него ранние произведения Достоевского. Так в пылу досады и разочарования срывается у него слово, произнести которое он не решался в дни самых восторженных похвал: «Достоевский-гений».

ДВА УПОМИНАНИЯ О МАКИАВЕЛЛИ (ДОСТОЕВСКИЙ И ЧЕРНЫШЕВСКИЙ)

П. С. Рейфман

Один из персонажей повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково», Фома Фомич Опискин, оскорбленный тем, что его «давеча» не оценили «по достоинству», сопоставляет себя с различными реальными и мифологическими знаменитостями, демонстрируя попутно перед удрученным, чувствующим себя виноватым Егором Ильичем Ростаневым свою «колоссальную начитанность» и «эрудицию»: «А тут, может быть, сам Макиавель или какой-нибудь Меркаданте перед ними сидел, и только тем виноват, что беден и находится в неизвестности...»¹ Прочитанные слова обычно приводятся как свидетельство маниакально-галиматийного самовозвеличивания Опискина, мнимой его образованности и невежества. Так, например, исследователь В. А. Туниманов, подробно анализирующий «Село Степанчиково», вставляет имена Макиавелли и Меркаданте в ряд других «великих имен», с которыми сближает себя Фома Фомич: Диоген, Орфей, Александр Македонский, «рыцарь средних веков»².

В литературе о Достоевском отмечалось, что Опискин, возможно, путает современного ему итальянского композитора Меркаданте, которого он ставит рядом с Макиавелли, с Данте: «Дикое сочетание имен политического деятеля XVI века, стяжавшего незаслуженную славу человека, оправдывавшего предательство, и сладкогласного итальянского композитора XIX века, весьма популярного в России, отнюдь не сводится к демонстрации глубины «эрудиции» Фомы, подбирающего имена, начи-

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., 1972, т. 3, с. 90. Далее сноски на этот том в тексте, в скобках, с указанием страницы.

² В. А. Туниманов. Творчество Достоевского 1854—1862. Л., 1980, с. 48. Туниманов не всегда точен: Опискин не путает Макиавелли с Меркаданте, как утверждает исследователь. (Далее — Туниманов).

нающиеся с буквы М»³. Автор приведенного наблюдения отмечает, что имя Меркаданте названо Достоевским не случайно: в 1830-е — 1840-е годы произведения этого композитора часто исполнялись в России, их могли слышать Достоевский, его современники; о Меркаданте газеты писали чаще, чем о Макиавелли; «Поэтому замысловатая фамилия композитора засела в многодумной голове Фомы Фомича, если только он — что тоже возможно — по «рассеянности» не смешал Меркаданте с Данте»⁴. Такое смешение, упомянутое А. Гозенпудом мимоходом, как предположение, наверняка происходит, и можно говорить о двух «не случайно»: первое основано на созвучии имен, на частой повторяемости одного из них в той «литературе», которая близка Опискину (конечно, весьма знаменательно, что Меркаданте, хотя бы понаслышке, привычнее ему, чем Данте); но еще более не случайно сближение Макиавелли с Данте, которое скрыто присутствует в словах Фомы Фомича. Такое сближение вполне закономерно. Опискин мог неоднократно слышать его. Речь в данном случае шла не о художественном наследии Данте, а об его политических трактатах «Монархия», «Послание к народам и правителям Италии». В сознании многих автор «Монархии» был не только предшественником, но и учителем Макиавелли с его «Государем». Имена их часто повторялись рядом. Так, например, Добролюбов писал в статье «Жизнь и смерть графа Камилло Бензо Кавура», что мысль об единстве Италии — благородная и отдаленная мечта лучших сыновей ее, «выраженная еще Данте и Макиавелли»⁵.

«Монархия» Данте и «Государь» Макиавелли на самом деле имеют немало сходного. Их роднит антипапская направленность, критическое отношение к католической церкви, ориентировка на сильную светскую власть, мечты о преодолении феодальной раздробленности, о единстве и процветании Италии. Но есть и существенные различия, и среди них то, что для Данте чрезвычайно важен критерий нравственности, пусть утопический, что автор «Монархии» не рекомендует тех средств, которые предлагает Макиавелли для достижения «реальных»

³ А. Гозенпуд. Достоевский в музыке. Л., 1971, с. 91. См.: *он же*. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л., 1981, с. 114—115;

⁴ Там же.

⁵ Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти т. М.—Л., 1961—1964, т. 7, с. 70. Об отношении к Макиавелли русской демократической мысли 1860-х годов см. в тезисах моего доклада «Макиавелли и литературно-общественная борьба 1860-х годов» в сб.: Филологические науки в Тартуском университете, Тарту, 1982, с. 113—117.

Автор не ставит целью дать цельный обзор концепции Макиавелли, сложной и неоднолинейной; речь идет лишь о том, что было важно для осмысления Макиавелли в связи с высказываниями о нем Достоевского и Чернышевского, анализируемыми в статье.

и «благих» целей. Тем не менее «Монархия» и «Государь» воспринимались как нечто близкое, сопоставимое. Такую сопоставимость, сумбурно преломленную в восприятии все перепутывающего и невежественного Фомы Фомича, отражает «дикое» сближение имен Макиавелли и Меркаданте.

Но этим дело не исчерпывается. Опискин обращается к имени Макиавелли, стремясь взять реванш за унижение, испытанное им «давеча». Речь идет о событиях, изображенных в VII главе повести, «Фома Фомич», центральной, с точки зрения раскрытия сущности Опискина. Он возмущается «комаринским мужиком», осуждает Пушкина, Лермонтова за нежелание воспитывать народ, требует от литературы не «незабудочек», а «благонравных песен для народного употребления», изображения «селянина», «преисполненного добродетелями»; картин, в которых «селянин и вельможа» «соединяются наконец в добродетелях». Фома Фомич патетически восклицает: «где нравственность?»; простодушную историю, рассказанную Ростаневым, он называет «почти безнравственной» (68—69, 73). Вспоминая позднее о сцене с «комаринским мужиком», Фома Фомич вновь говорит о «благородстве души». «А что и ученость без добродетели?» — с пафосом вопрошает он (90). В этом контексте концентрированных морализаторских сентенций, лживых и лицемерных, обращение к имени Макиавелли в качестве положительного образца звучит особенно комично. Макиавелли в восприятии Опискина выступает как бы идеальным носителем добродетели. Реально же он становится одним из символов той «нравственности», которая характерна для Наполеонов, иезуитов, для всех, кто признает, что «всякие средства хороши, если ведут к прекрасной цели», кто руководствуется принципом «*divide et impera*»⁶. Знаменательно, что тема иезуитов неоднократно всплывает в «Селе Степанчикове». Глава, где рассказывается о скандале по поводу «комаринского мужика» и Фома Фомич проповедует необходимость добродетелей, заканчивается репликами Ежевика: «Про иезуитика-то давеча обещались, — проговорил он вкрадчивым голосом. — Что? — спросил я, не понимая в чем дело. — Про иезуитика давеча рассказать обещались... анекдотец-с...» (76). Таким образом, Фома Фомич, Макиавелли, иезуиты выстраиваются в один ряд, каждый отрезок которого тесно связан друг с другом.

К имени Макиавелли обращается в своем юношеском неза-

⁶ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., 1981, т. 22, с. 35, 57. Принцип «*divide et impera*» (разделяй и властвуй), которым руководствовался древнеримский сенат в отношении к побежденным народам, воспринимался многими как макиавеллиевский (см. с. 29). Достоевский переносит его из сферы чисто политической в мир понятий религиозно-этического плана, характеризуя им устои «царства», построенного на «раздоре», где человек живет только «хлебом единым».

вершенном произведении «Теория и практика» и Чернышевский. Написанное осенью 1849 г., оно построено в значительной степени на автобиографических материалах периода учебы в университете. Прототипом главного героя повести Андрея Константиновича Серебрякова является университетский товарищ Чернышевского, оказавший на него большое воздействие, Василий Петрович Лободовский, а черты его жены, Надежды Егоровны, отразились в образе Марии Владимировны.

Чернышевский был очень близок семейству Лободовских, чрезвычайно высоко ценил дружбу Василия Петровича, оказывал ему в 1848—49 годах материальную помощь, отдавая большую часть своих денег, отказывая себе в самом необходимом. К Надежде Егоровне он явно был неравнодушен. Женитьба Лободовского крайне интересовала Чернышевского. Его дневник начинается с подробного описания ее. Все содержание дневника за май 1848 г. по существу посвящено браку Лободовских. Об их семейных отношениях непрерывно рассказывается в дневнике и в более позднее время. Так, например, 1 августа 1848 года Чернышевский записывает: «Отношения мои. Самые важные и интересные для меня к Вас. Петр. и через него к Надежде Ег. <...> мне она попрежнему нравится более всех женщин, которых я знал когда-либо...»⁷ Именно эту супружескую пару Чернышевский ставит на первое место, уточняя для себя отношения с другими людьми. Лишь после записи о ней следуют заметки об отношении к матери, отцу, остальным родственникам. «Я все более и более, кажется, люблю его», — отмечает Чернышевский. И далее, передавая разговор с Лободовским: «Единственное, что мне доставляет наслаждение, говорю, кроме книг, это свидания с вами» (I, 67).

С Лободовским Чернышевский беседует откровенно о самых интимных предметах, о «чисто физической» стороне любви; не боясь показаться смешным, он объясняет, почему не влюблялся раньше: «когда я жил в Саратове <...> я решительно не знаком был ни с кем <...> совершенно не видел женщин; а потом ведь должно сказать, что я ведь слишком близорук, так что <...> до самых тех пор, как надел очки, настоящим образом знал в лицо только папеньку, маменьку и товарищей, вообще только тех, с которыми целовался, потому что на полтора аршина я уже ничего не могу различить в лице» (I, 259).

Лободовский оказывает влияние на формирование литературных воззрений Чернышевского. Под воздействием оценки своего друга Чернышевский ставит Гоголя и Лермонтова выше Пушкина, считает, что «Мертвые души» и повести Гоголя на-

⁷ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939—1953, т. 1, с. 63. Далее сноски на это издание в тексте, в скобках, с указанием тома и страницы.

много выше «Ревизора» (I, 135): «я по голосу Вас. Петр. ставлю Лермонтова выше Пушкина, а Гоголя выше всего на свете, со включением в это все и Шекспира и кого угодно» (I, 353). И в другой отметке о Лободовском: «Он говорит — читал недавно «Бориса Годунова» Пушкина и решительно не так теперь думает о нем, как раньше, — это чистая риторика, а не что-нибудь существенно хорошее — пустая вещь, говорит: уж «Руслан и Людмила» лучше. Это почти так, как я думал, хотя не читал этого произведения» (I, 230).

Сочиняя «Повесть о Жозефине», размышляя об ее дальнейшей судьбе, Чернышевский связывает будущее своего произведения с мнением Лободовского: «Много это будет зависеть от Вас. Петр. Что он скажет об этом сочинении, я не знаю» (I, 242).

Чернышевский ощущает «превосходство Вас. Петр. в проницательности передо мною» в оценке людей: «с первого раза, видя человека, говорит <...> вот человек пошлый или порядочный (последнее редко)» (I, 192).

Не без воздействия Лободовского формируются и политические, философские взгляды Чернышевского. Друг будущего критика настроен весьма радикально. Он «говорил о том, как бы можно было поднять у нас революцию, и не шутя думает об этом» (I, 67). Лободовский размышляет о Пугачеве, о возможности победоносного крестьянского восстания, о своей роли в нем: «Мысль [участвовать] в восстании для предводительства у него уже давно» (I, 67). Не исключено, что беседы с Лободовским как-то отразились в романе «Старина», в страницах, посвященных крестьянскому восстанию на Волге. 7 февраля 1849 г. Чернышевский записывает в дневнике: «Вечером был у Вас. Петр., толковал все о революции у нас и проч., и проч., как и раньше: он любит заводить об этом речь, но раньше я не сочувствовал, а теперь не прочь и я» (I, 237). 19 февраля он отмечает, что был у Лободовского, «говорил об общих вещах, о благе рода человеческого и т. п.» (I, 244). 6 марта Чернышевский проводит вечер у Василия Петровича: «У него говорили более в революционном духе; говорили о Фейербахе, — он сказал, что, конечно, умный человек, весьма умный, умнее всех этих наших ученых» (I, 253).

Позднее, в период начала знакомства с Ольгой Сократовой, Чернышевский вспоминал, как в «старые годы» разговаривал с Лободовским о политике: «тут не я попираю других, а <...> надо мной могут <...> посмеяться, потому что выше меня, потому что дальше и шире меня видят!» (I, 475). Во время же пребывания Чернышевского в Петербурге в 1848—49 годах авторитет Лободовского для него безусловен, по крайней мере в области общих воззрений: «когда я говорю с ним, то я опасаясь за себя и сознаю, что ниже его, и главное то,

[что] я следую ему в мнениях, как, напр., следую Гете <...> я чувствую, что я перед судьей, который может судить и который по праву судья надо мной...» (I, 135).

При всем том Лободовский, даже в идеализированном отражении дневника Чернышевского, вовсе не выглядит человеком безупречным, заслуживающим глубокого уважения. В течение длительного периода он без стеснения систематически пользуется материальной поддержкой своего друга, зная, что тот живет в крайней нужде, едва сводит концы с концами, становится обузой для родственников, у которых обитает, почти ничего им не платя и сам огорчаясь двусмысленностью сложившегося положения. Просьбы Лободовского о деньгах, весьма бесцеремонные, производят «тягостное впечатление» даже на Чернышевского, весьма расположенного к нему (I, 399). Вообще поведение Лободовского в сфере материальных расчетов, видимо, оставляет желать лучшего. Чернышевский обращает внимание на то, как его друг произносит слово «целковый»: «мне кажется, что манера произносить это слово самое полное выражение той стороны, которая мне в нем не нравится» (I, 359).

Чернышевский не единственный, чьими деньгами Лободовский пользуется без особых угрызений совести. Собираясь переезжать в Москву, Василий Петрович хочет воспользоваться средствами 18-летней девушки Бельцовой, с отцом которой он знаком, считает его «благородным человеком» и в то же время находит возможным обманывать его (I, 249, 333). С барышней Бельцовой у него какая-то «история» (I, 365). Да и в других случаях отношения его с женщинами не самого чистоплотного толка. Он соблазняет дочь полковника Райковского, у которого он был домашним учителем, потом дочь помещика Баясного, затем жену помещика Мирного, за что его едва не подвергли порке (I, 260—264, 82).

Женившись на Надежде Егоровне, Лободовский быстро охладевает к ней (вернее, он и женится без особой любви, непонятно даже зачем; сам он говорит, что жена будет побуждать его к деятельности), неоднократно жалуется на свою судьбу. Не исключено, что он заметил чувства, внушаемые его женой Чернышевскому, и не прочь поэксплуатировать их: слишком уж часто он говорит другу, что равнодушен к Надежде Егоровне. Во всяком случае он ей дает полушутя-полусерьезно следующие советы: «Украдь у Шереметьева 10 000 р. сер., тебя пустят, ты скажешь, что тебе нужно, женский пол пускают» (I, 100). Говоря о возможности рождения ребенка, он добавляет: «что с ним делать? задушить?» (I, 181). С огорчением записывая подобные высказывания, Чернышевский пытается все же как-то оправдать друга, говоря о нем как о человеке, «угнетенном судьбою» (I, 181): «Вот до чего доводит тяжесть бедности такая даже благородных людей» (I, 100). Однако зна-

комство с фактами жизни Лободовского приводит к выводу, что не только социальные условия, среда виноваты в его бедственном положении. Ко всему прочему этот недюжинный, по мнению Чернышевского, человек оказывается крайне ленивым и слабохарактерным. Он не в силах успешно учиться, сдавать экзамены, бросает университет, не может (да, видимо, и не хочет) устраиваться на службу, жить своим трудом, а предпочитает существование на чужой счет. В конце концов даже Чернышевский начинает это понимать. Когда появляется надежда получить выгодное место, Лободовский сперва всячески выражает радость, а затем делает все, чтобы надежда не сбылась; он оттягивает важный визит, потому что «проснулся поздно и не ходил к графу, а пойдет уже в понедельник» (I, 219); в понедельник же он опять «у графа не был, потому что проспал» (I, 220).

Чернышевский рекомендует Лободовского А. В. Никитенко, которого просили подыскать учителя словесности для Пскова. Для получения места необходимо сдать экзамен на звание старшего учителя, о чем в дневнике давно идет речь, и раздобыть фрак, чтобы побывать у Никитенко, который хочет с Лободовским лично познакомиться.

Об экзамене на звание учителя, как о чем-то, давно стоящем на повестке дня, упоминается в январе 1849 г., задолго до появления псковской вакансии. На вопрос Чернышевского Лободовскому, «будет ли держать он теперь экзамен, чтобы напомнить ему об этом», тот отвечает, «что нет, т. е. решительно бросил об этом думать», что «представляет себя на волю судьбы», что, может быть, теперь, после напоминания Чернышевского, «он снова начнет думать об этом и будет держать, если до того времени ничего не случится» (I, 231).

В конце сентября, когда появляется учительское место, Чернышевский записывает в дневнике, что «Вас. Петр. хотел уже держать непременно этот экзамен» (I, 318). И тогда возникает проблема фрака. Чернышевский предлагает помочь достать его, но Лободовский «не согласился, хотел сам достать...» (I, 318). Затем в дневнике рассказывается целая история о фраке: Лободовский тянет, договаривается с Чернышевским, что придет к нему по этому делу и не приходит; огорченный Чернышевский сам, не спрашивая разрешения, достает фрак Лободовскому, тогда тот говорит, что «я нехорошо сделал, что принес фрак <...> решительно отказался быть у Никитенки и просить этого места: «Не успею, потому что мало ли что может случиться, и поставлю Никитенку в неприятное положение»» (I, 322). Он утешает Чернышевского, обещая вскоре сдать злополучный экзамен, «до рождества, обязавшись перед вами, если

хотите, а когда будет звание учителя, место найдется здесь, потому что есть протекция» (I, 323).

О получении Лободовским звания учителя в дневнике так и не говорится. У того появляются новые химерические замыслы: переехать в Москву и поступить в Московский театр. Он даже встречается со Щепкиным, беседует с ним, заявляет о твердости своих намерений, но летом 1850 г., покидая Петербург, Чернышевский оставляет Лободовского на прежнем месте и в прежнем положении.⁸

Горячо любя своего друга, восхищаясь им, считая, что обстоятельства всегда управляют людьми (следовательно, виноваты не люди, не Лободовский, а обстоятельства), Чернышевский все же находит, что «это как-то уж слишком» (I, 231), «уже не в самом деле ли должно его назвать человеком безрассудным и без характера» (I, 215). Лободовский приходит на ум Чернышевскому и при чтении «Неточки Незвановой» Достоевского, в связи с характером Ефимова: «не к этому ли же сорту людей, как отчим Неточки, принадлежит и Вас. Петр.? т. е. со слабою волею?» (I, 221).

Любопытно, что при размышлении о поступках Лободовского Чернышевскому приходит на ум именно один из персонажей Достоевского. Характеры Ефимова и Опискина, конечно, совершенно различны, но у них есть какая-то «общая точка». Есть она и у Опискина с Лободовским, и с Серебряковым, для которого Лободовский послужил прототипом. Не случайно и Опискин и Серебряков (о последнем пойдет речь далее), пусть по-разному, обращаются как к авторитету к Макиавелли.

Осуждая поступки Лободовского, видя его недостатки, Чернышевский нередко стыдится своих мыслей, не хочет сам себе верить: «самому стало совестно этой пошлой мысли», «но что за слабость воли у Вас. Петр.? — это вздор» (I, 215, 222). Тем не менее оценки подобных поступков в дневнике довольно трезвы и объективны. Что же касается общих воззрений, высказываемых его другом, то будущий критик не сомневается в их истинности. Не случайно Лободовский стал прототипом героя повести «Теория и практика». Сам замысел ее связан с мыслями о нем.

13 октября 1849 г. Чернышевский записывает в дневник события нескольких предыдущих дней: «лег раздумывать, какую, т. е. о чем, писать повесть — вывести ли главным лицом Вас. Петр. и его характер и то, как подобным людям тяжело жить на свете, или о том, как вообще тяжела участь женщины, или, наконец, о том, как трудно всякому человеку следовать

⁸ История с фраком для Лободовского, возможно, отразилась позднее в рассуждении о фраках, которое Чернышевский включил в статью о «Губернских очерках» Щедрина.

своим убеждениям в жизни, как тут овладевают им и сомнение в этих убеждениях, и нерешительность, и непоследовательность, и, наконец, эгоизм действует сильнее, чем в случаях, когда он должен отвергать его для общепринятых уже в свете правил и т. д. — Лежал и все думал и, наконец, выбрал последнее...» (I, 325). Далее Чернышевский несколько раз упоминает о том, что пишет повесть (I, 326, 328), а позднее, 18 и 19 декабря, сообщает, что читает ее Лободовскому. О мнении последнего в дневнике ничего не говорится.

Герой повести, прототипом которого является Лободовский, — Андрей Константинович Серебряков. Рассказчик, в котором можно без труда узнать самого Чернышевского, говорит о чрезвычайном уважении к Серебрякову, потому что никогда не встречал другого человека, «жизнь которого была бы так верна его убеждениям, который бы в такой степени неуклонно принимал в расчет то, чего требовала, по его мнению, справедливость, истина или обязанность» (XI, 640). Серебряков всегда поступает так, как должно, предвидя и рассчитывая все последствия совершенных им поступков, и рассказчик за эти качества откровенно восхищается им. Так, например, чтобы быть спокойным и независимым, не подвергаться риску разорения, Серебряков избавляется от своего весьма значительного состояния, продает принадлежащее ему имущество, а деньги кладет в ломбард, под проценты, гарантирующие ему безбедную жизнь (т. е. принимает участие в ростовщических операциях, как и многие персонажи Достоевского). По мнению рассказчика, Серебряков, при всегдашней расчетливости, придерживается самых высоких правил, спокоен, беспристрастен к себе и другим, напоминает Патфайндера Ф. Купера. Позднее, однако, выясняется, что даже у этого идеально последовательного человека теория и практика, убеждения и поступки не всегда совпадают.

В ответ на восторги рассказчика по поводу последовательности Серебрякова, тот знакомит его с историей своей юности, женитьбы. Эта история и составляет главное содержание повести, которое сводится к следующему. В молодости Серебряков бывает в семействе Ясневых, сближается с отцом, бедным и больным чиновником, с его дочерью, Марьей Владимировной, ставшей позднее женой Серебрякова. Он понимает со своей логической прозорливостью, что отец вскоре должен умереть, и задумывается о дальнейшей судьбе Марьи Владимировны, об ответственности за будущее симпатичной ему девушки. Жениться ему вовсе не хочется, но и оставить Марью Владимировну без помощи он не считает возможным.

Любопытно, что размышления Серебрякова о женитьбе ориентированы не столько на Лободовского, сколько на самого

Чернышевского. Когда возникают опасения, что у Лободовского чахотка, Чернышевский записывает в дневник: «Тотчас у меня зародилась мысль: как же это? Что будет с Над. Евг.? что буду обязан делать после него я? должен поддерживать ее? как должен? Раньше у меня в этом случае выходило в мысль жениться на ней, теперь нет — разочаровался почти...» (I, 156). Заманчивые и совершенно прекраснодушные мечты перемешиваются с опасениями (I, 157—159). Чернышевский сознает утопичность подобных размышлений, но они ему приятны: «серьезно ли у меня бродят в голове все эти мысли или нет, или я их просто считаю за сон, бред, роман — этого сказать нельзя, этого я не могу решить; кажется, это принадлежит к тому же ряду, как, напр., мои мысли о коммунизме и решительном господстве этой системы <...> Какой странный я человек, преуморительный» (I, 159). Таким образом, Серебряков вбирает в себя какие-то черты не только Лободовского, но и Чернышевского.

Взвесив все обстоятельства, герой повести «Теория и практика» приходит к выводу, что Марью Владимировну нужно выдать замуж за кого-нибудь постороннего. К такому выводу его подводит томик Макиавелли, случайно оказавшийся в его руках. Размышляя о судьбе Ясеновой, Серебряков «машинально взялся за Макиавелли. Какого чорта? Это инстинкт заставил меня искать в нем совета, как бы ускользнуть от грозящего мне положения!» (XI, 652).

Плохо понимая текст, Серебряков ищет французский перевод Макиавелли и вспоминает, что его взял знакомый учитель истории, Николай Федорович, чтобы блеснуть эрудицией перед своими учениками: «явилась истинно макиавеллиевская мысль: женить скотину-учителя на Марье Владимировне! Тогда я буду совершенно вне всякой опасности и всяких хлопот!» (XI, 653).

Имя Макиавелли вновь появляется в повести, когда настает время практического воплощения подсказанного им замысла. Серебряков советует брату Марьи Владимировны, гимназисту, задать в классе Николаю Федоровичу вопрос, который даст тому возможность продемонстрировать заранее подготовленные знания: «что такое значит макиавеллиевское «*divide et impera*»» (XI, 663). Учитель с блеском рассказывает о принципах макиавеллиевской политики. Все идет по задуманному плану. На этом повесть обрывается. Как развивались события далее — неясно. Понятно лишь то, что макиавеллиевские замыслы Серебрякова не осуществились, что женить Николая Федоровича на Марье Владимировне почему-то не удалось, что она стала женой Серебрякова.

Как видно из сказанного, разница между героем повести «Теория и практика» и его реальным прототипом, Лободовским, была довольно велика. Помимо прочего, Лободовского

никак нельзя назвать человеком, обладающим значительным состоянием. Еще менее можно утверждать, что его убеждения, принципы находились в постоянном единстве с действиями, поступками. Даже в изображении дневника Чернышевского, видимо, сильно приукрашенном, Лободовский не вызывает симпатии, на которую вполне вправе претендовать Серебряков. Последний, по крайней мере в написанной части повести, — идеальный, поэтизированный Лободовский, возведенный на пьедестал, отразивший лишь те стороны общих воззрений, которые так привлекали Чернышевского. Серебряков в повести — это своего рода «поэзия», Лободовский же — «жизнь». Название «Теория и практика» приобретает дополнительный смысл, о котором вряд ли думал Чернышевский: образ Серебрякова, вся повесть превращаются в какой-то степени в «теорию», как «практика» же выступает реальный Лободовский, похожий скорее не на Серебрякова, а на персонажей Достоевского.

Сам Чернышевский оказывается в чем-то близок миру произведений Достоевского. Знаменательно, что в дневнике неоднократно с вниманием фиксируются литературные выступления автора «Бедных людей». Выше приводились размышления Чернышевского о Лободовском в связи с «Неточкой Незвановой». Чернышевский с интересом читает рассказ «Ревнивый муж» и хохочет над ним (I, 208). Знакомясь с «Белыми ночами», будущий критик боится, как бы на его мнении не отразились похвалы, услышанные от Лободовского, но приходит к выводу, что сам смог оценить достоинства повести (I, 212). Лободовскому Чернышевский «дрожащим голосом» пересказывает содержание «Двойника», так что тот, несмотря на его эрудицию, «сначала думал, что это я писал» (I, 365)⁹.

При всем сочувствии Чернышевского к Серебрякову, «теория» у того расходится с «практикой», принципы в поступках (его женитьба). Но сами принципы представляются рассказчику, да, пожалуй, и автору, в высшей степени справедливыми. Речь идет лишь о трудности действовать согласно своим убеждениям в жизни. Не вызывает возражений и увлечение героя повести макиавеллиевскими концепциями. О порочности их вопрос не встает; они просто в отдельных случаях оказываются несостоятельными на практике, не подрывая престижа воззрений Серебрякова, руководствующегося такими концепциями.

В повести «Теория и практика» заметны тенденции, которые в какой-то степени присущи и зрелому творчеству Чернышевского. К таким тенденциям можно отнести теоретичность содержания, построение определенных конструкций, иллюстрирующих авторский замысел. Серебряков с его трезвым расчетом,

⁹ См.: Туниманов, с. 247—248.

сочетающимся со следованием справедливости и истине, как-то перекликается с персонажами романа «Что делать?», с теорией «разумного эгоизма». Иногда совпадения заметны даже в деталях: стремление Серебрякова устроить будущее Марьи Владимировны, не обременяя себя жеңитьбой, пока не возникает крайней необходимости в этом, напоминает отчасти поведение Лопухова, который, прежде, чем жениться на Вере Павловне, убеждается в невозможности различных иных вариантов. Расчет в его особом понимании, характерном и для Серебрякова, объясняет отношение персонажей «Что делать?» к браку, семье и т. п. Принципы, которые исповедует Серебряков и его прототип Лободовский, получают развитие, в измененном, преобразованном виде продолжают в какой-то степени оказывать воздействие на воззрения Чернышевского даже в то время, когда былая дружба осталась далеко позади.

Достоевский прозорливо уловил потенциальную возможность многообразия выводов, вытекающих из подобных принципов, полемически ставя в самых различных аспектах, от «Преступления и наказания» до «Подростка», вопрос о соотношении «теории и практики».

«МАСКА» БИБРУСА

Л. О. Зайонц

Одной из особенностей литературной борьбы начала XIX в. было стремление полемистов превратить противника в своеобразную сатирическую маску. Образам Галлоруса и Варягоросса приписывалось определенное социально-культурное амплуа. В сатирической литературе архаистов оно персонифицировалось в маску «щеголя». Что касается карамзинистской сатиры, то в ней подобной «сниженной» маски до сих пор не выделялось. Тем не менее, она существовала.

Среди масок, создаваемых карамзинистами, видное место занимает образ поэта-пьяницы, творящего в запойном бреду. Этот образ был реально ориентирован на С. Боброва, известного современникам не только приверженностью к архаизму¹, но и пристрастием к вину. «Исполнителем» этой роли он и предстает в эпиграммах карамзинистов:

Как трудно Бибрису со славою ужиться!

Он пьет, чтобы писать, и пишет, чтоб напиться!

(Батюшков, 1809)

Российский Диоген лежит под сею кочкой:

Тот в бочке прожил век, а наш свой прожил с бочкой.

(Вяземский, 1811)

Пьянице

Под камнем сим Бибрис лежит;

Он на земле в таком раздоре был с водою,

Что нам и из земли кричит:

«Не плачьте надо мною!»

(Жуковский, 1814)

К началу 1810-х гг. Бобров в глазах карамзинистов становится воплощением всего, что соответствовало ходячим представлениям об их литературных врагах.² Личностная черта

¹ В 1805 г. Бобров декларирует свою позицию памфлетом «Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка», где отчетливо противопоставляет ей культурно-лингвистическую программу Галлоруса, выведенного под маской петиметра. Реакцией на выступление Боброва можно считать сатиру Батюшкова «Видение на берегах Леты» (1809), в которой Бобров называется «виноносным гением» (См. К. Батюшков. Опыты в стихах и прозе. М., 1977, с. 358).

² См.: Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1975, вып. 358, с. 193.

(в данном случае пьянство) в ходе полемики отделяется от своего носителя и начинает функционировать как обобщенный признак. Особенно важным с этой точки зрения является то, что смерть Боброва в 1810 г. никак не отразилась на связанной с ним теме — продолжала существовать «маска» Бибруса.

Литературный тип поэта-пьяницы имел свою традицию: Ломоносов, Барков, Костров, Мерзляков. Однако как параллель к Боброву особенно интересны образные штампы в сатирах на Ломоносова. Специфика полемики 1750-х гг. отразилась в использовании маски пьяницы как средства моральной и профессиональной дискредитации противника. Пристрастие Ломоносова к вину становится признаком его *поэтической* непригодности:

Эпистола от водки и сивухи к Л<омоносову>

... А ныне *пухлые* твои стихи читаю,
Ни рифм, ни смыслу в них нигде не обретая
И разбирая *вздор* твоих *сумбурных* од,
Кричит всяк, что то наш — не твой сей тухлый плод,
Что будто мы — не ты стихи слагаешь,
Которых ты и сам совсем *не понимаешь*,
Что не пермесский жар в тебе уже горит,
Но водка и вино сим *вздором* говорит,
Что только ты тогда и бредишь лишь стихами,
Какхватишь полный штоф нас полными устами <...>

Как можно только *тщись темнее* оды ткать.
На ясность не смотри, пиши и *завирайся*...³

То, что речь идет о литературной маске, а не просто о бытовом поведении, ясно из того, что, хотя Сумароков тоже был прирастен к вину, а в конце жизни это прирастание превратилось в болезнь, ни в одной из сатир на него эта черта не нашла отражения — подчеркивались признаки «шута» (морганье, странная мимика, рыжие волосы), но не «пьяницы».

«Сумбуротворство» как признак маски поэта-пьяницы становится актуальным и для споров нач. XIX в. Это подчеркивается аналогичностью характеристик, даваемых Ломоносову и Боброву их литературными врагами. Ср.:

Поэзия состоит не в *надутом* описании ужасных сцен природы, но в живости мыслей и чувств...⁴ (Ср. слова Сумарокова о «*Надутой пухлости*, пущенной к небесам» в характеристике од Ломоносова).

Слабость г-на Боброва состоит в том, что иногда в изображениях своих бывает *темен*⁵.

³ Поэты XVIII в., т. II. Л., 1972, с. 399—400. <Разрядка зд. и дальше — моя. — Л. З.>

⁴ <Н. М. Карамзин>. Предисловие ко второй книге «Аонид». 1797, с. V—VI.

⁵ «Северный Вестник», 1804, ч. II, № 4, с. 40.

Нет спора, что Бибрис богов языком пел,
Из смертных бо никто его не разумел.

Что врешь ты за *сумбур*? Кто ты? Тебя не знают!..

(Вяземский, 1810)

Я вижу тень Боброва,
Она передо мной
Нагая, без покрова,
С заразой и чумой,
Сугубым *вздором* дышит...

(Батюшков, 1817)

Однотипность и дословное совпадение обвинений, выдвигаемых сумароковцами против Ломоносова и карамзинистами в адрес Боброва, позволяет говорить о преемственной связи между литературными ситуациями сер. XVIII и нач. XIX вв. Свидетельством того, что эта связь ощущалась карамзинистами, может служить сатира Батюшкова «Певец в «Беседе любителей русского слова» (1813):

...Нашьемся пьяны музе в дань,
Так пили наши деды.
Рассудку — гибель, вкусу — брань.
Хвала — сынам «Беседы»!
Пусть Ломоносов был умён
И нас ещё умнее.
За пьянство стал бессмертен он
А мы его пьянее.⁶

Близость литературных ситуаций проявлялась и в том, что стилизованная характеристика личности (пьянство) используется как средство дискредитации поэтики (ср. о Ломоносове: «...тогда и бредишь лишь стихами, какхватишь полный штоф...» и о Боброве: «Он пьёт, чтобы писать...»), а глубже — ее историко-культурных корней.

За «пьяным бредом», «надутыми» и «темными» речами стоял метафорический и грандиозный мир барокко и предромантизма. «Избыточные», иррациональные стили (связывающиеся с традицией Гюнтера или Мильтона) противопоставлялись рационалистической ясности французских поэтов. С этой точки зрения характерно определение Шекспира как «*пьяного дикаря*»

⁶ К. Батюшков. Опыты в стихах и прозе. М., 1977, с. 367. Отношение карамзинистов к Ломоносову было, как известно, сложным и неоднозначным. Тем более знаменательным становится то, что, попадая в похожую литературную ситуацию, образ «российского Пиндара» сводится к прежней пародийной маске. Выступления Шишкова, постоянно ссылающегося на гений Ломоносова, и критики, ставившей в один ряд с Ломоносовым С. Боброва, придавали «старой» маске новый полемический смысл. (См. «Северный Вестник», 1804, № 2: критик сравнивает стиль Боброва со стилем «Пиндара, Омира»; И. М. Левитский. Курс российской словесности. Спб., 1812, ч. II, с. 89: «Мы не погрешим противу всеобщего мнения, если разделим наши оды на <...> ломоносовские, державинские и бобровские.»)

(Вольтер). В начале XIX в. признак «дикости» приписывается карамзинистами архаической школе:

Какое хочешь имя дай
Своей поэме полудикой... —

пишет Батюшков о «Петре Великом» Шихматова-Ширинского. В сочинениях же С. Боброва, по словам И. Н. Розанова, современники находят «пламенное воображение и варварский язык».⁷

Не менее существенным для карамзинистов был скрытый в маске поэта-пьяницы социальный смысл: она отсылала к лубочной литературе и звучала как намек на плебейское происхождение. Если в 1750-х гг. обвинение в «подлости» было скорее полемическим приемом, то в полемике нач. XIX в. социальное происхождение рассматривается как идеологический фактор и переводит споры в социолингвистический план: «Старый книжный язык осмысляется <карамзинистами. — Л. З.> в социальной <...> перспективе — через «семинарскую» и «подъязыческую» речь...»⁸ Таким образом, «изобличаемый» порок получает социально-культурную закрепленность. В выступлениях карамзинистов обыгрывается более демократический состав лагеря архаистов (Мерзляков, Бобров, Крылов, Мартынов) и тех, за кем репутация пьяницы утвердилась в прошлом (Костров, Барков, Ломоносов, отчасти Тредиаковский).

Ориентация на социальное происхождение могла отразиться и в изобретении литературных кличек. Латинизированные Бибрус и Тресотиниус органично сочетались с семинарским прошлым Боброва и Тредиаковского. Одновременно в этом же проявляется чуждый светской дворянской культуре элемент «учености».⁹

Противопоставление масок «галломана» и «пьяницы» в новой культурной ситуации переосмыляется как антитеза «западной» и «национальной» ориентации. Это приводит к тому, что

⁷ И. Н. Розанов. Русская лирика XVIII в. СПб., 1914, с. 377. Ср.: «... В Беседе питерской — варварство <...> Варвары, они исказили язык наш славенщизною!..» (К. Батюшков. Сочинения. СПб., 1886, т. III, с. 408—410).

⁸ Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Споры о языке..., с. 243.

⁹ «Знание Латыни, обычное в среде воспитанников духовных семинарий, не входило в круг светского дворянского образования <...> Латынь для разночинной интеллигенции XVIII — нач. XIX вв. была таким же языком-паролем, как французский для дворянства. От Ломоносова, кричавшего в Академии одному из своих противников: «Ты де што за человек <...> говори со мною по латыне» (раз не можешь, значит не ученый!) до Надеждина, уснащавшего свои статьи эпиграммами и цитатами на античных языках с целью изъять литературную критику из сферы дворянского дилетантизма, протянулась единая нить ранней русской разночинной культуры» (Ю. М. Лотман. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983, с. 130).

традиционный «дух русский в склянке» становится неотъемлемым аксессуаром и чуть ли не общим признаком архаической школы¹⁰.

Можно предположить, что сюжеты о «пьянствующих» архаистах были в ходу уже в 1800-х гг., т. к. в 1810-х они фигурировали как вполне сложившиеся. По предположению М. Г. Альтшуллера, кличка Бибрус (или Бибрис, от лат. *bibere* — пить) появляется в 1803—1804 гг.;¹¹ в 1809 («Видение на бере-

¹⁰ Показательны в этом плане сатира В. Л. Пушкина «Опасный сосед», «Певец в «Беседе любителей русского слова» Батюшкова и следующие строфы из «Дома сумасшедших» А. Воейкова:

Вот Измайлов! — Автор басен,
Рассуждений, эпиграмм,
Он пищит мне: я согласен,
Я писатель не для дам.
Мой предмет — носы с прыщами,
Ходим с музою в трактир
Водку пить, есть лук с сельдями.
Мир квартальных есть мой мир.

А также:

Нумер третий: на лежанке
Истый Глинка восседит.
Перед ним дух русский в склянке
Неоткупорен стоит...

Любопытно воспоминание Вяземского: «Рассказывали, что в предсмертные дни Москвы, до пришествия французов, С. Н. Глинка, добродушный и добросовестный, разезжал по улицам, стоя на дрожках и кричал: «Бросьте французские вина и пейте народную сивуху!» (П. Вяземский. Старая записная книжка. Л., 1929, с. 208.) Самого Глинку нельзя было обвинить в пьянстве (Ср. воспоминания К. Полевого: «Клеветали на него, будто он вел разгульную жизнь и был пьяница. Почитаю долгом опровергнуть эту клевету, основанную всего более на известных стихах злого Воейкова.» <См. приведенную цитату>. — К. Полевой. Записки о жизни и сочинениях Николая Алексеевича Полевого. — В кн.: Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Издательство писателей в Ленинграде, <Л., 1934>, с. 253). Думается, однако, что здесь Воейков намекает не столько на пристрастие к вину, сколько на известную воздержанность и стоицизм С. Глинки: «дух русский в склянке» (ср. каламбур дух = *spiritus*) — *не откупорен*. Одновременно штоф выполняет здесь роль эмблематической детали — знака принадлежности С. Глинки к архаической школе (Об идеологической и языковой программе С. Глинки см. работы Л. Н. Киселевой: «Система взглядов С. Н. Глинки 1807—1812 гг.» — Уч. зап. ТГУ, Тарту, 1981, вып. 513, с. 52—72; «К языковой позиции «старших архаистов» (С. Н. Глинка, Е. И. Станевич)». — Уч. зап. ТГУ, Тарту, 1983, вып. 620, с. 18—30). Биография Боброва превратилась в «маску». «Маска», «надетая» Воейковым на Глинку, подменила его биографию.

¹¹ См.: Русская литература XVIII в. Эпоха классицизма. М.—Л., 1964, с. 1243. Однако можно предположить двойную семантику клички «Бибрус»: кроме латинского значения следует учитывать обыгрывание фамилии Боброва в свете немецкого «*Biber*» — бобр. На возможность подобной интерпретации клички С. Боброва мое внимание обратил С. Барсуков, которому пользуюсь случаем выразить благодарность.

гах Леты») ее подтекст дешифруется («виноносный гений»), а в 1808 г. И. Крылов публикует басню, которая в складывающейся полемической атмосфере приобретала вполне определенный смысл:

Музыканты

Сосед соседа звал откусать.
Но умысел другой тут был:
Хозяин музыку любил
И заманил к себе соседа певчих слушать.
Запели молодцы: кто в лес, кто по дрова
И у кого что силы стало.
В ушах у гостя затрещало
И закружилась голова.
«Помилуй ты меня, — сказал он с удивленьем, —
Чем любоваться тут? Твой хор
Горланит вздор!» —
«То правда, — отвечал хозяин с умиленьем, —
Они немножечко дерут;
Зато уж в рот хмельного не берут,
И все с прекрасным поведением.»
А я скажу: по мне уж лучше пей,
Да дело разумеи.¹²

Басня была напечатана в «Драматическом Вестнике» — главном в те годы органе шишковистов. Если предположение о ее иносказательной полемической направленности верно, басня Крылова становится ответом архаистов на приписываемое им ампула.

Развитие литературной маски поэта-пьяницы позволяет проследить динамику соотношения биографии и литературной позиции в культурных ситуациях середины XVIII и нач. XIX вв. В эпоху Ломоносова сатирическая маска складывается из памфлетных деталей биографии и неотделима от ее носителя. Пародлируемая в маске литературная позиция, т. о., осмысливается как биографически обусловленная данность. Поэтому наиболее активным уровнем полемики становится уровень межличностных споров.¹³

К нач. XIX в. степень подмены реальной личности маской нарастает. Под масками сталкиваются различные культурные концепции. Литература в эти годы становится «ареной действий», где разыгрывается своеобразная «комедия масок».

¹² И. А. Крылов. Стихотворения. Л., 1954, с. 53.

¹³ См.: Г. А. Гуковский. О русском классицизме. — В сб.: Поэтика. Временник отдела словесных искусств гос. ин-та истории искусств, V, Л., 1929, с. 52—53.

ЛЕСКОВ В БОРЬБЕ С ЦЕРКОВНОЙ РЕАКЦИЕЙ

Ю. Л. Сидяков

Основным фактором, характеризующим публицистику Лескова 1870-х гг., было предельное внимание, уделяемое писателем вопросам нравственным. Это стало основным стержнем целой серии статей и очерков, посвященных церковным проблемам, а также различным религиозным течениям в народной среде и в великосветских кругах. Именно этим вопросам посвящена основная часть творчества писателя в 1870-х гг. Это прежде всего рецензии на книги духовного содержания и статьи на церковно-исторические темы. Размышляет Лесков и о современном ему состоянии церкви. Отбор книг, выбираемых Лесковым для рецензирования, весьма характерен — это тома «Истории русской церкви» митрополита Макария и тома сочинений Иннокентия Таврического. Уже по этому подбору можно судить о вкусе и интересах Лескова и о его идейной ориентации.

Во-первых, это история церкви — предмет, привлекавший писателя на протяжении многих лет. Лесков изучал и собирал сведения, касающиеся церковной истории, публиковавшиеся духовными журналами, знакомится он и с архивными материалами, ряд которых используется им в его творчестве; заметки, посвященные истории русской церкви, публикует и сам Лесков. Позднее он будет с большим интересом изучать «Историю русской церкви» Е. Голубинского.

На фоне быстрого развития русской исторической науки 1850-х—1870-х гг. труды по истории церкви выглядели архаически. Лесков стремился перенести сюда общие методы исторической науки, заменить апологетический подход критическим. Так, в одной из рецензий на «Историю русской церкви» Макария он писал: «Только что вышедшая книга дает нам повод вновь заявить ученому паству нашей Церкви глубокое сочувствие к его трудам, интерес которых, нужно сказать, возрастает более и более по мере приближения очерка религиозной жизни наших предков к нашему времени, и тем с большим

удовольствием читается беспристрастное и критически обследованное изложение событий. «Критики, побольше критики нашей науке», — говорил почтенный автор «Истории русской церкви», и он остается верным своему правилу. Вполне научная постановка предмета отличает и последний том его истории; такую постановку видеть тем приятнее, что вышеприведенные слова преосвященного Макария не были только простым выражением вполне похвальных стремлений ученого архипастыря, а сказаны были им в виду того фальшивого направления, которому немалое время следовала наша церковная наука, и от которого не были свободны и труды таких компетентных судей в области богословия, как покойный Филарет архиепископ черниговский.¹

Стремление к правде, уважение фактов, отсутствие предвзятых установок оказываются наиболее близкими и созвучными Лескову, именно это он подчеркивает и хочет видеть в труде Макария, приписывая ему, быть может, более нежели в нем реально содержалось.

Из большой массы произведений на церковные темы Лесков отбирает лишь определенные имена. Произведения Иннокентия Таврического привлекали его своим общим гуманистическим пафосом. В исторических трудах митрополита Макария Лесков ищет критический подход, отделяющий сочинения этого автора от общего «приукрашивающего» тона, свойственного церковно-историческим трудам тех лет.

Для характеристики взглядов Лескова первой половины 70-х годов важное значение имеет его письмо в редакцию газеты «Биржевые ведомости» под заглавием «Возможна ли и рациональна ли чисто-духовная цензура?». В этом письме Лесков призывает к полной свободе слова в духовных вопросах. Только такая свобода и ничем не ограниченная полемика, полагает писатель, способна укрепить и очистить религиозное учение. Запреты же приносят лишь обратный эффект. Только тогда, указывает Лесков, «уничтожится излишек в свободном отношении к религии, который, конечно, есть и ныне, но таится по невозможности высказываться, уничтожится излишек и в рабском понимании ее, который теперь выражается во множестве суеверий, держащихся в народе, и, главным образом, в мертвом, формальном понимании религии, и от всего этого останется новая, уже очищенная в горниле критики и борьбы, религиозная сила».²

В этой статье речь идет о духовной печати, но важно отметить и более общий призыв — к свободе высказывания человеком своих взглядов и мнений.

Отношение к православной церкви, выразившееся как в статьях, так и в художественных произведениях Лескова начала 70-х годов, в целом положительное, однако уже в это время

слышны критические ноты, предвещающие последующие обличительные выступления. Уже в это время на Лескова отталкивающе действуют косность и формализм, устарелость многих предписываемых церковью, особенно в своей собственной среде, норм. В этом отношении показательны две заметки Лескова — «Семинарские манеры» и «О семинарских манерах». В этих заметках писатель касается вопроса о недостаточной воспитанности людей духовного сословия, что проявляется в полном неумении духовенства держать себя в обществе. Причину этого Лесков видит в несовременности представлений о воспитании, бытующих в духовной среде. В статье «Семинарские манеры» Лесков рассматривает пособие о правилах поведения для семинаристов — книгу архимандрита Викторина — и показывает полную непригодность его советов при современных писателю представлениях о хорошем тоне. В продолжении статьи, в письме «О семинарских манерах» высказывается основная установка Лескова этого периода: «Людам, чтущим и любящим свою церковь, теперь хочется того, чтобы никакая мелочь не вредила ее величию, чтобы никакая капля дегтя не портила бочки меда».³ Подобные мотивы проводятся и в написанной приблизительно в то же время заметке Лескова «О русской иконописи», где писатель с горечью пишет о падении русского иконописного искусства.

Статьи Лескова первой половины 70-х годов не содержат еще в себе призыва к церковным реформам, что станет основной темой публицистических выступлений писателя второй половины десятилетия, однако основной пафос многих из них — очищение церкви от недостатков. Пути к этому Лесков видит в свободе критики, в освобождении от фальши и приукрашенности всего того, что связано с церковью, а также в отказе от формализма и подлинном обращении к человеку и его душе.

Враждебное отношение писателя вызывает и бюрократическая обстановка, которой в это время оказывалась стиснута церковь. С ней приходится бороться герою «Соборян» отцу Савелию Туберовову. Косность и бездушие, царящие в России, отсутствие живого слова и чувства оказываются причиной его трагедии.

В 1873 году в газете «Русский мир» Лесков печатает заметку «Холостые понятия о женатом монахе», где дается язвительная рецензия на напечатанный в «Гражданине» рассказ «Дьячок, Рассказ в приятельском кругу г. Недолина»; в рецензии показано плохое знание автором церковного быта. Рецензия эта, так же как и аналогичная заметка «О певческой ливрее», была выпадом против Ф. М. Достоевского, ответом на его критику «Запечатленного Ангела»⁴, но характерно, что «полем сраже-

ния» выбирается именно церковный быт, изученный Лесковым до мельчайших подробностей.

В это же время Лесков печатает ряд заметок по церковно-историческим вопросам. Это или информационные заметки, лишённые сколько-нибудь публицистического содержания, либо статьи, посвященные истории раскола, утверждающие веротерпимость.

В середине 70-х годов во взглядах Лескова происходит перелом. Определенную роль в этом сыграла его поездка за границу. 29 июля 1875 года Лесков пишет П. К. Щербальскому о том, что будучи за границей он «разладил с церковностью, по вопросам которой власть начался вешей в России не допускаемых <...>». Однако не следует толковать этот перелом во взглядах писателя слишком прямолинейно, как это делается во многих работах, посвященных творчеству писателя.⁵ Далее в этом же письме мы читаем: «Более чем когда-либо верю в великое значение церкви, но не вижу нигде того духа, который приличествует обществу, носящему Христово имя. «Соединение», о котором молится наша церковь, если произойдет, то никак не на почве согласования «артикулов веры», а совсем иначе. Но я с этим так усердно возился, что это меня утомило».⁶ Вернувшись на родину, Лесков знакомится и сближается с деятелями движения за обновление церкви, разворачивавшегося в те годы в России. Движение это исторически было связано с реформами 60-х годов, когда вслед за «светскими» реформами встает вопрос о необходимости церковных преобразований. Подобные вопросы широко обсуждаются на страницах духовной и гражданской периодики. Современное состояние церкви ощущается как кризисное. Особенно широкий отклик вызывает работа комитета по проведению реформы духовного суда, касавшаяся также и бракоразводной системы, целый ряд выступлений связан с провалом этой реформы.

Вторая половина 70-х — начало 80-х годов в публицистике и творчестве Лескова проходят под знаком размышлений о современном писателю кризисе православия как государственной религии. Проблеме этим посвящается целая серия очерков и статей («Мелочи архиерейской жизни», «Епархиальный суд», «Поповская чехарда и приходская прихоть» и др.), отклики на вопросы, связанные с кризисом церкви, рассыпаны и в художественных произведениях, написанных и на иные темы. Влияние либеральной духовной журналистики, особенно публицистики журнала «Церковно-общественный вестник» весьма ощутимо сказываются в творчестве Лескова этого периода.⁷

В целом позицию Лескова можно сформулировать следующим образом: буква затмила дух; только очищенная от казенной рутинной церкви может стать преобразующим началом в обществе, современное же состояние общества духовным запро-

сам человека не удовлетворяет. Необходимы срочные реформы — именно к ним призывает Лесков. Так, в заключении к «Поповской чехарде» он пишет: «Представив, как умели, картину наших церковных перепрыжек, мы, разумеется, совершенно бессильны указать меры, какими могли бы быть достигнуты лучшие способы облагородить и поднять дух клира.

Человек, который, решил бы от одного своего высокоумия объявить, что он знает такие меры, огласил бы этим свое дерзкое посягательство на права церкви и тем самым подверг бы себя церковному осуждению. По духу православия это дело соборное.

Цель наша — показать, что было, и пусть, кто может, сам умозаключает, чего надо избегать в будущем, дабы оно не походило на печальное прошлое, которое Бог весть зачем принято историческими лжецами изображать в самом неверном освещении».⁸

В этом резюме сформулирована позиция Лескова. Однако здесь необходимы некоторые комментарии. Очерк «Поповская чехарда» был написан в 1883 году, в то время, когда провал реформ был вне сомнений. Этим современное Лескову церковное управление было окончательно дискредитировано в его глазах. Одной из основных причин провала духовно-судебной реформы (наиболее радикальной из всех преобразований в церковной сфере 60-х—70-х годов) явилось то, что проект реформы навязывался «сверху» обер-прокурором синода — Д. А. Толстым, это во многом и определило оппозицию церковной иерархии.⁹ С начала 80-х годов в России все чаще слышны голоса, призывающие восстановить подлинное соборное управление церковью и отменить обер-прокурорский гнет. На эту же тему напишет специальный очерк и Лесков («Синодальные персоны»), этим же, видимо, мотивируется и отказ от конкретных предложений в «Поповской чехарде» и апелляция в этом очерке к соборности. Но несколько ранее, в 1880 году, в очерке «Епархиальный суд» (первоначальное название «Духовный суд») Лесков дает два конкретных предложения: «Какие же меры в этом положении могут казаться самыми надежными и действительными. Их, кажется, две: 1) лучшее обеспечение православного духовенства, при котором оно не было бы вынуждено прибегать к унижительным поборам, роняющим его во мнении прихожан и 2) более совершенный суд, при коем правый человек мог бы бестрепетно доказывать свою правоту, а виновный — принять наказание, сообразное действительной мере его вины, как следует по закону, а не по произволу».¹⁰

Меры, предлагаемые Лесковым, довольно общие и неоригинальные, он лишь повторяет те идеи, которые неоднократно высказывались на страницах периодических изданий того времени. Но писатель совершенно не касается вопросов о том,

каким именно образом должны производиться эти преобразования, — вопросов, вокруг которых шли ожесточенные споры.¹¹ Собственно юридическая сторона дела мало интересовала Лескова. Волновали его те ненормальные стороны жизни, с которыми ему приходилось сталкиваться. Свою задачу писатель видел в том, чтобы показывать «то, от чего следует бежать и то, к чему следует стремиться». Обращался Лесков и к причинам царящего в церкви зла, но искал их глубже, нежели в логике законоположений. Основную причину кризиса он видел в мертвой норме, в закостеневшем ритуале, господствующих в церкви. Бездушная казенная обстановка убивает в церкви все живое, делает ее служителей рабами своего положения, превращает иерархов в «особ», не только неспособных к какой-либо осмысленной деятельности, но даже вынужденных вести нездоровую повседневную жизнь. Приведем один из эпизодов «Мелочей архиерейской жизни», наглядно иллюстрирующих эту мысль (рассказ об архиерейских запорах), где один из владык (Порфирий Успенский) просит срочно вызванного к нему ночью врача выписать ему по всей форме рецепт, в котором бы предписывался свежий воздух и движение: «Да мало ли, что вы мне сказали. Я и сам без вас это знаю, а вы мне это напишите, а я попробую в синод просьбу послать и приложу ваш рецепт: не разрешат ли мне хоть ради спасения жизни по улицам пешком ходить? Но, нет, впрочем не пишите. И св. синод мне такой льготы не разрешит, да и благочестивые люди мне не дадут пешком ходить: все под благословение будут становиться. Другое бы дело верхом ездить, я это и люблю, и когда-то много на Востоке ездил и тогда этих припадков не знал, там при турках проще можно жить и свободнее двигаться».¹² Сама ситуация в очерке анекдотическая — специалист по женским болезням у архиерея, но за анекдотом, как и в других очерках цикла, проблема стоит серьезная. Горькой иронией звучит последнее сравнение: иерархи гонимой турками православной церкви на Востоке оказываются в более свободном положении, нежели иерархи в России, где православие — государственная религия.

Еще в более незавидном положении оказывается низшее духовенство, лишенное элементарных прав. В «Мелочах архиерейской жизни», а также в очерках «Епархиальный суд» и «Архиерейские объезды» Лесков рисует потрясающие картины беззаконий и унижений, которым подвергаются представители низшего клира.

Касается в своих статьях Лесков и более частных деталей церковного быта. Так, в 1878 году в газете «Новости» он печатает статью «Об уборе русского духовенства», в которой доказывается, что современный покррой православной рясы — турецкого происхождения. И опять же мысли Лескова созвучны

либерально-церковной публицистике. На страницах периодической печати во второй половине 70-х годов развертывается дискуссия о необходимости ношения священниками рясы как повседневной одежды. Либерально настроенное духовенство и околоцерковная общественность призывали отказаться от рясы как от одежды архаической и неудобной в быту. Их противники же отстаивали рясу как одежду, освященную древней церковной традицией.¹³ Лесков на историческом материале показывает неверность таких утверждений.

Близки по духу к этой статье также и опубликованные двумя годами позже исторические заметки «Анафема» и «К истории анафемы». В этих заметках Лесков приветствует практикуемый современной ему церковью отказ от поименной анафемы, в которой он видит чуждый христианству мотив мстительности.

Лесков стремится к всесторонней модернизации церкви, ее осовремениванию как с точки зрения основ ее внутреннего устройства, так и мелких внешних деталей. Только такая обновленная церковь и сможет, по мысли писателя, занять свое подлинное место духовного руководителя общества. Применение к духу времени необходимо, считает Лесков, в противном же случае учение церкви оказывается безжизненным, оторванным от потребностей людей.

Призывая к реформам, Лесков прежде всего ратует за простоту. В опрошении иерархов, в их сближении с народом, во внимании к чаяниям и нуждам простых людей, в отказе от мертвых и устарелых норм видит Лесков выход из создавшегося церковного кризиса.¹⁴

В конце 70-х — начале 80-х годов Лесков пишет ряд очерков на основе архивных историко-церковных документов. Целью этих очерков писатель ставит показать картину нравов, царивших в церковной среде в сравнительно недавнем прошлом (большинство используемых Лесковым материалов относится к XVIII — первой половине XIX века). В своих исторических очерках писатель останавливается на неприглядных сторонах церковной действительности и, с одной стороны, развенчивает утвердившийся благочестивый миф о прошлом русской церкви, а, с другой, ищет в истории корни современного ему кризиса православия. Так, во вступлении к очерку «Бродяги духовного чина. Характерное явление церковной жизни XVIII века» Лесков пишет: «... то, что я извлекаю и записываю, по моему мнению, непременно должно составить живой интерес для всякого любителя исторической правды, которую постоянно есть охотники затемнять предосудительной и вредной тенденциозной лживостью. Так как это злое настроение в наши дни особенно ожесточилось и появляется много писаний, авторы которых

беззастенчиво стремятся ввести мало знающих историю людей в заблуждение, представляя им былое время и былые порядки в ложном свете, дабы, таким образом, показать старину, как время счастливое и прекрасное, к какому, будто бы следует желать возвратиться, то и со стороны людей, уважающих истину, имеющую свою цену «на каждом месте и о каждой добе», должно быть представляемо общественному мнению, какие явления имели для себя место во времена былые». ¹⁵ И далее писатель приводит ряд красноречивых материалов о беглых монахах и духовных, ведших бродяжную, развратную, а порой и разбойную жизнь. Исследует Лесков и причины бегства, которые видит главным образом в бедности белого духовенства и в скуке для многих монахов монастырской жизни. Останавливается Лесков в этом же очерке и на проблеме сманивания православных священников в раскол, оказавшемся одним из наиболее распространенных стимулов для бегства. Весьма знаменательны высказанные в этой связи идеи в заключительной части очерка: «Исчезновение такой наклонности, как бродяжничество, распространившееся в оно время среди вдовых священников и иеромонахов, как я смею думать, конечно, должно быть сочтено улучшением, а не ухудшением нравов русского духовенства. А улучшению его в таком роде значительно содействовало учреждение нашими раскольниками самостоятельной иерархии, — сначала в Австрии, а потом и в России.

Многие считают весьма неблагоприятным для церкви, что наше правительство нынче сквозь пальцы смотрит на существование раскольничьей иерархии. По мнению этих дальновзорких людей, это поведет Россию к бедам и они охотно рекомендовали бы правительству совсем иное отношение к церковному делу. Отношения эти намечены в заказной книге московского профессора Субботина, изданной по распоряжению синодального обер-прокурора. Но представителям этого образа мыслей, вероятно, не представляется, что упомянутая терпимость, — помимо ее соответствия духу христианской свободы и духу времени, силы которого может не чувствовать только омертвевшее тело, — приносит очень большую пользу самому православному духовенству. Только одна эта относительная терпимость правительства к староверческой иерархии уничтожила сманку попов в раскол, которая без того все еще, вероятно, имела бы свое место и теперь. Теперь они более туда уже не пойдут, потому что в них там более не нуждаются». ¹⁶

Выводы из данного резюме очевидны: только реформы и реформы в духе свободы и терпимости ведут к оздоровлению церковной жизни.

Недавнему прошлому церковной истории посвящены уже упомянутые очерки «Поповская чехарда» и «Синодальные персоны», относятся сюда также и «Святительские тени». В «По-

повской чехарде» Лесков показывает картину полного разложения низшего духовенства; в «Святительских тенях» писатель обращается к высшей иерархии, прослеживая деятельность, а точнее бездеятельность, архиереев одной из епархий. «Синодальные персоны» обрисовывают упадок высшего церковно-административного органа — синода. Каждый из этих очерков, построенных на историческом материале, дает отдельные штрихи, в целом же создается более или менее полная картина церковного упадка и разложения. В результате эти исторические очерки Лескова оказывались косвенным призывом к проведению срочных реформ.

Острая критика Лесковым современного ему и исторического состояния русского православия вызывала резкое недовольство консервативно настроенных церковных и административных властей. Так, «Мелочи архиерейской жизни» вызывают резко отрицательные рецензии в официальных церковных изданиях: Лесков обвиняется в неуважении к церкви, клевете и в кощунстве.¹⁷ Очерк «Поповская чехарда» приводит к скандальной отставке Лескова «без прощения», а в 1889 году, когда писатель пытается собрать часть своих очерков и статей на церковные темы в VI томе своего первого собрания сочинений, том этот не смог выйти в свет из-за цензуры, был конфискован и сожжен. Санкт-Петербургский цензурный комитет нашел, что Лесков выставляет в крайне неблагоприятном свете высшее и низшее духовенство. Одних он обвиняет в «непомерной гордыне», других «в любостыжании, драчливости и распутстве <...>». Все многочисленные пороки высшего духовенства возбуждают нелюбовь к ним народа, выражаются по указаниям автора, в изображении на картине страшного суда архиереев, охваченных одной цепью с корыстолюбивым Иудой...» Комитет отмечал, что «вся шестая книга сочинений Лескова, несмотря на неоспоримую благонамеренность автора, оказывается, к сожалению, дерзким памфлетом и на церковное управление России, и на растление нравов нашего духовенства».¹⁸

Одновременно очерки Лескова на церковные темы встретили живой интерес в русском обществе. Наибольший резонанс имели «Мелочи архиерейской жизни», о чем свидетельствуют и два быстро разошедшихся издания очерков отдельной книгой, после первой их публикации в газете «Новости», и большое число рецензий на это произведение, в значительной степени сочувственных. В книге Лескова привлекали внимание как острота и злободневность поднимаемых автором вопросов, так и открывавшаяся перед читателем в этом произведении широкая панорама быта русских архиереев, до того времени мало известного в русском обществе.¹⁹ Однако многие из рецензий показывают, что авторская задача не всегда понималась читателями, Лескова обвиняли в пристрастии к анекдотам²⁰, обви-

няли его и за отсутствие в произведении типов и полноты рисуемой автором картины.²¹ Но это и не входило в задачу писателя. Для Лескова в первую очередь важно было свидетельство, и целью своих очерков писатель ставил оглашение мало известных фактов из жизни и истории церкви. Полное понимание и поддержку по отношению к писателю высказала редакция журнала «Церковно-общественный вестник»²² и не случайно: подход Лескова к поднимаемым им вопросам в значительной степени совпадал с публицистическими установками журнала, многие страницы «Церковно-общественного вестника» отводились именно свидетельствам с мест, мелким бытовым зарисовкам, раскрывающим повседневную церковную жизнь, а также запросам и чаяниям клира и прихожан.

В 1877 году Лесков печатает несколько статей, связанных с событиями на Балканах. В № 65 «Церковно-общественного вестника» за 1877 год публикуется заметка Лескова «Патриаршие повадки», в которой осуждается поведение константинопольского патриарха Анфима, проводившего приспособленческую политику по отношению к туркам, и поддерживается стремление болгар к церковной независимости от греков. Статья эта также совпадает с позициями по балканскому вопросу сторонников движения за церковное обновление, резко критиковавших разлагающуюся греческую иерархию и ее претензии на подчинение себе славянских церквей, защищавших болгар от двойного гнета — турецкого и гнета византийской иерархии.²³

Вторая статья Лескова на балканскую тему — «Подпольные пророки» — направлена против утверждений, что патриотические настроения в русском народе в связи с событиями на Балканах инспирированы раздуванием этой темы в печати,²⁴ в качестве подтверждения своей позиции Лесков опять же черпает материал из хорошо ему известного религиозного быта. Писатель говорит о подпольной книге, вышедшей из старообрядческих типографий под названием «Пророческое предсказание о взятии Царя-града и о погибели турок». Особое значение в данном случае, подчеркивает Лесков, имеет то, что подпольная печать раскольников обычно не рискует печатать политические высказывания и ограничивается лишь изданием богослужебной литературы, и нарушение этого самоограничения весьма симптоматично. Патриотическим подъемом охвачен и сам автор: «Мне кажется, что это, рассказанное мною явление в нашей простонародной среде уже никак нельзя не считать за доказательство настоящего, неподдельного желания, чтобы Россия с «неустрасимой» верою в себя шла теперь к законнейшим историческим целям своего призвания» — пишет Лесков.

Подведем итоги. С конца 60-х — начала 70-х годов церковные и религиозные проблемы становятся ведущими в публицистических выступлениях Лескова. Однако в современном

состоянии церкви Лескова удовлетворяет далеко не все. Публицистику Лескова 70-х годов, посвященную церковным вопросам, условно можно разделить на два периода. В первый период (до 1875 года) писатель воздерживается от резких критических выпадов в адрес церкви, однако основные позиции Лескова складываются уже в это время: отрицательное отношение к бюрократическому аппарату и к несовременности многих церковных норм.

С середины 70-х годов во взглядах Лескова происходит перелом. Писатель сближается с движением за церковные реформы, формирующимся в церковной и околоцерковной общественности. Статьи и очерки, написанные Лесковым в этот период, оказываются призывом к скорейшему проведению церковных реформ. Лесков ратует за ликвидацию пышности, мелочной регламентации жизни, устаревших церковных порядков и призывает духовенство, в первую очередь высших иерархов, обратиться к повседневным нуждам и чаяниям людей. Обращаясь к церковной истории, писатель стремится разрушить благочестивый миф, созданный вокруг прошлого и настоящего церкви. Только трезвый подход к истории и современности, критика и свобода суждений способны создать условия для прогресса в церкви. Лишь преобразованная и «очищенная» церковь способна занять свое подлинное место духовного руководителя людей. Религиозные вопросы для Лескова связываются в первую очередь с этическими проблемами, мистических вопросов писатель в своих рассуждениях не касается. Важнейшее значение для Лескова имело поведение человека в его повседневной жизни, отсюда и интерес писателя к жизненным «мелочам».

Дальнейшая эволюция взглядов писателя относительно православия шла в сторону усугубления критической настроенности, к разочарованию, говоря его словами, в «идеализированном византизме» и к сближению к концу 80-х годов в своих взглядах на церковное христианство с Л. Толстым — к противопоставлению евангельской морали «церковной лжи», к отрицанию всего церковного учения и признанию лишь заповедей «повешенного на кресте праведника».²⁵

¹ <Н. С. Лесков.> Новый вклад в церковно-историческую науку: История русской церкви Макария, т. VI. — Биржевые ведомости, 1870, 24 февр.

² Биржевые ведомости, 1870, 12 марта.

³ Русский мир, 1872, 21 апр.

⁴ А. Лесков. Жизнь Николая Лескова. М., 1954, с. 291—292; см. также: Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., 1980, т. 21, с. 411—414.

⁵ См., напр.: Б. М. Другов. Н. С. Лесков. Очерк творчества. М., 1961; М. С. Горячкина. Сатира Лескова. М., 1963.

⁶ Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11-ти т., т. 10, с. 411—412.

⁷ О связи идей и взглядов Лескова в 1870-е годы с позициями сторонников церковных реформ подробнее см.: Ю. Л. Сидяков. Н. С. Лесков и

духовно-судебная реформа. К постановке вопроса. — В кн.: *Finitis duodecim lustris*. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982, с. 132—136. См. также: Ю. Л. Сидяков. «На краю света» и «Темняк» Н. С. Лескова. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1982, вып. 604, с. 90—96; *Он же*. Сюжет в очерковом цикле. К интерпретации «Мелочей архиерейской жизни» (в печати).

⁸ Исторический вестник, 1883, № 2, с. 293.

⁹ Об этом см.: Н. С. Лесков. Епархиальный суд. — *Он же*. Собр. соч. в 11-ти т., т. 6, с. 571—572.

¹⁰ См., напр., статьи Иванцова-Платонова в «Руси» И. Аксакова (1882, № 1—16).

¹¹ Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11-ти т., т. 6, с. 575—576. См.: статьи Н. К. Соколова в «Православном обозрении», статьи Т. В. Барсова в «Христианском чтении» и в «Прибавлениях к творениям св. отцов» и др. Подробнее о полемике: Н. Руновский. Церковно-гражданские законоположения относительно православного духовенства в царствование императора Александра II. Казань, 1898, с. 235—286.

¹² Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11-ти т., т. 6, с. 443—444.

¹³ См., напр.: Б. п. Еще к вопросу об одежде священников. — Церковно-общественный вестник, 1879, № 11, с. 4—5; К. Никольский. О рясе. — Церковно-общественный вестник, 1879, № 6, с. 4—5.

¹⁴ Так, к простоте, к опрощению иерархов Лесков призывает в «Мелочах архиерейской жизни», здесь же он подчеркивает и то, что именно простота читается русским народом: «Мертвящая пышность наших архиереев, с тех пор как они стали считать ее принадлежностью своего сана, не создала им народного почтения. Народная память хранит имена святителей «простых и препростых», а не пышных и не важных. Вообще «непростых» наш народ никогда не считает ни праведными, ни богоугодными. Русский народ любит глядеть на пышность, но уважает простоту, и кто этого не понимает или небрежет его уважением, тем он и платит неуважением же. Не говоря о скверных песнях, сложенными русскими насчет архиереев, и не считая известных лубочных карикатур, где владыки изображаются в унижающем их виде, одни эти церковные картины Страшного суда с архиереями, связанными неразрывною цепью с корыстолюбивым Иудею, показывают, что «любление» пышности архиерейской стоит не высокой цены и выражает совсем не то, что думают некоторые стоятели за эту пышность.» (Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11-ти т., т. 6, с. 448—449).

¹⁵ Новости и биржевая газета, 1882, 11 мая.

¹⁶ Там же.

¹⁷ См.: Неповинно позоримая честь. — Церковный вестник, 1879, 23 марта, часть неофиц.; а также ст. Е. Попова в «Пермских епархиальных ведомостях» (1880, № 23, часть неофиц.).

¹⁸ Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11-ти т., т. 6, с. 667.

¹⁹ См., напр., рецензию в журнале «Отечественные записки» (1879, № 4, с. 201).

²⁰ Сын отечества, 1879, 14 марта.

²¹ Вестник Европы, 1880, № 12, с. 825.

²² См., напр., редакционные примечания к опровержениям «Мелочей архиерейской жизни» еп. Никанора (Бровковича) и еп. Ярославского и Ростовского Ионафана (Церковно-общественный вестник, 1879, № 26, с. 3—5; № 27, с. 2—4).

²³ Ср., напр., ст. И. С. Беллюстина Славянство и византийство (Церковно-общественный вестник, 1877, № 6, с. 1—3).

²⁴ Церковно-общественный вестник, 1877, № 4, с. 2—3.

²⁵ См. письмо Лескова к Л. И. Веселитской от 27 января 1893 г. (Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11-ти т., т. 11, с. 528—529).

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И ГОГОЛЬ

СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ¹

В. М. Паперный

В начале 1920-х гг., сменив оставшийся незавершенным замысел «Эпопеи «Я», у А. Белого возник новый замысел эпического повествования, на этот раз исторически локализованного и одновременно последовательно ориентированного на определенный литературный прототип — «Мертвые души» Гоголя. Это был замысел трилогии (впрочем, позднее предполагалось уже 4 тома) «Москва», в рамках которого А. Белый создал романы «Москва» и «Маски». Основной принцип, организующий идейно-повествовательный ряд «Москвы» и «Масок», — принцип сочетания суггестивного описания России, сквозного авантурного сюжета, рассказывающего о судьбе центрального персонажа, и множества замкнутых микросюжетов, в целом создающих широкую социальную панораму². Заимствуя этот принцип у Гоголя, А. Белый, однако, в отличие от Гоголя, исходившего из оптимистической концепции движения повествования, положил в основу своего повествования концепцию противоположного характера. А. Белый создал повествование о конце старой, дореволюционной России. В противоположность молодой, динамичной, движущейся к великому и прекрасному будущему России «Мертвых душ», Россия «Москвы» и «Масок» — старая и умирающая: «Застылая, синяя — там грохнула губерниями, как рыдван, косогорами сброшенный» (ср. мотив Руси-тройки у Гоголя); «Падала кондовая, неживая Россия»; «Медное небо и бледное поле. И сирая синяя Русь» и т. д.³ В противополож-

¹ Настоящая статья является заключительной частью моей работы о Белом и Гоголе; ее предшествующие части см. в вып. 604 и 620 Уч. зап. Тартуского гос. ун-та.

² Следует отметить, однако, что повествовательный материал у А. Белого слабо центрирован, и в «Москве» и «Масках» имеются «боковые» повествовательные включения, построенные по иным принципам.

³ См.: А. Белый. Маски. Роман. М., 1932, с. 26, 84, 246 и др.

ность замыслу о пути центрального персонажа «Мертвых душ», Чичикова, к нравственному обновлению, соотношенный с Чичиковым центральный персонаж «Москвы» и «Масок», Мандро, с самого начала задуман как персонаж, движущийся к неотвратимой и заслуженной гибели. Вместе с тем, расхождение А. Белого с Гоголем в плане общего замысла не перерастает в напряженную полемику, характерную, скажем, для «Серебряного Голубя». Изображение в «Москве» и «Масках» «стихийной России» лишено внутреннего драматизма, полностью отрефлектировано, и ориентация на Гоголя оказывается здесь формализованной, ограниченной сферой поэтики.

Поэтика повествования А. Белого явилась во многом результатом переработки поэтики повествования Гоголя, наиболее представительной (для А. Белого) воплощенной в «Мертвых душах». Вслед за Гоголем, А. Белый строил повествование на основе фундаментальной дифференциации персонажей по признаку «подвижности/неподвижности» в событийно-предметном поле повествования. Гоголь с помощью такой дифференциации ценностно различал «живых», способных к духовному движению, и «мертвых», слившихся с отчужденным внешним, предметным миром, неспособных к духовному движению персонажей. У А. Белого эта дифференциация приобрела иной, во многом формальный смысл: она использовалась как средство различения реально действующих персонажей и псевдо-персонажей, декорирующих повествование наподобие орнамента.

Утверждая в предисловии к «Маскам», что он «учился словесной орнаментике» у Гоголя⁴, А. Белый имел в виду не только стиль в специфическом смысле, но и пограничную со стилем сферу повествования. Именно в этой сфере появляются у А. Белого такие орнаментальные псевдо-персонажи, как *Акакий Икавшев*, *поэтка-заумница Застрой-Копыто*, *Митя Витев* и *Витя Митев* (ср. Акакий Акакиевич, Кифа Мокиевич и Мокий Кифович, Неуважай-Корыто у Гоголя), генерал Злобоб и Велес-Непещевич (оба эти персонажа посредством прямых упоминаний соотношены с Вием Гоголя).⁵ Гоголевские ассоциации во всех этих случаях самоценны, они, так сказать, обозначают лишь сами себя. Точно так же самоценно наименование Леночки Тителевой «белой ведьмочкой» (ср. панночка-ведьма в «Вице») и косвенное сопоставление Тителева с Ноздревым⁶ (решение Тителева: «Меделянского пса заведу» — реминисценция детали описания Ноздрева⁷), во всяком случае, гоголев-

⁴ Там же, с. 12.

⁵ Там же, с. 370, 160, 165 и др.

⁶ Там же, с. 203, 197.

⁷ См.: Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. в 14-ти т. М.—Л., 1937—1952, т. 6, с. 203.

ские ассоциации здесь никак не характеризуют персонажей А. Белого. Однако и цель у такого ряда ассоциаций иная: стилизовать изображаемый А. Белым мир как «гоголевский».

Очевидно присутствие гоголевских ассоциаций в описаниях городской толпы в «Москве» («Блистая толпа: золотыми зубами, пенсне и моноклями» и т. д.) и «Масках» (например, в главе «Переход», где действуют не люди, а носы, уши и т. д.).⁸ Источник этих ассоциаций двоякий: определенный текст Гоголя, описание толпы в «Невском проспекте», и определенный прием поэтики Гоголя, прием отождествления человека и вещи, человека и части его тела. Подобным же образом используются свернутые сюжеты Гоголя, например, в следующих фразах: «сутулая шуба, без ног, пронеслась за колесами черной кареты»; «черная шляпа влетела в калитку»⁹ (ср. «Нос», «Шинель» Гоголя). В ряде случаев аналогичного рода гоголевские ассоциации вводятся косвенно, через гипограммирование фамилии персонажа в описании его предметного фона: так, фамилия Непререв загипограммирована в описании дома этого персонажа «Масок»: «прет за заборик», «в полтора этажа с причердачным окном» и т. п.,¹⁰ что воспроизводит характерный для «Мертвых душ» прием характеристики помещиков через их предметное окружение и одновременно создает ассоциацию с текстом поэмы Гоголя. Но, таким образом, и поэтика Гоголя воспринимается А. Белым не только как таковая, но, одновременно, и как текст особого рода, который подлежит воспроизведению.

Динамический ряд повествования «Москвы» и «Масок» развернут вокруг основного противопоставления «Человеческое/Демоническое». Развитие темы «Человеческого» дается А. Белым, в согласии с его представлением об отсутствии в «гоголевском мире» человеческого начала, в основном, вне соотносительности с Гоголем. Однако в качестве символа личности А. Белый использует гоголевский мотив носа.¹¹ В противоположность демоническому персонажу Мандро, у которого «поддельный нос», «провал в месте носа: дыра носовая»,¹² персонажи-носители человеческого начала описаны как обладатели носов: «блаженствует носом с японцем», своим коллегой-ученым, профессор Никанор Коробкин; встречаются братья Иван и Никанор

⁸ А. Белый. Московский чудак. Первая часть романа «Москва». М., 1927, с. 117; А. Белый. Маски, с. 365—367.

⁹ Там же, с. 202, 210.

¹⁰ Там же, с. 14.

¹¹ Позднее А. Белый прямо утверждал, что нос у Гоголя — «символ личности». См.: А. Белый. Мастерство Гоголя. Исследование. М.—Л., 1934, с. 90.

¹² А. Белый. Московский чудак, с. 70; А. Белый. Москва под ударом. Вторая часть романа «Москва». М., 1927, с. 131.

Коробкины, и — «носы вытянув, стойку они поддержали, как псы под забором <...> брат, Иван, присел Никанору под нос», наконец, следующим образом описано посещение памятника Гоголю: «постояли под Гоголем — свесился носом».¹³ Во всех этих случаях очевидна проекция на сюжет повести Гоголя «Нос», который трансформирован А. Белым в *миф о дезинтеграции личности*.

В то время как полюс «человеческого» воплощен в «Москве» и «Масках» в принципиальном многообразии персонажей, «демоническое» имеет здесь единственную основную персонификацию: Мандро; прочие же демонические персонажи выступают как сюжетно-неподвижные двойники Мандро. Мандро характеризуется, прежде всего, как человек без личности, с дырой вместо «я».¹⁴ Эта тема, выступая как доминантная, проецируется А. Белым, явно через посредство построений Мережковского о черте у Гоголя как воплощении пошлости и безличности, на две группы гоголевских мотивов — (1) на мотивы «нечистой силы» и (2) на мотивы «пошлости пошлого человека». (1) Мандро — «чертище», он ассоциирован, через мотив преступной страсти к дочери, с Колдуном из «Страшной мести», он прямо сопоставлен с Виём и косвенно — с Ростовщиком из «Портрета» (у Гоголя «Ростовщик» — «то ли перс, то ли грек», о Мандро у А. Белого сказано: «одни говорили, что он датчанин, <...> другие, что грек <...>» и т. д. (2) Мандро — одновременно и пошлый и ничтожный персонаж, прямо сопоставляемый с Добчинским, и персонаж, скрывающий свое ничтожество за пышной ложью о себе, что вводит ассоциацию с Хлестаковым, и персонаж авантюристического склада, уподобляемый Чичикову.¹⁵

Параллели с Чичиковым в рассказе о Мандро особенно наглядны. «Биография» Мандро, представленная во II части романа «Москва», отчетливо стилизует жизнеописание Чичикова: «происхождение» Мандро «темно», детство он «пробегал» в небольшом городке, у него авантюристическое прошлое, которое необходимо скрывать, разоблачение Мандро происходит на балу и т. д.¹⁶ (ср. XI гл. I т. «Мертвых душ», начиная со слов «Темно и скромно происхождение нашего героя <...>»,¹⁷

¹³ А. Белый. Москва под ударом, с. 28; А. Белый. Маски, с. 135 (в этом фрагменте присутствует также реминисценция эпизода разговора двух собак в «Записках сумасшедшего» Гоголя); А. Белый. Москва под ударом, с. 133.

¹⁴ А. Белый. Москва под ударом, с. 133.

¹⁵ См.: там же, с. 130, 151—153; А. Белый. Московский чудак, с. 75; А. Белый. Маски, с. 380 и др.

¹⁶ См.: А. Белый. Маски, с. 411; А. Белый. Москва под ударом, с. 146—147, 134.

¹⁷ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 6, с. 224.

а также эпизод разоблачения Чичикова Ноздревым). Мандро — человек без «души», «мертвая душа», и одновременно он — тот, кто скупает души; с покупкой-продажей-кражей душ отождествлена шпионская миссия Мандро: «Души свои продавайте, шпионы ерманские души еще покупают», «За деньги спирают и души»¹⁸ и т. д. Тема Мандро-шпиона реализует эвентуальные у Гоголя мотивы Чичикова-шпиона и Чичикова-черта (ср. в «Мертвых душах» рассуждение чиновников, что Чичиков — шпион, а мертвые души — только прикрытие, ср. восприятие Чичикова как черта Коробочкой и т. п.). Тем самым возникает и прямая ассоциация с образом Колдуна — воплощения страшной, губительной и чуждой Силы, и аналогичная косвенная ассоциация, вводимая посредством соотнесения Мандро через мотив Восточной опасности, «несущей гибель Европе»,¹⁹ с персонажем «Петербурга» Липпанченко. Еще одним прототипом Мандро, вводящим дополнительный ряд гоголевских ассоциаций, является персонаж «Серебряного голубя» генерал Чижигов.

Романы «Москва» и «Маски», образуя единое целое в плане общего замысла и повествования, заметно контрастируют в плане стиля. Вообще «Маски», даже на фоне прозы А. Белого, выделяются крайней степенью абстрактности и искусственности своего стилистического облика. Создавая «Маски», А. Белый стремился опереться на некоторую заранее выработанную и осознанно сформулированную стилистическую концепцию, основные принципы которой он прямо изложил в предисловии к роману. В этом предисловии А. Белый, в частности, отмечал: «Я пишу не для чтения глазами, а для читателя, внутренне произносящего мой текст»; «моя проза — совсем не проза; она — поэма в стихах (анапест), <...> очень большая эпическая поэма, написанная прозой для экономии бумаги»; «пишучи «Маски», я учился: словесной орнаментике — у Гоголя; ритму — у Ницше, драматическим приемам — у Шекспира»²⁰. Гоголь здесь прямо упомянут лишь в связи с техническими приемами стиля — «словесной орнаментикой», однако и исходный стилистический принцип «Масок», принцип синтеза прозы и стиха, явным образом соотносился в сознании А. Белого с Гоголем, связывался с его представлением о характере гоголевского стиля²¹.

Соотнесенность стиля «Масок» с гоголевским стилем непосредственно ощутима лишь в весьма слабой степени, однако если сопоставить характерные стилистические приемы романа с тем набором стилистических приемов, которые А. Белый

¹⁸ См.: А. Белый. Маски, с. 27, 410 и др.

¹⁹ А. Белый. Москва под ударом, с. 171 и др.

²⁰ А. Белый. Маски, с. 9, 11, 12.

²¹ А. Белый. Мастерство Гоголя, с. 56.

несколько позднее выделил в «Мастерстве Гоголя» в качестве свойственных гоголевскому стилю, то упомянутая соотнесенность станет очевидной. Стиль «Масок», таким образом, представляет собой — в некотором ограниченном аспекте, конечно, — генеративную стилизацию гоголевского стиля. Используя в романе такие гоголевские «приемы словесной орнаментики», как «звукоспись», «словесные и синтаксические повторы», приемы «музыкальности» и «живописности» и т. п.²², А. Белый ориентируется на стиль Гоголя как на основу для своих собственных стилистических импровизаций. В принципе подобный подход, связанный с применением механизмов генеративной стилизации, был осуществлен еще в романе «Петербург». Однако в стиле «Масок» и, в меньшей мере, «Москвы», этот подход предстает в новом качестве, так что «гоголевское» выступает здесь уже не столько как компонент собственно стиля, сколько как *метастилевое* явление — комплекс абстрактных приемов, подлежащих художественному восприятию через посредство весьма изощренной методологической рефлексии.

То обстоятельство, что элементы методологической рефлексии приобретают доминирующую роль в истолковании Гоголя в творчестве А. Белого 1920-х гг., связано со специфической общей литературной позицией позднего А. Белого, которая определялась его стремлением полностью сохранить приверженность символизму при одновременном осознании, что символизм как литературное и интеллектуальное движение — в прошлом. Практически указанная позиция выражалась в широко понятой установке на автоинтерпретацию, самим А. Белым отчетливо сформулированной следующим образом: «Пора написаний прошла. Наступила пора прочтений уже в сердце написанного».²³ Наиболее очевидной и, по существу, лишь поверхностной реализацией этой установки явились многочисленные мемуарно-автобиографические произведения А. Белого и соответствующая тематика его романов. А. Белый рассматривал свой, как и всякий вообще, индивидуальный духовный путь в качестве эпифеномена универсального процесса духовного развития человечества (=развития культуры)²⁴, и для него самопознание отождествлялось с познанием вообще. Настойчиво подчеркивая, в сфере теоретических рассуждений, глубинное единство «творчества», «познания» и «самосознания» (я не буду здесь подробно останавливаться на весьма изощренной системе

²² См. главу «Стиль Гоголя» в «Мастерстве Гоголя».

²³ А. Белый. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех фазах моего художественного развития. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, № 74.

²⁴ См.: А. Белый. План посмертного издания «Собрания сочинений Андрея Белого». — ЦГАЛИ, ф. 391, оп. 1, № 51, л. 1.

аргументов, с помощью которой все это осуществлялось²⁵). А. Белый одновременно, в сфере художественной практики, стремился выработать поэтику, которая позволила бы придавать художественным текстам функцию «научности»²⁶ и, вместе с тем, могла бы служить инструментом для решения задач историко-культурного исследования.

Очерченная интеллектуальная ситуация стала естественной почвой, из которой выросло исследование, систематически посвященное проблеме Гоголя — книга «Мастерство Гоголя». Идея создания такого рода работы возникла у А. Белого еще в конце 1926 г. под воздействием осуществленной В. Э. Мейерхольдом постановки «Ревизора». «Мейерхольд, — писал А. Белый в статье «Гоголь и Мейерхольд», — воззвал к диссертации, тема которой: нужно проездиться по Гоголю. «Проездиться» оком художника вообще и, в частности, художника сцены <...> я осознал лишь через месяц, и, проехавшись по Гоголю, я увидел: «Да, так!»²⁷ В этой же статье А. Белый впервые высказал ряд идей (гипербола как основа творческого замысла и особенность поэтики Гоголя, приемы «нарастания бреда», цветовой композиции в поэтике Гоголя и т. д.), которые впоследствии были развиты в «Мастерстве Гоголя». В начале 1927 г. А. Белый выступил с циклом лекций о Гоголе перед слушателями курсов для актеров при Театре им. В. Э. Мейерхольда, где, в частности, подробно разбиралась повесть Гоголя «Страшная месть»²⁸ (в тексте «Мастерства Гоголя» разбор этой повести занимает более 30 страниц, играя весьма важную роль и в общей концепции исследования).

В письме Мейерхольду от 25 декабря 1926 г. (через две недели после премьеры «Ревизора») А. Белый писал: «Всю жизнь я живу Гоголем, люблю его, думая над ним, а вы мне открываете новые горизонты».²⁹ Вряд ли можно полагать, однако, что А. Белый усмотрел нечто специфически новое непосредственно в общем понимании Гоголя, выраженном в спектакле Мейерхольда, — понимании, отчетливо связанном с соответствующими концепциями Розанова, Мережковского, Брю-

²⁵ См.: А. Белый. Основы моего мировоззрения. Статья. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, № 69.

²⁶ Ср.: Н. Пустыгина. К изучению эволюции русского символизма. — Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 143 и след.

²⁷ Гоголь и Мейерхольд. Сборник. М., 1927, с. 30.

²⁸ См. об этом: К. Бугаева, А. Петровский. Литературное наследие А. Белого. Обзор. — Литературное наследство. М., 1937, т. 27—28, с. 627.

²⁹ В. Э. Мейерхольд. Переписка. 1896—1939. М., 1976, с. 257. Подробнее об отношении А. Белого к этому спектаклю см.: Г. А. Романова. «Ревизор» Н. В. Гоголя в спектакле Мейерхольда и в критическом освещении А. Белого. — XXX Герценовские чтения ЛГПИ им. А. И. Герцена. Научн. доклады. Литературоведение. Вып. 19. Л., 1977, с. 45 и след.

сова, да и самого А. Белого. «Новые горизонты» для А. Белого Мейерхольд открыл, прежде всего, в методологической сфере. Его «Ревизор» представлял собой не простую сценическую интерпретацию текста Гоголя, но реализацию попытки создать, средствами языка театрального искусства, некоторую *обобщенную модель «гоголевского мира»*. Превратив определенные элементы своего собственного художественного языка в элементы данной модели, Мейерхольд радикально переработал и сам исходный текст: ввел новые сцены, новых персонажей, перенес место действия в Петербург, трансформировал сюжетные конструкции и т. д., т. е. фактически создал свой собственный «гоголевский текст». Вопрос о том, в какой мере созданная Мейерхольдом интерпретация Гоголя оказалась адекватной, весьма мало беспокоил А. Белого, который, в отличие от большинства современников, не питал сомнений по этому поводу. Более того, А. Белый обнаружил в подходе Мейерхольда скрытый потенциал исследовательского применения. Предпосылкой данного заключения явилось принципиальное убеждение А. Белого в глубинной тождественности «познания» и «творчества», так что возникновение этого заключения полностью отвечало строю его мысли. Вместе с тем, эксперимент Мейерхольда способствовал осознанию А. Белым широких возможностей, открываемых для знания о литературе — в частности, для изучения Гоголя — методологически отрефлектированным использованием некоторого определенным образом схематизированного художественного языка, присущего исследователю, в качестве эффективного механизма моделирования некоторого иного художественного языка. «Импульс Мейерхольда», подействовавший в том же самом направлении, в каком развивалось в 1920-е гг. в творчестве А. Белого осмысление проблемы Гоголя, явился своего рода центром кристаллизации у А. Белого замысла исследования, систематически посвященного проблеме Гоголя, а позднее также — одним из важнейших концептуальных истоков реализации этого замысла в «Мастерстве Гоголя».

К осуществлению замысла книги о Гоголе А. Белый приступил в августе 1931 г., после того, как предложенный им План³⁰ был принят издательством. В апреле 1932 г. работа была завершена³¹, однако она вышла из печати в 1934 г., уже после смерти автора.

³⁰ Этот План весьма краток (на двух листах) и, в основном, совпадает с Оглавлением печатного издания книги. См.: А. Белый. Мастерство Гоголя. Исследование. 1—5 главы. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, № 79, л. 1—2.

³¹ Уже после того, как рукопись была сдана в печать, А. Белый создал еще одну редакцию «Мастерства Гоголя». См.: А. Белый. Мастерство Гоголя. Исследование. Редакция, отличная от печатного текста. Список К. Н. Бугаевой. 1932 г. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, № 10. Отличия этой последней редакции от печатной невелики и носят, в основном, стилистический характер.

В эпиграфе к «Мастерству Гоголя» А. Белый охарактеризовал свою работу как «скромную работу собирателя сырья», направленную лишь на составление «словаря», и как «введение к элементам поэтической грамматики Гоголя», предложив рассматривать все остальное в качестве легко отделимых от основного содержания работы «субъективных домыслов»³². Решительно подчеркнув таким образом свое стремление к «научности», А. Белый сознательно деформировал реальное соотношение трех основных уровней, на которых разворачивается его истолкование Гоголя: (1) то, что А. Белый назвал «легко отделимыми от работы субъективными домыслами», фактически образует доминирующий в работе в концептуальном отношении уровень философского осмысления предмета; (2) попытки построить «поэтическую грамматику» Гоголя, предпринимаемые в работе крайне несистематически, образуют уровень теоретического осмысления предмета (уровень поэтики); (3) уровень эмпирического осмысления предмета (анализ отдельных тем, мотивов, художественных приемов и т. д.) количественно доминирует в работе, но в концептуальном отношении полностью подчиняется двум вышеназванным.

В гносеологическом плане «Мастерство Гоголя» объединяет в себе черты «научности» и «художественности»,³³ но было бы опрометчиво пытаться механически разграничивать эти черты, идя по предложенному автором симулятивному пути противопоставления «верных частных наблюдений» и «субъективных общих домыслов». А. Белый широко и открыто использует идеи традиционного позитивистского литературоведения, формальной школы, различные варианты концепций социологического литературоведения, фрейдистский психоанализ, сплавливая все эти разнородные элементы с помощью философских концепций символизма, однако эти идеи интересуют А. Белого в отрыве от породившей их научной традиции и вне их методологического содержания. Методология же, которую А. Белый реально применяет, представляет собой, в конечном итоге, его собственную поэтику, особым образом переработанную.

Как и любое крупное прозаическое произведение А. Белого, «Мастерство Гоголя» строится как гетерогенный поток культурных ассоциаций. В этом потоке, помимо собственно «гоголевского» (1), могут быть выделены еще два слоя: (2) слой ассоциаций между Гоголем и многочисленными явлениями литературной культуры, русской и мировой, которые А. Белый прямо или косвенно соотносит с Гоголем; (3) слой ассоциа-

³² А. Белый. Мастерство Гоголя, с. 3.

³³ Ср.: З. Г. Минц. Блок и Гоголь. — Блоковский сборник, II. Тарту, 1972, с. 127.

ций между Гоголем и предшествующим творчеством самого автора, А. Белого. Однако различие между этими слоями оказывается чисто абстрактным, и оно преодолевается интенцией самоотождествления, которой проникнуто познавательное отношение А. Белого к Гоголю. Превратив свое собственное отношение к Гоголю в центральную проблему книги, А. Белый представил реальный процесс взаимодействия своего творчества с наследием Гоголя как идеальный процесс воплощения некоего «духа Гоголя», понятого в качестве начала, по существу, внеисторического, универсального.

Концептуальной основой «Мастерства Гоголя» является представление о том, что проблематика творчества Гоголя в принципе воспроизводит универсальную проблематику мировой культуры. Данное представление возникло как следствие общего понимания культуры, выработанного А. Белым, полагавшим, что мировая культура воплощает собой некую более фундаментальную реальность — развивающееся духовное «Я» человечества. Тем самым, глубинным внутренним содержанием всякой индивидуальной творческой деятельности признавалась реализация универсальных целей, внутренне присущих, по убеждению А. Белого, духовному развитию человечества.

Выработанная А. Белым концепция культуры носит радикально субъективный характер: культуре приписывается устройство, аналогичное устройству индивидуальной человеческой психики. Для истории культуры А. Белый одновременно постулировал как исходную раздвоенность на полярные начала рационального и стихийного (в области стиля этой оппозиции соответствует противопоставление классицизма и барокко), так и цель, состоящую в синтезе, преодолении этой раздвоенности. При этом А. Белый исходил из дополнительного предположения, что каждое из двух основных полярных начал обязательно присутствует в индивидуальной творческой деятельности, однако одно из них может быть вытеснено из сознания в сферу подсознательного, что порождает проблему «двойничества». Цель человеческого творчества, цель духовного развития личности усматривалась А. Белым в синтезе полярностей рационального и стихийного, подразумевающим также ликвидацию «двойничества» — слияние сознания и подсознания. В статье «Лев Толстой и культура сознания» (1921) А. Белый утверждал, что Толстой был одним из немногих великих мудрецов, которому удалось осуществить чаемый синтез и, таким образом, воплотить Мировой Ум³⁴. Примерами неосуществившихся попыток синтеза были для А. Белого Пушкин и Гоголь. «Двойником Пушкина, погубившим Пушкина», А. Белый считает ушедшее в подсознание

³⁴ См.: А. Белый. Лев Толстой и культура сознания. Статья. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, № 81, л. 35—40.

рациональное «начало Сальери»³⁵. Гоголя же, напротив, по мнению А. Белого, погубило ушедшее в подсознание стихийное «начало Колдуна». Вновь повторяя в «Мастерстве Гоголя» эту мифологему, А. Белый пытается рационализировать ее, причем двойным образом. Используя психоаналитический способ рационализации, А. Белый отождествляет «начало Колдуна» с влиянием дурной наследственности, породившей болезненные аномалии в психике Гоголя. Но одновременно А. Белый прибегает и к социологическому языку, отождествляя «начало Колдуна» с воздействием на Гоголя его социального происхождения³⁶.

Однако мифологема Колдуна получает в «Мастерстве Гоголя» и иное, лишенное негативной оценки истолкование. Разбирая «Страшную месть», А. Белый объясняет странности Колдуна его привычками, связанными с европейским образом жизни (пьет кофе, а не «горилку»; вегетарянец, и поэтому не ест свинины; пишет по-французски, а потому язык, на котором он пишет, непонятен казакам; занимается астрономией, а не колдовством и т. д.). Этот персонаж Гоголя истолковывается как образ человека высокой культуры Возрождения, непонятный патриархальным дикарям и непонятный самому Гоголю, стоящему на точке зрения патриархального мира³⁷. Таким образом, в Колдуне как персонаже «Страшной мести» опознается воплощение определенного аспекта личности Гоголя, связываемого А. Белым с ренессансно-барочной культурной традицией.

Упомянутое мифопоэтическое построение представляет собой своего рода обоснование целой сети аналогий, которые проведены в «Мастерстве Гоголя» между искусством Гоголя и культурой Возрождения и барокко (весьма вероятно, что само название книги ассоциировалось у А. Белого с ренессансной концепцией художника как Мастера). Соотнесение Гоголя с Возрождением носит у А. Белого частный характер. Иначе дело обстоит с соотнесением Гоголя с барочной традицией, которое является ключевым элементом концепции «Мастерства Гоголя». Уже I глава книги открывается разделом «Пушкин и Гоголь», где разворачивается противопоставление Пушкина и Гоголя как представителей двух основных полярных начал, противоборствующих в истории Культуры. Связывая Пушкина с рациональным, аполлоническим, классическим началом, А. Белый затем сосредоточивается на характеристике Гоголя как представителя иррационального, стихийного, дионисийского, барочного начала культуры, как «типичнейшего представителя в

³⁵ А. Белый. О Пушкине. Конспекты и тезисы лекций. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, № 95, л. 5—8, 19—20.

³⁶ См.: А. Белый. Мастерство Гоголя, с. 26—29, 32—34 и др.

³⁷ Там же, с. 57—70.

России особенностей стиля азиатического, в котором «Гомер, арабизм, и барокко, и готика оригинально преломлены».³⁸ С этой точки зрения А. Белый ставит Гоголя в общий преемственный ряд с Шекспиром и Ницше,³⁹ а в качестве основных преемников Гоголя выделяет Достоевского, Ф. Сологуба, А. Белого, Маяковского и Мейерхольда (характерно, однако, что преемственность Блока по отношению к Гоголю, не укладывающаяся в рамки общей концепции А. Белого, истолковывается как чисто негативная преемственность «болезни»)⁴⁰.

На аналогии между искусством Гоголя и барочной традицией А. Белый основывает свою интерпретацию стиля Гоголя. В качестве основных чисто литературных признаков «барочности» этого стиля А. Белый выделяет: (1) риторичность (повышенное использование тропов); (2) усложненность, «хаотичность»; (3) поэтичность (использование в прозе ритмических, эвфонических и т. п. свойств стихотворного языка, синтез поэзии и прозы)⁴¹. С другой стороны, важнейшим признаком «барочности» стиля является для А. Белого универсальная синкретичность — свойство, благодаря которому литература вбирает в себя черты поэтики несловесных искусств. Усматривая этот признак в гоголевском стиле, А. Белый проводит ряд аналогий между индивидуальными свойствами этого стиля и типологическими свойствами стилей искусств: драматического (жест, движение), музыкального («музыкальность» прослеживается и как некоторая материальная характеристика стиля Гоголя, воплощенная в звуковой организации и в мотивной системе его прозы) и изобразительных (анalogии с орнаментом, архитектурой и, особенно настойчиво, с живописью — А. Белый выделяет даже два типа «живописности» Гоголя: «итальянский» и «японский»)⁴². Предложенное А. Белым описание стиля Гоголя отчетливо ориентировано на утопию универсально-синкретического искусства⁴³, но одновременно оно опирается и на нечто вполне конкретное, обобщая тот опыт «неклассической» (орнаментальной) прозы, который накопился в русской литературе 1900—1920-х гг. и, прежде всего, собственный опыт А. Белого в данной области.

В сфере распространения субкультуры русского «нового искусства» начала XX в. сосуществовали и активно противобор-

³⁸ См.: там же, с. 5—9, 298 и др.

³⁹ Там же, с. 298.

⁴⁰ Там же, с. 296—297.

⁴¹ См. главу «Стиль Гоголя» в «Мастерстве Гоголя».

⁴² А. Белый. Мастерство Гоголя, с. 119 и след.

⁴³ Ср.: там же, с. 126. Следует отметить, что идея синкретичности искусства будущего восходила у А. Белого (как и у других русских символистов), прежде всего, к соответствующей концепции Р. Вагнера.

·ствовавали две полярных парадигмы стиля, объединенные общей поэтикой неотрадиционализма, для которой было характерно обращение к дореалистическим, основанным на априорных канонах «литературности» поэтикам традиционалистического типа. Первая из этих парадигм, которая может быть обозначена как «неоклассическая» («кларизм» М. Кузмина, рационалистический стилизм В. Брюсова и т. п.), ориентировалась на концепцию ясного, упорядоченного, стройного, рационального, «аполлонического» стиля и предполагала стилизацию стилей «классического» типа. Вторая из этих парадигм, которая может быть обозначена как «неоманьеристская» («дионисизм» А. Белого, «вяканье» А. Ремизова и т. п.), напротив, исходила из концепции темного, усложненного, хаотического, иррационального, «дионисийского» стиля и тяготела к стилизации стилей маньеристского (в частности — барочного) типа. И в «Мастерстве Гоголя» как раз и содержится ретроспективное и рефлексивное обоснование «неоманьеристской» парадигмы через посредство обращения к гоголевской традиции (посредство, крайне существенное для А. Белого и второстепенное, например, для А. Ремизова). Можно и следует, разумеется, сомневаться в том, насколько такое понимание является исторически адекватным реальной специфике наследия Гоголя, однако необходимо подчеркнуть, что истолкование А. Белым стиля Гоголя, лишь сформулированное в «Мастерстве Гоголя», но воплощенное непосредственно в стиле его прозы, оказало широкое и эффективное воздействие на русскую орнаментальную прозу 1900—1920-х гг., в решающей мере способствуя включению этого сложного течения в историческую преемственность гоголевской традиции.⁴⁴

Наряду с противопоставлением стихийного и рационального, ключевую роль в концепции «Мастерства Гоголя» играет принцип «двойничества». В своей общей и абстрактной форме этот принцип сводится к усмотрению в реальном многообразии явлений культуры множества воплощений некоего единого духовного начала, причем благодаря использованию этого принципа А. Белый проявляет готовность установить связь, по существу, между любыми явлениями культуры. Но принцип «двойничества» находит в «Мастерстве Гоголя» также и иное, эмпирическое применение, в рамках которого система «двойников» выделяется на повествовательном уровне множества прозы Гоголя. Так, например, в «Вечере накануне Ивана Купала» как на «двойников» А. Белый указал на Петруся и Басаврюка⁴⁵, в «Мертвых душах» обнаруживается целая серия разнообраз-

⁴⁴ Ср.: Н. И. Дикишина. Октябрь и новые пути литературы. Из истории литературного развития первых лет революции. М., 1978, с. 239—242.

⁴⁵ А. Белый. Мастерство Гоголя, с. 68 и след.

ных «двойников» Чичикова: конь Чубарый (который, как и Чичиков, назван «Наполеоном» и «подлецом»), Селифан и Петрушка («Селифан, правая пристяжная — олицетворение поэзии в Чичикове, Петрушка, левая пристяжная — грязь в Чичикове — тройка своего рода») и т. д.⁴⁶ Далее, уже рассматривая определенный комплекс произведений Гоголя в целом, А. Белый выделяет в качестве «двойников» ряд персонажей: (1) Колдун («Страшная месть»), связанные с «нечистой силой» другие персонажи «Вечеров на хуторе близ Диканьки»; (2) «Пискаревы, Поприцины, Башмачкины» («Петербургские повести»), Ростовщик («Портрет»); (3) Чичиков, Костанжогло («Мертвые души»), причем тождественность различных персонажей демонстрируется путем выделения общих им мотивных характеристик (таких, как «страшные глаза» и т. д.)⁴⁷. В результате выстраивается сложная иерархическая система, потенциально всеохватывающая:

1) для всего творчества Гоголя в качестве темы выступает определенный психологический компонент его личности: в рассматриваемом случае — «Колдун»; множество мотивов, предцирующих эту тему (во времени — представляющих ее метаморфозы), усматривается в соответствующем множестве персонажей;

2) аналогичным образом описывается каждая из выделяемых «творческих фаз» Гоголя;

3) в отдельных произведениях в качестве темы рассматривается некоторый основной персонаж, в то время как определенные другие персонажи или определенные «детали» (предметы — такие, как шкатулка Чичикова, или элементы описания — такие, как «страшные глаза», «стремление к богатству») образуют множество мотивов, так что соответствующий сюжет Гоголя интерпретируется как пространственная конфигурация, образованная объединенными в тему мотивами.

Сказанное позволяет со всей определенностью утверждать, что эмпирическое осмысление творчества Гоголя в «Мастерстве Гоголя» в действительности базировалось на априорном основании: А. Белый накладывал на повествование Гоголя категории, присущие его собственной поэтике повествования. Более того, точно так же, как в прозе А. Белого множество гоголевских мотивов отрывалось от своего подлинного повествовательного контекста и подвергалось мифологизации, в «Мастерстве Гоголя» исследование гоголевского повествования используется для создания аналогичной — мифологизированной — интерпе-

⁴⁶ Там же, с. 100 и след.

⁴⁷ Там же, с. 51—52, 81, 90, 108—110 и др.

тации поэтики Гоголя, его отдельных произведений и всего творчества.

Множество произведений Гоголя рассматривается в «Мастерстве Гоголя» как единый текст, хотя и особого рода. Этот подход мотивируется А. Белым посредством истолкования творческого процесса Гоголя как направленного не на «замыкание бытия произведений в круг», но на непосредственную реализацию «алчущего самосознания стихийного творчества».⁴⁸ Таким образом, А. Белый стремится обнаружить у Гоголя представление, которое, в действительности, является отражением его собственных творческих установок, его собственного убеждения в том, что «творчество отпечатлевается не в ряде замкнутых в себе самом произведений, но в модуляции немногих основных тем лирического волнения»⁴⁹. Превратив в «Мастерстве Гоголя» это убеждение в интенсивно применяемый в процессе исследования методологический принцип, А. Белый предпринял смелую попытку рассмотреть множество гоголевских текстов как целостное проявление некоторого единого текстопорождающего механизма, который манифестируется в сфере межтекстовых связей и подложит исследованию посредством межтекстового анализа. Вместе с тем, и сам этот механизм А. Белый стремился рассматривать не изолированно, но как явление, за которым стоит разветвленная система текстопорождающих механизмов культуры, как частных, так и универсальных. Благодаря столь широкому подходу А. Белому удалось создать модель «феномена Гоголя», внутренне весьма дифференцированную и содержательную и одновременно включенную в глобальную концепцию истории культуры.

Завершая предлагаемый, по необходимости краткий, обзор проблематики «Мастерства Гоголя», я хотел бы остановиться на вопросе о том, в какой степени содержащаяся в книге модель «феномена Гоголя» — а основная часть содержания книги как раз и сводится к фиксации такой модели, в точном значении этого понятия, — истинна. С формальной точки зрения, эта степень истинности может быть оценена как достаточно низкая, поскольку А. Белый не подвергал свои утверждения критическому анализу и не применял никаких процедур верификации аналогий, составляющих созданную им модель. С другой стороны, даже самое поверхностное ознакомление с «Мастерством Гоголя» заставляет признать, что сформулированное в книге истолкование Гоголя вовсе не является полностью произвольным, хотя в нем есть, конечно, много произ-

⁴⁸ А. Белый. Мастерство Гоголя, с. 8.

⁴⁹ А. Белый. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 551.

вольного и даже фантастического. Напротив, это истолкование обладает весьма высокой степенью исторической истинности, которая определяется не столько характером применявшихся А. Белым «исследовательских процедур», сколько тем, что осмысление А. Белым проблемы Гоголя надстраивалось над объективной включенностью самой мысли А. Белого в историческую преемственность гоголевской традиции.

ПРОБЛЕМА ВОЛЬНЫХ ДВУСЛОЖНЫХ МЕТРОВ В ПОЭЗИИ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

(ПРОСОДИЯ И МЕТРИКА)

Михаил Лотман

1. Отрицательное отношение к классике¹ нашло непосредственное отражение в высказываниях Маяковского, затрагивающих проблемы стихосложения: он был, по-видимому, первым русским поэтом, заявившим во всеуслышанье, что он не знаком даже с самыми элементарными основами стиховедения и русской классической метрики. Заявления такого рода он делал неоднократно — и в частных разговорах, и в публичных выступлениях, и в выступлениях в печати:

Говорю честно. Я не знаю ни ямбов, ни хореев, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело.

(«Как делать стихи» 1926)

Вопрос о том, приходилось ли ему «с этими штуками» иметь дело в поэтической работе, рассмотрим несколько позднее, а пока отметим, что первая часть цитаты представляет собой явную мистификацию: в той же статье, двумя страницами ранее, он прекрасно различает ямб и амфибрахий, хотя и считает их устаревшими (следует также учитывать трансформированную цитату из Пушкина: «Не мог он ямба от хорея, / Как мы ни бились отличить»). С легкой руки Маяковского заявления такого рода стали едва ли не обязательным штампом, пока полемический прием не выродился в реальное невежество. Ср. выступление одного из самых верных друзей и учеников поэта Н. Асеева в доме печати в 1936 г., когда, говоря о своей поэме о Маяковском, он заявил:

Мне не важно, каким размером она написана — ямб это или хорей. Я, право, не знаю, и даю вам слово, что не знаю, как написано.²

Далее, В. В. Тренин вспоминает о таком курьезном случае:

В 1927 году в редакцию журнала «Новый Лёф» пришло письмо на имя Маяковского. Начинающий поэт прислал свои стихотворения с такой припиской: «Есть у меня и стихи, написанные ямбом, но я слышал, что ямб уже отменен».

Здесь в бесхитростной форме выражено представление о том, что в поэтической работе можно пользоваться только общеустановленными образцами, готовыми рецептами.

В течение всей своей поэтической деятельности Маяковский восставал против этого мнения.³

Хотя позиция Маяковского охарактеризована В. В. Трениным верно, не подлежит сомнению, что именно Маяковский и ввел в заблуждение этого начинающего поэта. И, в заключение, о случае совсем уже не курьезном, о котором вспоминает Н. Асеев:

Когда мы шли по Петровке в 1927 г., Маяковский вдруг шел и говорит: «Коля, что если вдруг ЦК издаст такое предписание: писать ямбом?». Я говорю: «Володичка, что за дикая фантазия! ЦК будет декретировать форму стиха?» — «А представьте себе. А вдруг?» — «Я не могу себе представить.» — «Ну что у вас фантазии не хватает? Ну представьте невероятное». — «Ну, я не знаю. <...> Я, наверное не сумею, наверное, кончусь». — Замолчали и пошли. Я не обратил внимания, думал, что пришла фантазия. Мы прошли шагов сорок. Он махал палкой, курил папиросу и вдруг сказал: «Ну, а я буду писать ямбом».⁴

И хотя Асеев не без основания заключает, что тогда «речь шла не о ямбе», ясно, что ямб здесь назван не случайно: в том же 1927 г. в стихотворении «Массам непонятно» Маяковский пишет:

Товарищ Маяковский,/ писали б ямбом,
двугривенный/ на строчку/ прибавил вам бы.

Ямб для Маяковского всегда оставался размером «классики», но это не означает, что в его собственной поэзии ямб не встречается. Силлаботонические опыты раннего Маяковского, включающие и стихотворения, написанные 4-стопным ямбом («Порт», 1912; «А вы могли бы», 1913), равно как и использование (как правило, пародийное) классических метров в «Окнах РОСТА», — факт достаточно широко известный; однако и в произведениях 20-х гг. классические метры встречаются достаточно часто, причем далеко не последнее место среди них принадлежит именно ямбу. Однако, в отличие от ранних опытов, в произведениях 20-х гг. выбор того или иного классического размера всегда семантически или стилистически мотивирован. Так, в гл. 4 «Хорошо» пародийное использование 4-ст. ямба, как и проекция сюжета на «Евгения Онегина», призвано символизировать «старый мир». Несколько более тонко этот же принцип проводится в стихотворении «Две культуры» (1928), являющемся

довольно сложной полиметрической композицией, включающей и ямбические, и хорейские, и дольниковые, и тактовиковые звенья (всего 7 звеньев), но основу которой составляют «балладные» размеры: 4—3-ст. ямб и 4—3-ст. дольник, причем первый из них иконически указывает на старую («их»), а второй — на новую («нашу») культуру; ср.:

- (1) Пошел я в гости/ (в те года),
не вспомню имя-отчества,
но собиралось/ у мадам
культурнейшее общество.⁵
- (2) Культура/ у нас —/ не роман да балы,
не те/ танцевальные пары.
Мы будем/ варить/ и мыть полы,
но только/ совсем не для барынь.

Не может быть никакого сомнения в том, что ямб употреблен здесь осознанно; ср. демонстративное подчеркивание этого в «Юбилейном» (1924), заставляющее вспомнить пушкинские автокомментарии:

- (3) Были б живы —/ стали бы/ по Лефу соредатор.
Я бы/ и агитки/ вам доверить мог.
Раз бы показал:/ — вот так-то, мол,/ и так-то...
Вы б смогли —/ у вас/ хороший слог.
Я дал бы вам/ жиркость/ и сукна,
в рекламу б/ выдал/ гумских дам.
(Я даже/ ямбом подсюсюкнул,
чтоб только/ быть/ приятней вам.)
Вам теперь/ пришлось бы/ бросить ямб картавый.
Нынче/ наши перья —/ штык/ да зубья вил, —
битвы революций/ посерьезнее «Полтавы»,
и любовь/ пограндиознее/ онегинской любви.

Среднее четверостишие 4-ст. ямба находится в окружении строф вольного хоря. Здесь, однако, обращает на себя внимание и тот факт, что контраст между ст. 4 и 5, т. е. между хорейским и ямбическим звеном, гораздо более слаб, чем того можно было бы ожидать. Для объяснения этой особенности стихосложения Маяковского следует несколько более подробно остановиться на его общей характеристике.

2. Если отбросить явно несостоятельные концепции, то основные точки зрения на природу стихосложения Маяковского можно свести к трем.⁶

А. Стих Маяковского (за исключением ранних силлаботонических опытов) является акцентным, чисто-тоническим. Эта

точка зрения была выдвинута и обоснована Р. Якобсоном: «Ритмической единицей <стиха Маяковского — М. Л.> является, как и в русском народном сказовом стихе, слово или словосочетание, объединенное одним динамическим акцентом.»⁷ Сопоставляя его с классическим стихом, Р. Якобсон отмечает:

Хорошим материалом для сопоставления обеих систем стихосложения являются стихотворные цитаты, вклиненные в стихи Маяковского. Ср. напр. у Пушкина:

Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

и у Маяковского:

Стоит император Петр Великий
думает — Запирую на просторе я.

В то время как на выделенные слова у Пушкина падает четыре сильных времени, у Маяковского сильных времен столько, сколько самостоятельных ударений, в данном случае два, причем безударные слоги скрадываются у Маяковского в неизмеримо большей степени, чем у Пушкина. Маяковский, подписавший в 1912 г. прошумевшую декларацию освобождения поэтического слова, не освобождает слова от традиционной семантики и традиционной формы словообразования подобно Хлебникову, но он освобождает его от Прокрустова ложа ритмической инерции силлабо-тонического стиха, по-своему переритмовывавшей слово. Самостоятельное ударение слова становится единственным непрременным мерилем стиха (поскольку счет слогов и заданный ударный ряд аннулируются).⁸

Эта концепция до сих пор пользуется значительной популярностью; она получила дальнейшее развитие в исследованиях В. А. Никонова, А. Н. Колмогорова и др. авторитетных ученых. Правда, опубликование результатов М. Л. Гаспарова заставляет ввести в нее значительные коррективы.

В. Согласно М. Л. Гаспарову нельзя говорить о единой системе стиха в поэзии Маяковского, нужно «дифференцировать понятие «стих Маяковского» и <...> рассматривать его метры и размеры порознь»⁹. Дифференциация стихотворных размеров Маяковского проводилась и в некоторых трудах акад. А. Н. Колмогорова и его учеников¹⁰; однако наибольший интерес представляет выделенная и описанная М. Л. Гаспаровым группа вольных двусложников (хореев и ямбов), довольно обширная в репертуаре Маяковского 20-х гг. Ранее эти произведения рассматривались в качестве образцов чистой тоники¹¹; даже такой тонкий знаток, как акад. В. М. Жирмунский, приводит последнюю строфу «Бродвея» в качестве примера «урегулированного дольника», переходящего в «неурегулированный»¹², в то время как ее размером является 5-ст. хорей. Свое обстоятельное исследование М. Л. Гаспаров резюмирует в четырех пунктах, которые имеет смысл привести полностью:

1) Исследуемые размеры Маяковского действительно являются хореем и ямбом: метрический принцип (стопность, т. е. правильная периодичность сильных мест) здесь господствуют, силлабизм и тоника ему подчинены.

2) Их отличие от классических размеров состоит лишь в том, что они используют более длинные строки, чем принято в традиции (до 10 стоп) и сочетают в вольный стих не только ямб, но и хорей.

3) Внутреннее единство строк разной стопности достигается сглаживанием вторичного ритма, свойственного этим строкам в равно-стопных размерах.

4) Внешнее единство вольного хорea с другими размерами (дольником и акцентным стихом) в рамках одного произведения достигается сближением их силлабических и тонических признаков, а также общей для всех трех размеров стиховой интонацией, отрывистой в начале, плавной в конце стиха (графически выражается «лесенкой»)¹³.

Наиболее значимыми являются здесь пункты 3 и 4; они же нуждаются в некотором комментарии. «Вторичный ритм» — введенное в современное стиховедение М. Л. Гаспаровым чрезвычайно продуктивное понятие, означает оно следующее. В силлаботоническом стихе ритм есть обусловленное метром правильное чередование сильных и слабых позиций; этот ритм М. Л. Гаспаров называет первичным. Однако в реальном стихе сильные позиции (икты) не одинаково сильны, а слабые не одинаково слабы. В русской силлаботонике действует установленный К. Ф. Тарановским для двусложников закон диссимилиации иктов, согласно которому сильные и слабые икты чередуются через один¹⁴. Это и есть вторичный ритм — ритм стоп, (или иктов — в данном случае это различие не существенно), в противоположность первичному ритму — ритму слогов. Так вот, детальное статистическое обследование вольных двусложников Маяковского показывает, что, в отличие от традиционного вольного стиха¹⁵, они фактически лишены вторичного ритма, — акцентная кривая сглажена (ср. в этой связи также наблюдение Р. О. Якобсона о выравнивании силы ударений в стихе Маяковского). Что касается сближения тонических и силлабических признаков вольного хорea Маяковского с его же дольником и акцентным стихом (пункт 4), то как показывают статистические данные, в поэме «Владимир Ильич Ленин» «ведущую роль играют противостоящие друг другу дольник и хорей (вольный хорей — М. Л.), между тем как акцентный стих подравнивается к дольнику по тонике и к хорю по силлабике»¹⁶.

Сглаживание вторичного ритма позволяет избегать резких перебоев ритма на стыках стихов разной длины, однако здесь возникает другая проблема: лишенный вторичного ритма набор неоднородных строк должен был бы, по-видимому, выглядеть аморфной массой, чего, однако, в данном случае почему-то не происходит — вольные ямбы и хорей Маяковского сохраняют характерную для его стихов высокую степень структурированности ритма («чеканный ритм»).

С. Третью точку зрения на характер стихосложения зрелого Маяковского можно назвать синтетической. Она существует в двух весьма между собой различающихся вариантах. Один из них излагается в широко известной работе В. М. Жирмунского¹⁷, второй — в ряде публикаций А. Л. Жовтиса¹⁸.

Согласно В. М. Жирмунскому стихосложение зрелого Маяковского подчинено принципу метрической амбивалентности: каждый метрически гомогенный отрезок допускает по крайней мере две различные, не сводимые одна к другой, интерпретации, причем в значительном числе случаев одна из этих интерпретаций силлаботоническая, а вторая — чисто-тоническая. Общая акцентная основа позволяет понять, почему вольные стихи Маяковского не производят впечатления неравностопоности, а переход от одного метрического звена к другому сопровождается обычно значительно менее заметным ритмическим перебоем, чем того следовало бы ожидать, исходя лишь из названий соответствующих размеров. Интегрирующее воздействие акцентного ритма может быть проиллюстрировано множеством примеров. Ср. (3), где четверостишие 4-ст. ямба (Я4) находится в окружении двух четверостиший вольного хорея (соответственно — X7665 и X6678), однако, переход от первого четверостишия к второму происходит «гладко», а переход от второго к третьему сопровождается перебоем ритма. Объяснение этому следует, по-видимому, искать в акцентной структуре этих строф; если следовать яacobсоновской системе акцентуации, то они имеют следующий профиль ударности: 4444 4434 5644¹⁹. На границе I и II строф акцентная структура оказывает интегрирующее воздействие, в то время как контраст между II и III строфами подчеркнут не только лексически, но и акцентно.²⁰

Однако такая метрическая амбивалентность выполняет не только интегрирующую (или — гораздо реже — дифференцирующую) функцию; она имеет и самостоятельное эстетическое значение:

Возможность двойственной метрической интерпретации акцентного стиха <...> создает совершенно оригинальную интерференцию двух метрических моделей: одна находится в подчинении у другой, доминирующей, но вместе с тем она выделяется своими особыми ритмами <...>. Этим разрушается впечатление регулярности и однообразия, которое свойственно акцентному стиху не менее, чем силлабо-тоническим размерам <...>. Создается сложная полифония ритмов, сходная с полиритмичностью (полиметричностью) современной многоголосой музыки и сопровождаемая частыми переменами метра (такта).²¹

Концепция метрической амбивалентности стихосложения Маяковского получила дальнейшее развитие в работах А. Л. Жовтиса. По его мнению, в стихе Маяковского, наряду с «де-

канонизацией классического стиха», происходит и «формирование новой системности»:

Основное в этой системе — множественность (плюрализм) и относительность (релятивизм) ее определителей. Это значит, что в пределах одного произведения меняется принцип организации стиха, причем в одних случаях на участке текста кристаллизуется равноударность (акцентный стих), в других ведущей формантой <...> может стать рифма, в третьих — строгая силлабо-тоничность.²²

Не трудно заметить, что концепция стихосложения Маяковского у А. Л. Жовтиса оказывается очень близкой к его же концепции свободного стиха²³, что, по-видимому, закономерно: абсолютизация плюрализма и, особенно, релятивизма приводит к известной аморфности описания, которая без достаточных, как кажется, к тому оснований переносится и на описываемый объект — стих Маяковского. Тем не менее, исследования А. Л. Жовтиса, вводящие стиховую систему Маяковского в обширный контекст развития мировой поэзии, представляют бесспорную ценность.

Подведем итог. Бесспорно, что в системе стиха Маяковского видное место принадлежит силлаботоническим размерам, особенно вольным двусложникам. Очевидно также, что акцентная структура практически всех поэтических произведений зрелого Маяковского обнаруживает существенное подобие (тот факт, что вольные двусложники не являются изотоничными и даже, как свидетельствуют данные М. Л. Гаспарова, не обнаруживают тенденции к изотонизму²⁴, не имеет столь уж существенного значения, т. к. согласно совершенно справедливому указанию В. М. Жирмунского, изотонизм не обязателен и для акцентного стиха²⁵, в т. ч. и для акцентного стиха Маяковского). Не решенной еще, однако, представляется проблема взаимодействия и соотношения акцентного и силлаботонического начал.

Так, В. М. Жирмунский считает, что силлаботоническая организация подчинена акцентной (см. выше). Еще более решительно высказываются на этот счет А. Н. Колмогоров и А. В. Прохоров:

... «вольные ямбы» Маяковского <...> допускают стихи от одно-стопных до девятистопных, причем «счет» числа стоп не находит поддержки в членении стиха (никаких правил обязательного словораздела после определенного слога нет); по-видимому, этот бессознательный отсчет стоп и не подразумевается замыслом поэта. Речь идет лишь о наложении на акцентный (чисто ударный) стих дополнительного требования локального «альтернирующего» ритма: число безударных слогов перед первым ударным слогом стиха и между ударениями в пределах одного стиха должно быть нечетным.²⁶

М. Л. Гаспаров, напротив, определяющим считает именно силлаботонический принцип и вообще отрицает какую-либо особую

роль тоники в вольных двусложниках Маяковского по сравнению с вольным стихом других поэтов²⁷.

3. Думается, что эта проблема может получить естественное разрешение, если провести разграничение факторов, относящихся к метрике, от факторов, связанных с просодией стиха (к сожалению, в отличие от англо-американской стиховедческой традиции, в русском стиховедении это разграничение производится еще крайне редко²⁸). В этой связи привлекают внимание такие факты: в отличие от классической традиции, в вольных двусложниках Маяковского имеет место:

а) количественная редукция безударных слогов, отмечаемая Р. О. Якобсоном²⁹;

б) характерная для акцентного стиха неравносложная рифма, естественная в акцентном стихе, для которого равенство числа безударных слогов нерелевантно, и не естественная в силлаботоническом стихе, строящемся на этом равенстве³⁰;

в) отсутствие противопоставления словесного и фразового ударения — как отмечает Р. О. Якобсон, у Маяковского все ударения равны по силе³¹ (ср. впрочем, не очень, на наш взгляд, убедительное разграничение трех степеней ударности, проводимое В. М. Жирмунским³²);

г) как следствие (в), отсутствие разграничения словоразделов, синтагморазделов и фразоразделов (с этим же, по-видимому, связана и футуристическая чуткость к «сдвигам», а также графическая организация стиха: «столбик», снимающий различие между внутристиховыми и межстиховыми паузами, «лесенка», в значительной мере это различие нивелирующая³³).

К этому же следует добавить отмечающуюся уже «плавность» перехода от тонических форм организации стиха к силлаботоническим и обратную. Все это — факты просодики; обратимся теперь к метрике.

Определенную трудность представляет здесь анализ одиночных аномальных стихов, находящихся в окружении правильных двусложников: с одной стороны, они никак не укладываются в классическую схему ямба или хорей, с другой стороны, «давление» контекста не позволяет интерпретировать их как дольниковые, тактовиковые и т. п. Например, стихотворение «Нагрузка по макушку» (1928) написано вольным (3—4-стопным) двусложником на хорейческой основе и лишь одна из 54 строк не укладывается в эту схему:

(4) Виден/ в ходе/ в этом вот
немарксистский подход.

Случаи такого рода, хотя и не слишком многочисленные (по статистике М. Л. Гаспарова, в вольных хорейх в графу «про-

чие» попало 2,6% строк³⁴), не могут быть сброшены со счетов как «случайные», т. к. они часто играют роль своего рода ритмического курсива в композиционно или семантически отмеченных позициях:

(5) Время —/ начинаю/ *про* Ленина рассказ. (Курсив мой — М. Л.)

Трактовать такого рода стихи как инометрические вставки явно нецелесообразно, т. к., помимо прочего, совершенно очевидно, что они образованы в результате несложных трансформаций исходной хорейческой схемы: в (5) это введение сверхсхемного односложного слова в слабой позиции (этот тип является наиболее распространенным), в (4) это пропуск односложного слова в сильной позиции. Логично, по-видимому, было бы предположить, что вольные двусложники Маяковского допускают такие ритмические формы, которые традицией исключались (т. е. ритмические формы определяются здесь не только пропусками схемных ударений и сверхсхемными ударениями, но и пропусками схемных слогов и сверхсхемными слогами).

Все эти отклонения от классической традиции русской силлаботоники могут получить простое и логичное объяснение, если принять точку зрения, согласно которой тоническая организация просодии характерна не только для акцентного, но и для силлаботонического стиха Маяковского. При таком подходе остаются в силе и центральное положение концепции Р. О. Якобсона: «поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу», поскольку оно характеризует просодику, и основные выводы М. Л. Гаспарова, поскольку они характеризуют метрику и ритмику, и, наконец, концепция В. М. Жирмунского, в которую, однако, вносится существенное уточнение.

Все же в таком виде проблема представляется еще далеко не решенной, поскольку открытым остается вопрос, *почему* силлаботонические размеры базируются на тонической просодии и *как* это вообще возможно. Здесь следует упомянуть попытку Б. В. Томашевского однозначно вывести стихосложение Маяковского (без разграничения тоники и силлаботоники) из особенностей «небрежно фамильярного («скороговорочного»)»³⁵ стиля произношения, это — «чистый разговорный стих»³⁶. Здесь доводится до логического завершения популярная идея об «освобожденном» характере стиха Маяковского³⁷, которая не выдерживает никакой критики ни с теоретической, ни с фактической точек зрения: в ряде отношений поэзия Маяковского отходит дальше от «стихии» разговорной речи, по сравнению, скажем, с Пушкиным; многие его поэтические приемы носят нарочито искусственный характер.

Стихотворная просодия никогда не формируется исключительно просодическими свойствами языка; оно является резуль-

татом отображения метрической системы на языковую³⁸. Следовательно, когда мы говорим об общности просодических характеристик во всех поэтических текстах зрелого Маяковского, мы неявно предполагаем, что она базируется на некоторой метрической общности. Здесь, однако, следует ввести одно терминологическое разграничение: будем различать понятия первичного и вторичного метра (не следует путать с близкой концепцией первичного и вторичного ритма, разработанной М. Л. Гаспаровым). В целом ряде случаев мы имеем дело с наложением некоторой более сложной метрической структуры на исходную, более простую. Так, например, большинство русских имитаций античных логоэдов используют в качестве первичного метра некоторый силлаботонический размер и накладывают на него ограничения вторичного метра. Ср., например, схему асклепиадова стиха и ее воплощение у А. Х. Востокова:

- (6) — — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪
 Крепче меди себе создал я памятник;
 Взял над Царскими верх он пирамидами ...

Хотя асклепиадов стих интерпретировался как состоящий «из спондея, хориямба и двух дактилей»,³⁹ очевидно, что в данном случае исходным (первичным) метром является 4-стопный анапест, в который в соответствии со схемой вторичного метра вводятся дополнительные ограничения, касающиеся анакрузы и цезурного усечения. Понятие вторичного метра оказывается плодотворным при описании целого ряда традиционно спорных проблем русской метрики: пеоны, пятисложники и др.

Мы считаем, что такой метрически двухъярусной конструкцией являются и вольные двусложники Маяковского: на первом уровне формируется их акцентный ритм, на втором — силлаботонический. Акцентный стих порождается в результате применения к метрической системе первой степени⁴⁰ (7) правила соответствия (8):

(7) ААААА...

(8) А → такт (просодическое слово).

Применение этого правила делает поэзию Маяковского «поэзией выделенных слов по преимуществу». Маяковский, однако, как правило, стремится максимально использовать ресурсы языка⁴¹, и поэтому только тоническая организация, пренебрегающая безударными слогами (т.е. основной массой слогов в речи), представляется ему недостаточной. Вольные двусложники и являются одной (не единственной!) из возможностей сделать и безударные слоги метрически релевантными. Ритмика вольного стиха определяется применением правил соответствия (10) к метрической цепочке второй степени (9):

(9) ...АВАВАВАВ...

$$(10) A \not\rightarrow x / \left\{ \begin{array}{l} \# \dots \overset{\cdot}{x} \dots \# \\ \# \dots _x \dots \# \end{array} \right\} B \not\rightarrow \overset{\cdot}{x} / \left\{ \begin{array}{l} \# \dots x \dots \# \\ \# \dots _x \dots \# \end{array} \right\},$$

т. е. метрически сильной позиции **не может** соответствовать безударный слог многосложного слова, равно как и метрически слабой позиции — ударный слог многосложного слова; поскольку, однако, здесь действует и правило (8), следует сформулировать и такое, довольно тривиальное правило: ударение такта может приходиться только на метрически сильную, согласно (9), позицию. Иными словами, каждому «А» в (8) должно соответствовать «А» в (9), но не обязательно, чтобы каждому «А» в (9) соответствовало бы «А» в (8).

Здесь может возникнуть вопрос: а не является ли описанная модель общей для всех вольных метров? Думается, что на этот вопрос следует ответить отрицательно. Ср. два отрывка с идентичной стопностью:

- (11) Медлил ты./ Захрапывали сони.
Глаз/ кося/ в печати сургуча,
напролет/ болтал о Ромке Якобсоне
и смешно потел./ стихи уча.

(«Товарищу Нетте — пароходу и человеку», 1926)

- (12) Черный Вesper в зеркале мерцает.
Все проходит. Истина темна.
Человек родился. Жемчуг умирает.
И Сусанна старцев ждать должна.

(О. Мандельштам. «Венецйской жизни мрачной и бесплодной...», 1920)

У Мандельштама — обычная для силлаботоники градация силы ударения, подчеркивающая «вторичный ритм», сильные паузы на границах стиха; у Маяковского этого нет: каждое ударение либо усиливается до уровня фразового (ср. у Б. В. Томашевского: «Лексические ударения (у Маяковского — М. Л.) повышены до уровня фразовых»⁴²), либо атонируется (ср. у В. М. Жирмунского и Р. О. Якобсона); так же ослаблены межстиховые паузы за счет усиления внутрстиховых. Вместо традиционной в силлаботонике иерархии **ритм слогов — ритм стоп**, у Маяковского имеет место иерархия **ритм слогов — ритм слов**.

Стих Маяковского завершает длительный период тонизации русского литературного стиха, начатый А. Кантемиром, продолженный реформой Тредиаковского—Ломоносова и связанный затем с усилением роли тоники за счет ослабления роли силлабики. А. Л. Жовтис связывает стих Маяковского с характерным для самых различных поэтических культур XX в. процессом деканонизации, направленным от симметрии и мономет-

рии к асимметрии и гетерометрии⁴³, что, однако, верно лишь частично: процесс тонизации постоянно сопровождался возникновением новых канонов — начиная с введенной В. К. Тредиаковским силлаботоники и кончая довольно канонизированным стихом самого Маяковского (а не верлибром, как того по схеме А. Л. Жовтиса следовало бы ожидать). Можно полностью солидаризироваться с А. Л. Жовтисом, когда он выделяет в этом процессе три периода: а) народный, «доканонический» стих, б) классический стих и в) «новый период — как бы возвращение к некоторым принципам народного стиха»⁴⁴. Не следует, однако, забывать, что несмотря на то, что в поэзии Маяковского действительно происходит определенное возвращение к тонизму народного стиха, его непосредственными предшественниками были здесь эстетически чуждые ему символисты.

¹ Интересно было бы проследить, как изменяется у Маяковского объем понятия «классика». Первоначально оно включало всех предшественников и современников футуризма, затем Маяковский переживает увлечение Лермонтовым, Некрасовым, Пушкиным... В каждом из них он готов видеть современника, они перестают быть «классиками», отношение к которым у него по-прежнему негативное.

² Н. Асеев. Выступление на вечере в доме печати 8 декабря 1936 г. — В сб.: Литературное наследство. М., 1983, т. 93, с. 478.

³ В. В. Тренин. В мастерской стиха Маяковского. М., 1978², с. 43.

⁴ Н. Асеев. Беседа со студентами литературного института. — Литературное наследство, т. 93, с. 488.

⁵ О семантике этого размера у Маяковского см.: К. Ф. Тарановский. Поэма Маяковского «Про это». Литературные реминисценции и ритмическая структура.

⁶ Более подробную историографию вопроса см. в: В. Никонов. Ритмика Маяковского. — Вопросы литературы, 1958, № 7 и В. Жирмунский. Стихосложение Маяковского. — В кн.: Теория стиха, Л., 1975.

⁷ Р. Якобсон. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским, 1923, с. 103.

⁸ Там же, с. 102—103.

⁹ М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. М., 1974, с. 372.

¹⁰ А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов. Ритмика поэм Маяковского. — Вопросы языкознания, 1962, № 3 и др.

¹¹ Ср. напр. В. Никонов. Цит. соч.

¹² В. Жирмунский. Цит. соч., с. 549.

¹³ М. Л. Гаспаров. Цит. соч., с. 397.

¹⁴ К. Тарановски. Руски дводелни ритмови. Белград, 1953.

¹⁵ Ср. М. П. Штокмар. Вольный стих XIX в. — В сб.: Ars poetica II, М., 1928; М. Л. Гаспаров. Цит. соч., с. 389.

¹⁶ М. Л. Гаспаров. Цит. соч., с. 378.

¹⁷ В. Жирмунский. Цит. соч.

¹⁸ А. Жовтис. Освобожденный стих Маяковского. — Русская литература, 1971, № 2; Он же. Маяковский и эволюция стиховых форм в поэзии XX в. — В сб.: Труды КГУ. Серия: Вопросы поэтики II. Фрунзе, 1975.

¹⁹ Если следовать гаспаровской системе акцентуации, то указанная закономерность прослепает менее явно: 5544 4434 6644.

²⁰ Следует, однако, указать, что на границе II и III строф находится стык иктов.

²¹ В. Жирмунский. Цит. соч., с. 568.

²² А. Жовтис. Маяковский и эволюция..., с. 17.

²³ А. Жовтис. О критериях типологической характеристики свободного стиха. — Вопросы языкознания, 1970, № 2 и др.

²⁴ М. Л. Гаспаров. Цит. соч., с. 378—381.

²⁵ В. Жирмунский. Цит. соч., с. 544—546.

²⁶ А. Колмогоров, А. Прохоров. К основам русской классической метрики. — В сб.: Содружество наук и тайны творчества. М., 1968, с. 404. Приведенное суждение содержит ряд неточностей: 1) перед первым ударным слогом может быть и четное число слогов — перемена анакрузы не редкость в вольных стихах Маяковского; 2) приведенное определение «локального требования» по сути дела является определением вольного ямба вообще. Вообще возражения против использования термина «вольный ямба» под пером авторов, различающих «метрическую схему» и «законы соответствия», представляются недостаточно последовательными: напрашивается решение, что Маяковский использует здесь традиционную метрическую схему, но отбрасывает традиционные законы соответствия.

²⁷ М. Л. Гаспаров. Цит. соч., с. 378.

²⁸ Более детальное обсуждение этой проблемы см.: М. Ю. Лотман. О системах стихосложения в русском стихе. — В сб.: Учебный материал по теории литературы: литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. Таллин, 1982.

²⁹ Р. Якобсон. Цит. соч., с. 102—103; 104, 109.

³⁰ В. Жирмунский. Цит. соч.

³¹ Р. Якобсон. Цит. соч.

³² В. Жирмунский. Цит. соч., с. 558.

³³ Разумеется, не следует при метрическом анализе уделять графике чрезмерного внимания; все же нельзя не отметить постоянства графической системы Маяковского, начиная с 1923 г., что, по-видимому, указывает на наличие определенного коррелята и в метрической системе. Хотя, как указывает М. Л. Гаспаров, к «лесенке» Маяковский пришел под воздействием А. Белого, у последнего она была лишь одной из многих экспериментальных форм графической организации текста, причем даже не обязательно стихотворного.

³⁴ М. Л. Гаспаров. Цит. соч., с. 379; правда, возможно, что М. Л. Гаспаров имеет в виду здесь другие случаи, см. с. 374.

³⁵ Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., 1959, с. 39; ср. также критические замечания в: Б. Я. Бухштаб. К вопросу о связи типов русского стиха со стилями произношения. — В сб.: Slavic Poetics. The Hague, 1973.

³⁶ Там же, с. 40.

³⁷ Ср. критику этой точки зрения в упомянутой работе В. А. Никонова (см. прим. 6). Хотя аналогичная идея, что синтаксис Маяковского точно соответствует нормам разговорного языка, уже давно лингвистами отброшена, некоторые стиховеды упорно придерживаются этого предубеждения.

³⁸ М. Ю. Лотман. О взаимоотношении естественного языка и метрики в механизме стиха. — В сб.: Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5) Тарту, 1974.

³⁹ См. Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии. Ч. I. Спб., 1821, с. 53.

⁴⁰ См. об этом: М. Ю. Лотман. О системах стихосложения..., с. 86.

⁴¹ M. Lotman. Vladimir Majakovski ja XX sajandi alguse vene luulekultuur. — Keel ja Kirjandus, 1983, № 10.

⁴² Б. В. Томашевский. Цит. соч., с. 65.

⁴³ А. Жовтис. Маяковский и эволюция..., с. 18.

⁴⁴ Там же.

НОВЫЕ ДАННЫЕ О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА

Р. Круус

1. «Незнакомый издательству поэт...»

В литературе нередко упоминается, что Игорь Северянин был женат на эстонской поэтессе. Здесь необходимы уточнения.

21 дек. 1921 г. Игорь Северянин в Тарту обвенчался с Фелиссой Круут (1902—1957), с которой в общей сложности прожил около 15 лет. 31 авг. 1922 г. у них родился сын Вахх.

В истории эстонской поэзии Фелисса Круут следа не оставила. Более того — не известно ни одной публикации стихотворений Ф. Круут на эстонском языке. И все же попытки закрепить за Ф. Круут репутацию поэтессы не совсем лишены основания.

Будучи интеллигентной и эмоциональной женщиной, искренне и глубоко увлекающейся поэзией, Ф. Круут сама тоже писала стихи на эстонском и русском языках.

Первое ее напечатанное стихотворение появилось 29 мая 1921 г. в таллиннской русской газете «Свободное слово», где Северянин в это время постоянно сотрудничал. В этом стихотворении, как и в опубликованных в том же году в той же газете стихотворениях Ф. Круут «Эрне С.» (9 июня), «Поэза Апи» (7 июля) и «Дизэль» (27 июля), явственно сказывается влияние творчества самого Северянина. Так, например, в «Дизэли»:

Ветер качает меня.
Тихи качели —
Томные ели.
Речка проходит, плена.
Ветер качает меня
Сонно, без цели.
Прошлое тонет, звеня.
Души, кто пели,
Все онемели.
Ветер качает меня

использована строфическая форма, изобретенная Северяниным и определявшаяся им следующим образом: «Дизэль — строфа в десять стихов на двух созвучьях. Первый стих рифмуется с четвертым и седьмым. Второй стих рифмуется с третьим, шестым, восьмым и девятым. Дизэль должна быть выполнена дактилем»¹.

29 авг. и 5 сент. 1921 г. в «Свободном слове» были опубликованы еще два стихотворения Ф. Круут, переведенные Северяниным с эстонского. Поскольку Северянин, переводя оригиналы, по выражению А. Кусикова, «северянизировал до «грёзоужаса»»², то эти стихотворения Ф. Круут еще более подходят на произведения самого Северянина.

Других публикаций стихотворений Ф. Круут, кроме шести названных, не зафиксировано. На поэзовечерах Северянина Ф. Круут иногда выступала под именем Ариадны Изумрудной, но подписанных таким псевдонимом стихов в печати тоже не обнаружено. Известно лишь о некоторых попытках напечатать произведения Ф. Круут.

Готовя для таллинского издательства «Библиофил» антологию эстонской поэзии на русском языке, Северянин намеревался включить в нее и стихотворения Ф. Круут, что вызвало недоумение издателей. В письме к фактическому руководителю издательства Альберту Оргу от 20 января 1922 г. Северянин по этому поводу замечает: «Что касается «незнакомо́го изд^{ву} поэта Круут», я отвел ему, на этот раз — уже по **моему** крайнему разумению, подобающее **его таланту** место и именно с той целью, чтобы дать безымянному **имя**...

Этот так смутивший почтенное изд^{во} поэт — моя первая и единственная законная жена, я же не имею обыкновения не только жениться на бездарностях, но избегаю с ними (конечно, по возможности) всяческого общения»³.

В подготовленную Северяниным антологию эстонской поэзии, вышедшую лишь в 1929 г. и в другом издательстве, стихи Ф. Круут все же включены не были.

К весне 1924 г. Ф. Круут подготовила рукописный сборник «Танки». В датированном мартом 1924 г. предисловии к сборнику Игорь Северянин характеризует ее творчество следующими словами: «Фелисса Крут пишет большей частью танковые вариации. Танка — японская форма версификации — хороша уже тем, что в ней всего пять стихов, и поэтому автор приучается к сжатости и скупости в словах. Нужно уметь заключить мысль или настроение в эту маленькую формочку.

¹ ЦГАЛИ, ф. 1152, оп. 1, ед. хр. 12, л. 22 об.

² А. Кусиков. Вместо предисловия. — В кн.: Г. Виснапу. Amores. М., 1922, с. 11.

³ РО Лит. музея им. Ф. Р. Крейцвальда АН ЭССР, ф. 216, М 3:14. (Подчеркнуто в оригинале. — Р. К.).

Молодая поэтесса выполняет задание блистательно: ничего лишнего, ничего бесцветного. Ритмы ее характерны для тем. Рифмы и ассонанс оправданы. Диссонансы смелы и остры. Аллитерации ярки. Стилистически танковые вариации безукоризненны. Великолепно владеет эстийская дочь моря русским языком!»⁴

Рукопись сборника «Танки» утеряна. Косвенные и случайные сообщения о нем⁵ не позволяют с достаточной определенностью судить о его литературном уровне, но думается, что оценки Северяниным поэтического дара Ф. Круут несколько завышены.

Современники впоследствии при упоминании поэтических опытов Ф. Круут подчеркивали главным образом сам факт сочинения стихов на неродном языке. В. Адамс расценивает опыты Ф. Круут с лингвистической точки зрения как показатель овладения языком: «Супруга Северянина была эстонкой, но и она настолько хорошо выучила русский язык, что даже понемногу сочиняла стихи на этом языке»⁶. А. Формаков, исходящий из положения, что литературное творчество предполагает овладение культурным наследием, оттеняет иной аспект: «Она окончила эстонскую школу и русскую литературу знала очень. Однако пыталась писать русские стихи»⁷.

Показательно (в первую очередь для его собственных творческих установок), что и Северянин высокую оценку произведениям Ф. Круут мотивирует их формальной и языковой правильностью.

2. К предыстории антологии

Первые сообщения о работе Северянина над переводами из эстонской литературы относятся к осени 1919 г. и касаются сборника Г. Виснапуу «Amoges», русский перевод которого

⁴ Там же, М 2:10.

⁵ В находящемся во владении адресата письме к воронежскому журналисту С. Санину от 27 июля 1979 г. А. Формаков по памяти приводит следующую танку Ф. Круут:

Закатный солнца вздох
Окрасил платья вырез,
Когда шла мостик через.
— В ее корзинке мох
И лиловатый вереск.

Жена эстонского поэта Г. Виснапуу Хильда Виснапуу, гостившая весной 1924 г. в Тойла, в недатированном письме к жене И. Вареса-Барбаруса Эмили Варес (видимо, в ответ на вопрос подруги) сообщает: «О «Танках» Фелиссы ничего не могу сказать, я их только слышала, сама не читала». В другом письме Х. Виснапуу в связи с Ф. Круут отмечает: «Ее «Танки» все растут» (ЦГАОР ЭССР, ф. Р-39, оп. 1, ед. хр. 25, л. 88, 56).

⁶ V. Adams. Vene kirjandus — mu arm. Tallinn, 1977, lk. 326.

⁷ А. Формаков. Встречи с Игорем Северяниным. — Звезда, 1969, № 3, с. 178.

впоследствии был на рубеже 1921—1922 гг. издан имажинистами в Москве⁸. В сборнике Северянина «Менестрель» (Берлин, 1921), содержащий стихи 1919 г., вошли также переводы одного стихотворения М. Ундер и двух стихотворений Г. Суйтса. В 1920—1921 гг. в таллинских газетах «Последние известия» и «Свободное слово» было опубликовано около 20 переводов Северянина с эстонского.

В августе 1921 г. появилось сообщение, что Северянин готовит новый сборник «Фея Ei ole», в который войдут и переводы из новейшей эстонской лирики.⁹ Однако вышедший в 1922 г. в Берлине сборник не содержит переводов с эстонского. Но в списке работ Северянина, помещенном в конце книги, отмечен готовящийся том: «Утесы Eesti. (Антология эстийской лирики за сто лет)». В письме к Ф. Сологубу от 2 марта 1921 г. Северянин тоже упоминает, что название одной из его книг — «С утесов Эсти».¹⁰

Более конкретный этап работы связан с намерением выпустить антологию эстонской поэзии в издательстве «Библиофил», основанном в Таллине в июне 1921 г. Как показывает сохранившаяся во владении Л. Круут открытка, в которой А. Алле 14 янв. 1922 г. сообщает Северянину год рождения поэта Р. Реймана, Северянину пришлось уточнить биографические данные авторов, видимо, в связи с пересмотром состава антологии. В последнем вопросе у Северянина возникли разногласия с издательством, в его письме к А. Оргу от 20 янв. 1922 г. речь идет о дополнении книги стихотворениями, «без которых сборник, по крайнему разумению изд^{ва}, не может быть назван антологией» (см. также предыдущую заметку). В апреле 1922 г. все же появилось сообщение, что Северянин сдал издательству «Библиофил» «Антологию эстонской поэзии за сто лет», содержащую произведения Ф. Р. Крейцвальда, М. Веске, Л. Койдулы, Ю. Лийва, А. Хаавы, Э. Энно, Г. Суйтса, М. Ундер, Й. Барбаруса, А. Алле, Й. Семпера и Г. Виснапу¹¹.

С конца 1921 г. варианты названия готовящегося сборника неизменно содержат указание на охват столетнего хронологического периода. Это явно связано с ориентацией Северянина на антологию «Русские поэты за сто лет»¹². После смерти Наталии Стефановны Лотаревой в Тойла 11 ноября 1921 г. эта книга приобрела для Северянина особое значение как память о матери. На форзаце принадлежавшего Северянину экземпляра

⁸ См.: Odamees (A. Alle toim.), 1919, nr. 5, lk. 16; Keel ja Kirjandus, 1968, nr. 2, lk. 105.

⁹ Kirjandus—kunst—teadus, 1921, nr. 27, lk. 216.

¹⁰ ИРЛИ, ф. 289, оп. 3, № 615, л. 14.

¹¹ Kirjandus—kunst—teadus, 1922, nr. 18, lk. 144.

¹² Русские поэты за сто лет (с пушкинской эпохи до наших дней). / Сост. А. Н. Сальников. Спб., 1901.

книги (ныне хранящегося в архивной библиотеке Лит. музея им. Ф. Р. Крейцвальда АН ЭССР) в 1922 г. сделана запись: «В год издания — 1901 — получил в подарок от мамочки — посылкой из Петрограда в Череповец, Новгородской губ. [...] 1922 г. Toila. Eesti. Игорь-Северянин».

Издательством «Библиофил» антология выпущена не была. В апреле 1923 г. появилось новое сообщение о предстоящем выходе подготовленной Северяниным антологии «Сто лет эстонской лирики» — теперь уже в издательстве В. Бергмана в Тарту¹³. Но и здесь выход книги затянулся на шесть лет. Ряд выполненных для антологии переводов Северянин тем временем опубликовал в различных периодических изданиях, с подготовкой сборника связан и краткий очерк истории эстонской поэзии, напечатанный Северяниным в газете «Последние известия» (1924, 28 февр., № 55; 5 марта, № 61; 24 окт., № 273). С учетом работы Северянина по переводу и пропаганде эстонской литературы ему с 1926 г. нерегулярно отпускались субсидии из государственного фонда т. н. культурного капитала¹⁴.

Книга «Поэты Эстонии» с подзаголовком «Антология за столет (1803—1902 гг.)» вышла в свет в начале 1929 г. (на титуле — 1928; истинный год выхода отмечен на задней обложке). Его состав и особенности переводов в литературе рассматривались неоднократно¹⁵.

¹³ Looming, 1923, nr. 1, lk. 79.

¹⁴ В 1926—1931 и 1937—1940 гг. Северянин получил из культурного капитала 2321 крону 50 центов (ЦГАОР ЭССР, ф. 1108, оп. 5, ед. хр. 978).

¹⁵ См.: В. Адамс. Игорь Северянин в Эстонии. — В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.—Л., 1966, с. 357—359; J. Sumakov. Eesti luule esimesest laiahaardelisest tutvustajast. — Noorte Hääl, 1967, 23. juuli, nr. 172; и др.

И. Ф. АННЕНСКИЙ И А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

(ТРАНСФОРМАЦИЯ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ
АКАД. ВЕСЕЛОВСКОГО В «КНИГАХ ОТРАЖЕНИЙ» АННЕНСКОГО)

Г. М. Пономарева

Для изучения методологических основ «Книг отражений» необходимым оказывается сопоставление с теоретическими принципами, раскрытыми в работах А. Н. Веселовского.

Вопрос о научных контактах И. Ф. Анненского и акад. Веселовского, связанных с заседаниями Неофилологического общества, был уже освещен в публикации А. В. Лаврова¹. В ЦГАЛИ хранится приглашение, адресованное Анненскому, на Общее собрание Неофилологического общества от 7 декабря 1890 г.² Кроме трех писем Анненского акад. Веселовскому (одно из них, наиболее значительное, и ответ на него ученого были опубликованы А. В. Лавровым), известно еще одно письмо Веселовского Анненскому по поводу переноса его доклада на следующее заседание Неофилологического общества³.

Анненский, учившийся у А. Н. Веселовского в Петербургском университете, считал его своим учителем, с глубоким уважением относился к его работам и в случае необходимости всегда обращался к ним как к высоко авторитетным. Следы этого обращения мы находим в многочисленных рецензиях Иннокентия Анненского в Журнале Министерства народного просвещения. Так, в 1888 г. в рецензии на книгу Е. Барсова «Слово о

¹ А. В. Лавров. И. Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским. — Русская литература, 1978, № 1, с. 176—180.

² ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 393.

³ ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 306. Письмо не датировано, видимо, оно относится к 1896 г., так как перевод «Илиады» Гомера Н. Минского и перевод романа Лонгуса «Дафнис и Хлоя» появились в этом году. К 1896 г. относится и рецензия Анненского на эти переводы (И. Ф. Анненский. «Илиада» Гомера. Перевод Н. М. Минского. М., 1896. «Дафнис и Хлоя». Древнегреческий роман Лонгуса. Спб., 1896. — Филологическое обозрение. Критика и библиография, 1896, т. XI, кн. 1).

полку Игореве как художественный памятник Киевской дружинной Руси» Анненский упоминает имя акад. Веселовского в ряду «компетентных ученых»⁴. Недоумение у Анненского вызывает глава в книге Е. Барсова «Отношение «Слова» к былинам»⁵. «Мы не находим ни слова упоминания о трудах академика Веселовского» — пишет он, имея в виду работу «Южно-русские былины». В отзыве на книгу Р. Зайчика «Люди и книги итальянского возрождения» Анненский упоминает, в связи с характеристикой автором книги Бокаччо, двухтомник А. Н. Веселовского «Боккаччо, его среда и сверстники» (1893—1894 гг.)⁶. Он пишет отзыв на выпуск «Вопросов теории и психологии творчества», посвященный популяризации «Исторической поэтики». Анненский выделяет лучшие, по его мнению, статьи в сборнике. «Из очерков <...> мне показались наиболее ценными — первый «Синкретизм и дифференциация поэтических видов» г. Тиандера и последний «Лирическая поэзия, ее происхождение и развитие», покойного Ф. Карташова. Обе эти статьи наиболее связаны и по имеющемуся в них материалу и по самим построениям с трудами покойного академика и притом может быть самыми ценными»⁷. Статья Тиандера в основном реферирована работу акад. Веселовского «Синкретизм древнейшей поэзии и начало дифференциации поэтических родов», а также статьи «Эпические повторения как хронологический момент», «От певца к поэту. Выделение понятия поэзии». В очерке Ф. Карташова речь идет о статье Веселовского «Синкретизм древнейшей поэзии и начало дифференциации поэтических родов». Можно полагать, что именно эти работы Анненский считал наиболее значимыми у Веселовского. Анненского, в системе критических взглядов которого важное место занимают вопросы стилистики, интересовало отношение ученого к проблемам стиля. Как отмечает А. В. Лавров, «в своих изысканиях о специфике художественного слова Анненский стремился к перекличке с некоторыми из стилистических наблюдений Веселовского»⁸. Любопытно, что в указанной выше рецензии Анненский обращает внимание на стиль книги Тиандера и Карташова, соотнося его со стилем автора «Исторической

⁴ И. Ф. Анненский. Слово о полку Игореве как художественный памятник Киевской дружинной Руси. Е. Барсова. М., 1888. — ЖМНП, 1888 (апрель), ч. CCLV, с. 508.

⁵ Там же, с. 509.

⁶ И. Анненский. Роберт Зайчик. Люди и книги итальянского возрождения. Спб., 1906. — ЖМНП, 1907 (ноябрь), ч. XII, с. 81.

⁷ И. Анненский. К. Тиандер и Ф. Карташов. Вопросы теории и психологии творчества. Т. II. Вып. I. Спб., 1909. — ЖМНП, 1909 (октябрь), новая серия, ч. XXIII, с. 202—203.

⁸ А. В. Лавров. Ук. соч., с. 177.

поэтики». «Изложение в книге, в общем, живое, сближения часто удачны и остроумны. Жаль только, что автор, так старательно относившийся к стилю своих произведений, как покойный Веселовский (см., напр., его два тома о Боккаччио), не заставил г. Тиандера быть внимательным к построению фраз и менее небрежным в выборе слов»⁹.

Отношение Анненского к сравнительно-историческому методу, который разрабатывал Веселовский, было достаточно сложным. С одной стороны, исходя из задач эстетической критики, Анненский считал, что приемы сравнительного метода, как и другие «приемы современной истории литературы, неблагоприятны для эстетического изучения литературы» («Книги отражений», с. 243. Далее — КО), так как при этом «детальное изучение произведений — филологическое, эстетическое, психологическое — силою вещей отходит таким образом на второй план» (КО, с. 203). Отрицательно отозвавшись, с этой точки зрения, об «историческом методе» Ипполита Тэна, он пишет: «Еще дальше от поэзии как искусства отвлекает работающих сравнительный метод: тут все силы направлены на исследование сюжетов и мотивов, на литературные влияния и заимствования — литература изучается экстенсивно» (КО, с. 243). В статье «Бальмонт-лирик» Анненский, рассматривая вопрос об отсутствии культуры стиля в русской литературе, писал, что сравнительный метод, как и школьная теория поэзии, не способствует развитию стиля. «Но я не вижу ближайшей связи и между историко-генетическим методом в исследовании словесных произведений и выработкой стиля, т. е. повышением нашего чувства речи» (КО, с. 96). Вместе с тем, Анненский считал, что сравнительный метод необходим при изучении теории литературы. Так, рецензируя книгу Д. Н. Овсяннико-Куликовского, он думает, что курс теории словесности «должен получить историко-генетическую основу»¹⁰.

Б. М. Энгельгардт высказывает предположение, что в 1890-х гг. методологические принципы акад. Веселовского претерпели некоторое изменение. «Нам кажется, что если можно вообще говорить об эволюции методологических принципов Веселовского, то лишь в смысле позднейшего уклона его к психологизму»¹¹. Одним из важных доказательств этой эволюции, по мнению исследователя, «является общий характер его <Веселовского — Г. П.> последних трудов по новой литературе. Как в его работе «Петрарка в поэтической исповеди

⁹ И. Анненский. К. Тиандер и Ф. Карташов. Вопросы теории и психологии творчества, с. 203.

¹⁰ И. Ф. Анненский. Проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Теория прозы и поэзии. — ЖМНП, 1908 (ноябрь), ч. XVIII, с. 124.

¹¹ Б. М. Энгельгардт. Александр Николаевич Веселовский. — Пг.: Колос, 1924, с. 212.

«Canzoniere» (1905 г.), так и в монографии «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения»» (1904 г.), психологическая обрисовка личности поэта заметно выдвигается на первый план, а проблеме «личного почина» отводится довольно видное место¹². Мы добавили бы к списку поздних работ акад. Веселовского, важных для Анненского, еще две — двухтомник «Боккаччо, его среда и сверстники» (1893—1894) и статью «Данте» (1893). Книги о Боккаччо, Жуковском, Петрарке, статья о Данте и составляют корпус работ, оказавших методологическое воздействие на «Книги отражений» Анненского. Заметим, что на заседаниях Неофилологического общества происходило чтение и обсуждение глав из книг Веселовского о Боккаччо, Петрарке. 13 ноября 1905 г. ученый писал поэту, переводчику, постоянному участнику Неофилологического общества П. И. Вейнбергу: «Посылаю Вам свой этюд о Canzoniere Петрарки, развитие того, что я читал в Неофилологическом обществе»¹³. В заседаниях общества в 1891—1892 гг., на которых читались и обсуждались доклады акад. Веселовского о Боккаччо¹⁴, Анненский, работавший в это время в Киеве, вряд ли мог участвовать¹⁵, но не исключено, что на чтении докладов о Петрарке он присутствовал.

Интерес Веселовского к психологии личности привел его к сближению с рядом положений «психологической школы», родственных и Анненскому.

Критический метод «Книг отражений» можно рассматривать как стык и трансформацию методологических принципов двух крупнейших представителей русского академического литературоведения конца XIX — начала XX века — А. А. Потебни и А. Н. Веселовского.

В советском литературоведении не только подчеркивалась противоположность интересов обоих ученых¹⁶, но и говорилось о близости их научных интересов¹⁷. Это родство ощущалось уже современниками. Так, в предисловии к I тому «Вопросов теории и психологии творчества» Б. Лезин, характеризуя Веселовского и Потебню, писал: «Разнообразие и богатство методов изучения истории и психологии образного мышления сводится, в конце-концов, к двум, наиболее общим и целесообразным:

¹² Там же, с. 212—213.

¹³ ИРЛИ, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 69.

¹⁴ См.: Записки Неофилологического общества. 1894, вып. 111, № 1, с. 10—11, с. 25.

¹⁵ У нас нет сведений о частых поездках Анненского в это время в Петербург.

¹⁶ Б. М. Энгельгардт. Ук. соч., с. 82.

¹⁷ О. Пресняков. Поэтика познания и творчества. Теория словесности А. А. Потебни. М., 1980, с. 198—210.

историко-сравнительному и психологическому в конечных выводах сливающимся воедино»¹⁸ <курсив мой — Г. П.>.

Эту близость, видимо, ощущал и Анненский. В «Книгах отражений» Анненский творчески использует концепцию внутренней формы Потебни. «Внешняя» и «внутренняя форма» трансформируются у Анненского в представление о «внешней» и «внутренней стороне» «симпатического символа». Содержанием же «внутренней формы» становится «внутренняя биография», а «внешней формы» — «внешняя биография», согласно концепции Веселовского.

В книге о Боккаччо Веселовский ставит перед собой цели, близкие к задачам не сравнительной, а психологической школы, правда, переплетающиеся с методологией культурно-исторических исследований: «Самостоятельно и лично передумать Боккаччо, углубиться в его психику и за стилистом и мыслителем раскрыть человека яркого темперамента и идеальных стремлений, в одно и то же время слабого и страстного, застенчивого и полного самосознания, впечатлительного к тем течениям культурной среды, которые он живо воспринимал и выражал»¹⁹. В письмах Анненского мы находим сходные мысли о необходимости вдумывания в личность, творчество писателя. «Весь жар мысли ушел на Достоевского», — пишет он 3 июля 1908 г. Е. М. Мухиной. Анненский болезненно остро воспринимает творчество писателя, напряженно вглядывается в черты его личности. В период написания статьи «О современном лиризме» (1909) он рассказывает о своей работе редактору журнала «Аполлон» С. К. Маковскому: «Но я уже больше недели был болен «Пламенным кругом» Сологуба, пока не вылился он из меня, «сболтавшись с моей кровью» (КО, с. 487). Однако интерес Веселовского и Анненского к личности изучаемого писателя, несмотря на ряд сходных черт, разноприроден. Веселовского интересует не отдельная творческая личность, а писатель как типичный представитель литературного направления. Он пишет в предисловии к своей книге о Жуковском: «Я старался направить анализ не столько на личность, сколько на общественно-психологический тип»²⁰. Анненский был не ученым, а художником-импрессионистом. Его интересует не «культурная среда», не «общественно-психологический тип», а уединенная творческая личность. Психологические переживания этой личности он, вживаясь в поэтическую ткань произведения, и стремится уловить.

¹⁸ Б. Лезин. Предисловие ко второму изданию. — В кн.: Вопросы теории и психологии творчества, т. I. Харьков, 1911.

¹⁹ А. Н. Веселовский. Боккаччо, его среда и сверстники. Том I. — Он же. Собр. соч., т. 5 (Сер. II, т. 3. Италия и Возрождение). Пг., 1915 (Далее — Боккаччо, т. ...).

²⁰ А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Спб., 1904, с. XII.

Веселовский противопоставляет свою биографию Жуковского старым биографиям поэта как лишенную идеализации. Научность для него — правда не только о творчестве, но и о личности творца. В книге о Петрарке мы также сталкиваемся с замечаниями об эгоизме художника и его тщеславии, а в двухтомнике, посвященном Боккаччо, говорится о колебаниях писателя, его неуверенности в себе. В «Книгах отражений» постоянно идет речь о «некрасивой» подоснове творчества: страхе молодого Достоевского перед жизнью, а старого Тургенева — перед смертью, о невыносимых страданиях парализованного Гейне. Заметим, однако, что это сознательное преодоление идеализации изучаемых художников у Веселовского было связано с позитивистским пафосом сближения «человека» и «поэта», а для Анненского — с концепцией трагизма и обыденности человеческой жизни, которые у художников заметнее всего.

Под влиянием «психологической школы» Анненский сближает литературного героя и создавшего его автора. У акад. Веселовского мы также сталкиваемся с подобным слиянием. Он, по словам Г. Гуковского, «отожествил героя стихов с человеком-автором»²¹. Но для целей нашего анализа важнее другой аспект — рассмотрение Веселовским и Анненским переживания как основного источника творчества. «Переживание» Веселовский и вслед за ним Анненский понимают как сферу духовного, жизненного опыта художника. Эта точка зрения разделяется и более поздними исследователями. Так, известный советский ученый Г. Винокур писал: «В целом мы вправе смотреть на сферу переживания как на сферу **духовного опыта** в широком смысле слова»²². Веселовский выделяет «внешнюю, фактическую биографию» и «внутреннюю биографию». Для обозначения этой последней он употребляет ряд понятий: «автобиография сердца», «внутренняя жизнь», «история своей души» и др. У Анненского «внешнюю, фактическую биографию» заменяет понятие «жизнь», «внутреннюю биографию» — понятие «душа». «Но чем беднее становилась **жизнь** как восприятие, тем напряженнее искала заполнить окружающую пустоту самая **душа** поэта» <выделено мной — Г. П.> (КО, с. 153). Само понятие «переживание» у Веселовского разветвленнее, чем у Анненского. Оно включает в себя «литературное переживание» — трансформацию (или отражение) в творчестве писателя биографических переживаний. «Литературное переживание», по мнению ученого, связано с творческим воображением. Так, переживание мучительного для Боккаччо романа с Марией д'Аквино отразилось в повести писателя «Фьямметта». «Фьямметта — литературное переживание психологического момента,

²¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 143.

²² Г. Винокур. Биография и культура. М., 1927, с. 39.

который перестал тревожить сердце, но продолжает занимать воображение»²³. Синонимом «переживания» у Анненского и Веселовского становится понятие «опыт» как событие внутренней биографии. Например, ученый пишет о Данте: «Беатриче определила тон его чувства, *опыт* изгнания — его общественные и политические взгляды, их архаизм»²⁴ <курсив мой. — Г. П.>. Ср. Анненский о Достоевском: «Именно к этому времени настолько перегорели в его душе впечатления тяжелого *опыта*» <курсив мой. — Г. П.> (КО, с. 181). С понятием «переживания» связано понятие «настроение», обозначающее особый характер, направление чувства. Например, о Боккаччо, задумавшем писать биографию Данте, Веселовский пишет: «Преклоняясь перед ним, Боккаччо невольно переживает в нем свое собственное душевное *настроение*»²⁵ <курсив мой. — Г. П.> Термина «настроение» у Анненского нет, но в эссе «Бальмонт-лирик» мы сталкиваемся с понятием «настрой души», восходящим скорее всего к Веселовскому. «Новая поэзия прежде всего учит нас ценить слово, а затем **учит синтезировать** поэтические впечатления, отыскивая я поэта, т. е. наше, только просветленное я в самых сложных сочетаниях, она вносит лирику в драму и помогает нам усваивать в каждом произведении основной *настрой души*» <курсив мой. — Г. П.> поэта. Это интуитивно восстанавливаемое нами я будет не столько внешним, так сказать, биографическим я писателя, сколько его истинным неразложимым я, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии» (КО, с. 102—103). Это высказывание Анненского содержит сгусток понятий и идей Веселовского о соотношении внешней и внутренней биографии художника (да и сама история написания этой статьи связана с Веселовским)²⁶. «Настроение» писателя в различный период его жизни могут отражать не один, а несколько литературных героев. «Имена Памфило, Филострато, Дионео слишком хорошо нам известны, это прозвища самого Боккаччо, показатели его разновременных настроений»²⁷. Вероятно, именно к Веселовскому восходит идея эссе «Гейне прикованный», где «блестящая вереница призраков» — образов поэзии Гейне представляет, по Анненскому, различные моменты состояния души поэта.

Веселовского и Анненского сближает анализ отношений между художником и его моделью. Биография героя становится пространством, в котором «размещается» внутренняя биогра-

²³ А. Н. Веселовский. Боккаччо, т. I, с. 438.

²⁴ А. Н. Веселовский. Данте. — В кн.: *Он же*. Избранные статьи. Л., 1939, с. 141.

²⁵ А. Н. Веселовский. Боккаччо, т. II, с. 277.

²⁶ См.: А. В. Лавров. Ук. соч., с. 176—180.

²⁷ А. Н. Веселовский. Боккаччо, т. I, с. 458.

фия писателя. В чувства литературных персонажей «вкладываются собственные чувства художника». «В беззаветной страсти бедной Лизы к королю Пьетро Боккаччо мог поэтически пережить моменты своих собственных колебаний»²⁸. У Анненского Прохарчин становится проекцией «души», т. е. внутренней биографии художника. Главный герой повести «проектировал душу Достоевского для того момента, когда душа эта поместила его в свой фокус» (КО, с. 31). Не биография литературного героя, а собственная внутренняя биография писателя становится содержанием художественного произведения. Так, по мнению Веселовского, обстоит дело в «Canzoniere» Петрарки. «Не Лаура дает ему содержание, она точка отправления, тема для анализа, содержание — внутренняя жизнь Петрарки, как она отложилась в тревогах молодой любви, в мечтах о славе, в грезах идеальной Италии, в болевых приступах *accidia* и жажды спасения, пока одухотворенная любовь не указала ему пути к небу»²⁹. Подобно этому содержанием образа Хлестакова для Анненского является душа писателя. «Какой-нибудь Хлестаков мог возникнуть из мучительных личных переживаний Гоголя, из его воспоминаний, даже упреков совести» (КО, с. 19).

Между «внешней биографией» и «внутренней биографией» у Веселовского располагается «рефлексия», «самосознание», «анализ». В «Книгах отражений» мы находим близкие представления. «Мысль», «самосознание» играют для Анненского роль своеобразного «фильтра», расположенного между «жизнью» и «душой» поэта. С наличием такого фильтра критик связывает саму возможность творческого процесса. «Лермонтов понимал, что если он хочет сохранить свое творческое я, то не надо идти в кабалу к жизни **всем своим чувствилищем**. Вот отчего для него существовала одна эстетическая связь с жизнью — чисто интеллектуальная» (КО, с. 139).

Прохождение «переживания» сквозь пласт сознания происходит по-разному. Например, Веселовский считает, что эротическое желание, пройдя сквозь самосознание художника, подвергается эстетизации. В 121 сонете Петрарки, по Веселовскому, «эстетически-целомудренное настроение вообще выдержано, и лишь порой объективируется скрытое желание, освещая темную подпочву чувства»³⁰. Сходным образом, с точки зрения Анненского, происходит эстетизация женской красоты в лирике Пушкина. «Гений чистой красоты положительно слепит меня своим нестерпимым блеском. Но таково бывает только первое впечатление. Через всю поэзию Пушкина проходит в сущности

²⁸ Там же, с. 154.

²⁹ А. Н. Веселовский. Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere*. — В кн.: *Он же*. Избранные статьи. Л., 1939, с. 155.

³⁰ А. Н. Веселовский. Петрарка . . . , с. 167.

совсем другое, более **жизненное** отношение к красоте. Красота определеннее дружила с его желанием» (ЖО, с. 131). С другой стороны, проходя через фильтр самосознания, переживание художника трансформируется в метапереживание, становится чрезмерно сознательным. Веселовский приводит черновые варианты стихов Петrarки, написанных на смерть Лауры, и комментирует их: «Но какая сознательность, какие колебания художника, несовместимые с болевым чувством, — в первых лирических попытках выразить свое горе!»³¹. Анненский иронизирует над слишком сознательным, прагматическим отношением Стендаля к любви. «Французский буржуа наполеоновской формации носил в душе идеал рыцаря-завоевателя, рыцаря-скопидома. Сообразно с этим смотрит Стендаль на красоту. Влюбленный в Симонетту, он не забывает копировать в свой дневник, и со всеми ошибками при этом, ее итальянские записочки. Он как бы заранее учитывает свою победу для своей же будущей славы» (ЖО, с. 132—133).

Личность художника, его столкновение с тяжелой действительностью, потребность в самовыражении, способы самовыражения писателя в его творениях — вот основной круг интересов Анненского-критика. Эти положения стали тем магнитом, который притягивал к себе разнообразные идеи литературных школ и эстетической критики, усвоенные Анненским. Неудивительно, что в сфере этого притяжения оказалась психологическая школа А. А. Потебни и психологизированные литературоведческие поиски акад. Веселовского.

В системе критики Анненского понятия, усвоенные из академической науки, являются тем пучком, в который собираются его мысли об авторской индивидуальности, об отразившем эту индивидуальность литературном герое. Для структуры художественного произведения, отражающего душу автора («симпатического символа», по Анненскому), критику были необходимы понятия формы и содержания как произведения, так и личности автора. Но понятия формы и содержания являются у Анненского раздельными и едиными одновременно, объединяясь в понятие идеи-формы, близкой аристотелевской энтелихи и концепции внутренней формы слова Потебни. Структура слова у Потебни и структура «симпатического символа» у автора «Книг отражений» тождественны структуре художественного произведения. Структура художественного произведения у Потебни трансформировалась в представление о форме для структуры «симпатического символа» Анненского. Понятия учебного были переведены на язык критической прозы Анненского: «внешняя форма» → «внешняя сторона литературного изображения», «внутренняя форма» → «внутренняя сторона литера-

³¹ Там же, с. 229.

турного изображения», «содержание (или идея)» → «идея, мысль».

Концепция биографии акад. Веселовского стала содержанием для структуры «симпатического символа». Категории А. Н. Веселовского были также переведены на язык критики Анненского: «внешняя биография» → «жизнь», «самосознание» → «мысль», «идея», «внутренняя биография» → «душа». Понятия содержания и формы в работах Анненского-критика синтезируются в представлении об «идее-форме» «симпатического символа». Трансформированные понятия Потебни и акад. Веселовского объединяются: «внутренняя сторона литературного изображения» — «душа писателя», «внешняя сторона литературного изображения» — «жизнь», «идея» («мысль») — «мысль». Таким образом, с понятиями структуры «симпатического символа» отождествляются и в ней синтезируются понятия структуры внутренней формы А. А. Потебни и категории структуры биографии акад. Веселовского.

Но каково же общее место воззрений Веселовского в критическом методе «Книг отражений»? Разумеется, Анненский не был компилятором. Метод Веселовского — один из тех многочисленных исследовательских методов, на язык которых переходил Анненский, которыми он пользовался для создания, как ему казалось, убедительной научной почвы *своего* метода. В методологических принципах Анненского переплавлены и синтезированы многочисленные научные и критические методы. Поэтому слияние концепций Веселовского и Потебни при истолковании художественного произведения и художественного образа в «Книгах отражений» представляется не случайностью, а закономерностью.

ДРАМАТУРГИЯ ФЕДОРА СОЛОГУБА 1906—1909 гг.

(СТАТЬЯ ВТОРАЯ¹)

Н. Г. Пустыгина

1906—1909-е годы — период наиболее интенсивной и разнообразной драматургической деятельности Ф. Сологуба. Драматургия этих лет богата в жанровом отношении: две трагедии — «Дар мудрых пчел» (первая публикация: Золотое руно, 1907, № 1, 2—3), «Победа смерти» (Спб., изд-во «Факелы», 1908), драма «Любви» (две редакции: 1-я — журнал «Перевал», 1907, № 8—9; 2-я — Собр. соч., т. 8. Спб., б. г.) и, наконец, две «шутовские» пьесы — «Ванька-ключник и паж Жеан» (Новые мысли, 1908, № 1), «Ночные пляски» (Рус. мысль, 1908, № 12). К концу этого периода относится работа Ф. Сологуба над инсценировкой романа «Мелкий бес» (см.: Мелкий бес. Драма в 5-ти действиях. Спб., изд. журнала «Театр и искусство», 1909; машинопись). Драматизированный характер имеет мистерия Сологуба «Литургия Мне» (Весы, 1907, № 2).

Три из названных пьес были поставлены в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской: «Победа смерти» (1908 г.; реж. Вс. Мейерхольд), «Ночные пляски» (1908 г.; реж. Н. Евреинов, балетмейстер М. Фокин), «Ванька-ключник и паж Жеан» (1909 г.; реж. Н. Евреинов). Трагедия «Дар мудрых пчел» подготавливалась для постановки в этом же театре. Чтение трагедии происходило в конце октября 1906 г. на Литературных субботах, организованных В. Ф. Коммиссаржевской. Пьеса уже была включена в репертуар театра, однако замысел постановки так и не был осуществлен. Не ставилась на сцене и драма «Любви».

Несмотря на очевидное жанровое и сюжетное разнообразие, все пьесы Сологуба этих лет составляют единое целое: они объединены концепцией «волящего» авторского «я», представ-

¹ Начало см.: Н. Г. Пустыгина. Философско-эстетические взгляды Ф. Сологуба 1906—1909 гг. и концессия театра «Единой воли»: (Статья первая). — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1983, вып. 620. Типология литературных взаимодействий, с. 109—121.

ляют как бы разные «личины» многостороннего его творчества, во-первых, и, во-вторых, выстроены из «материала искусства», т. е. сюжетно вторичны. Последнее, несомненно, связано с наиболее непримиримым неприятием Ф. Сологубом в эти годы окружающей действительности. Уже в романе «Мелкий бес» (1905) была намечена эта тенденция: уход в сферу ирреального, театрализованного мира (линия Людмила — Саша), а после выхода в свет романа творчество Сологуба почти лишается элементов реальности: «Альдонсы нет! Альдонсы и не надо! Альдонса нелепая случайность»², — повторяет он в статье «Демоны поэтов» (1907—1908). Аналогичное наблюдается и в поэзии — силой своего творческого «я» Ф. Сологуб создает «новое» солнце и «новую» землю («Звезда Маир», «Земля Ойле»). Интересно, что и в целом «лирическая стихия» (поэтические произведения) по сравнению с прозаическими и драматическими произведениями менее всего пронизана иронией, поскольку область поэзии является высшим выражением субъективных авторских переживаний³. Таким образом, использование «фактов искусства» в драматургии 1906—1909 гг. в значительной степени снижает остроту противоречия между действительностью, с одной стороны, и искусством, мечтой, сказкой, авторской фантазией, с другой, — антиномии, наиболее значимой для творчества Ф. Сологуба, лежащей в основе его ироничного мироощущения. Сологуб в этот период и свои прозаические произведения (даже некоторые критические статьи) пытается сблизить с «лирической стихией», например, почти полностью ритмизована проза его стилизованных новелл, ритмизованной прозой, перемежающейся стихотворными вставками, написаны в значительной их части и драматические произведения (особенно трагедии).

Центральной темой произведений Ф. Сологуба этих лет, в том числе и драматических, становится искусство как творческий акт, ведущий к подлинной свободе. Эволюция этой темы — даже с точки зрения смены драматических жанров — служит наглядным примером изменения творческого мировоззрения писателя. Дело в том, что, несмотря на обожествление творческого процесса, Сологуб прекрасно осознавал его иллюзорность, знал, что невозможно изменить жизнь по модели искусства,

² Ф. Сологуб. Собр. соч., т. 10. Спб., б. г., с. 174.

³ Впервые, пожалуй, мысль о том, что лирика (субъективная) имеет минимальное отношение к общественной жизни и принадлежит, по сути, к сфере рефлексии художника, была высказана в работах теоретиков немецкого романтизма. Например, у Фр. Шеллинга лирическая поэзия определяется как «первая потенция идеального ряда»; поэзия, утверждает Шеллинг, должна рассматривать не «объективную сторону жизни», а описывать «субъективные, мгновенные, отдельные чувства» (Ф.-В. Шеллинг. *Философия искусства*. М., 1966, с. 350—351).

понимал, что уход в сферу творчества — убежище временное (ср., например, двусмысленность мотива «красоты» в «Мелком бесе»). Новеллы этого периода полны печальной красоты. Это своего рода оплакивание прекрасного. Искусство уподоблено религии, оно живо только благодаря «невинной вере» и «чуду»: «Пей эту воду, — пишет он в рассказе «Претворившая воду в вино», — с невинною верою, и твое сердце, творящее чудеса, претворит ее в живое вино»⁴. В другом рассказе — «Мудрые девы» — Сологуб повествует о «мудрых» и «неразумных» девах, ждущих «жениха», который не пришел. Остались ждать его только «мудрые» девы: «Неужели мудрость наша над миром случайного бытия, — восклицают они, — не может восстановить светлого мира, созданного дерзающею волею нашею?»⁵. Печальная участь ждет и художника, несмотря на авторскую свободу фантазии, прикованного все же к земле: «Душа его омрачена многими печальми, и знаю, сожгут его за чародейство. И мудрейший из людей, — продолжает Сологуб, — поэт, слагающий песни о любви и о тайне, влачит на своих плечах тяжкий груз несчастливой жизни»⁶. Но тем не менее только искусство представляется Сологубу единственной ценностью. Особенно ясно эту мысль он сформулирует позже, в 1910-х годах: в «Дневнике писателей», отвечая критикам на упреки в том, что писатели-символисты слишком далеки от действительной жизни, Сологуб говорит: «Истинная жизнь есть творческий процесс <...> только творчество во всех его проявлениях делает пребывание человека на земле жизнью. Искусство — это и есть высшая форма жизни»⁷. Ф. Сологуб настойчиво пропагандирует безоговорочную веру в действенную силу искусства, невзирая на его мнимость, зная, что оно — лишь временная подмена реальной жизни. И тема «подмены», «чуда», когда иллюзия принята за реальное, когда воплотилась мечта Дон Кихота, особенно отчетливо прослеживается в его творчестве этих лет. Творческий процесс оправдан уже тем, что хоть на мгновение приближает человека к идеалу, «чарует» и преображает «тусклую земную действительность».

Концепцию искусства Ф. Сологуба 1906—1909 гг. прекрасно иллюстрирует его мистерия «Литургия Мне» (где «Я» выступает как символ любого Художника). Мистерия посвящена искупительной жертве искусства, художник в ней предстает как жрец и жертва одновременно. Творческий акт приравнивается

⁴ Ф. Сологуб. Книга очарований. Спб., 1909, с. 22.

⁵ Там же, с. 22.

⁶ Там же, с. 57.

⁷ Ф. Сологуб. Заметки. — Дневник писателей, № 2 (апр. 1914 г.). Спб., 1914, с. 19. (Разрядка наша. — Н. П.)

к священному ритуалу, представляется как вечная трагическая «игра». «Я» здесь — Отрок, Агнец, Жрец и Царь, «посвященный», несущий тяжесть истинного знания и искупительной жертвы:

... Опять покорен Я,
Свершающий игру.
Открыта грудь Моя.
Живу. Иду. Умру.
Закон Моей игры
Исполню до конца.⁸

Обращение к искусству прошлого становится творческим принципом: «посвященный» общается с равным себе. Только поэту-творцу, считает Сологуб, открывается истинная ценность и многообразие произведения искусства. Критик и читатель (не поэты) всегда односторонне воспринимают текст, критик потому, что «ко всякому литературному явлению подходит с кодексом правил, заранее подготовленных»⁹, читатель занимает промежуточное положение между критиком и поэтом, что также «суживает для него тот круг, внутри которого лежит для поэта прекрасное и мудрое»¹⁰. Поэт же, «вдохновенный творец, чародей и мечтатель», открывает «чужую книгу» и «ворожит» над ней¹¹, продолжая начатое прошлыми поколениями художников и создавая свое. Этот принцип «заимствования» сюжетов Сологуб последовательно проводит при написании своих пьес, причем всегда указывая на источник.

Так, трагедия «**Дар мудрых пчел**» была создана как авторский вариант античного мифа о Лаодамии и Протесилае. Сологуб писал, что его заинтересовала статья Ф. Зелинского «Античная Ленора»¹², и он решил положить этот миф в основу трагедии. Конечно, создание пьесы во многом обусловлено общими тенденциями в развитии символической драматургии начала и середины 900-х годов — периода наиболее интенсивного «мифотворчества». Известно, что почти одновременно с Сологубом над этим же сюжетом работал Ин. Анненский. Недоразумение, возникшее между драматургами в связи с разработкой одного и того же мифа, освещено в комментариях А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика к материалам «Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях»¹³. В частности здесь приведено пись-

⁸ Ф. Сологуб. Литургия Мне. Мистерия. — Весы, 1907, № 2, с. 17.

⁹ Ф. Сологуб. Демоны поэтов. — В кн.: Ф. Сологуб. Собр. соч., т. 10, с. 172.

¹⁰ Там же, с. 173.

¹¹ Там же, с. 170.

¹² См.: Ф. Зелинский. Из жизни идей: Научно-популярные статьи, т. 1. Спб., 1908, с. 199—230.

¹³ См. в кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. — Ежегодник 1981. Л., 1983, с. 61—146.

мо Сологуба Анненскому (от 22 дек. 1906 г.) с разъяснениями: Сологуб указывал, что он начал свою работу над трагедией, не зная о вышедшей уже «Лаодамии» Анненского¹⁴. Интерес представляет также опубликованная комментаторами выдержка из письма А. А. Кондратьева, в которой упоминается, что Анненский «был недоволен Сологубом за то, что тот воспользовался в трагедии <...> уклонениями от античного канона, сделанными им, Анненским»¹⁵. Эти «уклонения», скорее всего, касаются трактовки сцены гибели Лаодамии. Трагедия Анненского «Лаодамия» была написана на основании немногочисленных уцелевших отрывков трагедии Еврипида «Протесилай», но, как объясняет Анненский в предисловии к трагедии, он отверг концовку Еврипида (у которого Лаодамия закалывается ножом) и предложил свою (героиня бросается в огонь)¹⁶. Такова же развязка и в трагедии Сологуба. Общее в трагедиях можно увидеть и на более глубинном уровне: это схожесть интерпретаций проблемы искусства, мечты. Например, в трагедию «Дар мудрых пчел» Сологуб вводит персонаж, которого не было ни в одном из ранее предложенных вариантов мифа, — ваятеля Лисиппа. Этот художник создает для Лаодамии замену реальности — воскового Протесилая. В мифе о Лаодамии Сологуба привлекла сама идея подмены и безоговорочной, безумной веры в реальность мечты (ср. заключительные строки трагедии Анненского: «Лунной ночью ты сердцу мила, / О мечты золотая игла, — / А безумье прославят поэты»¹⁷). Реальная же жизнь мертва, как мертв Протесилай. Но в целом в трагедии «Лаодамия» Анненского акцент иной: его внимание сосредоточено на разработке проблем Рока и борьбы с ним, что Сологуба волновало мало.

Отмеченный мотив замены, подмены станет центральным в последующих пьесах Сологуба.

В драме «Любови» (1907), несмотря на ее кажущийся «бытовой» сюжет, тема всепобеждающей силы искусства прослеживается вполне отчетливо. Здесь две «любви» — мещанская, скованная рамками условностей, и любовь свободная, творческая, тождественная искусству. На текстуальном уровне этот авторский замысел реализуется довольно непринужденно: в смене отчества героини — Любовь Трофимовна / Любовь Аполлоновна. И в целом пьеса носит сугубо «литературный» характер. Написание ее было обусловлено в первую очередь полемическими задачами: ее «смелый» сюжет (любовь отца к дочери) являлся своеобразной формой ответа писателя на все более усиливав-

¹⁴ Там же, с. 120.

¹⁵ Там же, с. 120—121.

¹⁶ См. И. Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 445.

¹⁷ Там же, с. 508. (Курсив И. Анненского. — Н. П.)

шиеся нарекания критиков. Сыграл определенную роль, конечно, и контекст журнала «свободной мысли» «Перевал», где драма была напечатана: в программной статье редакция пропагандировала полное отрицание старых этических норм, которые «замедляют смену норм социальных»¹⁸. После опубликования пьесы один из оппонентов Сологуба, критик журнала «Театр и искусство» А. Амфитеатров в резко отрицательной рецензии обвинил Сологуба в плагиате: он отметил, что сюжет, избранный Сологубом, не нов, и в качестве примера привел пьесу с аналогичным сюжетом критика этого же журнала А. Кремлева. Амфитеатров указывал при этом, что предшественник Сологуба, в отличие от последнего, порицал, а не прославлял «запретную» любовь¹⁹. Немногим через год Сологуб возвращается к этому же сюжету: пишет, очевидно, в ответ на рецензию Амфитеатрова, пародийную поэму «Кремлев»²⁰, в которой рассказывает о «грешной» любви школьного провинциального учителя к своей племяннице. «Повесть в стихах» «Кремлев» пародирует «Евгения Онегина» (критик Анатолий Кремлев — пушкинист и шекспировед), тон ее вполне «благопристойен», в конце герои побеждают «греховное» чувство, но в «эпilogue» Сологуб открыто объясняет ее полемически-пародийный смысл — «В крови топить ее мещанскую развязку, / Конечно, незачем... / Прерву ее строфой, написанной без правил»²¹. Таким образом, литературный штамп (и в «Любви», и в «Кремлеве» разрабатывается доведенный до абсурда «романтический» сюжет «запретной» любви), во-первых, и пародийно-полемическая направленность обоих произведений, во-вторых, позволяют включить их в круг сюжетно «вторичных» произведений (это уточнение необходимо, поскольку только у драмы «Любви» отсутствует авторский комментарий с указанием на источник, откуда сюжет почерпнут)²².

Трагедия «Победа смерти» (конец 1907 г.), точнее, написан-

¹⁸ Перевал, 1906, № 1 (ноябрь), с. 4.

¹⁹ А. Амфитеатров. [рец.] Минуты. 2. «Любви». — Театр и искусство, 1907, № 46, с. 758—761.

²⁰ Ф. Сологуб. Кремлев. Повесть в стихах. — Золотое руно, 1908, № 11—12, с. 32—42.

²¹ Там же, с. 42.

²² Как уже отмечалось, пьеса «Любви» поставлена не была, да, видимо, и не предназначалась для сцены, ее цель — «пощечина общественному вкусу». Сценической реализации была удостоена пародия на нее — пьеса «Лицедейство о господине Иванове» некоего Бенедикта (Н. Н. Вентцеля) (опубликована в кн.: Русская театральная пародия XIX — начала XX в. М., 1976). Постановка была осуществлена в театре «Кривое зеркало» в 1912 г. Хотя критики тех лет и называли эту пародию «очень остроумной пьеской» (см.: Театр и искусство, 1908, № 52, с. 932), однако, таковой она не представляется: для пародирования был избран не слишком благодарный материал — уже само пародируемое произведение содержало элементы пародии и иронии.

ный несколько позже (для постановки трагедии в театре Коммиссаржевской) пролог к ней, знаменует качественно новый этап в драматургии Ф. Сологуба — от трагедий к балаганному скоморошеству. В конце 1907 — начале 1908 г. авторская ирония, которая раньше отчетливо реализовывалась в творчестве писателя как противопоставление искусства и действительности, начинает все больше проникать в сферу самого искусства. Отправной точкой для шутовских пьес Сологуба, а также для пролога к «Победе смерти» послужил «Балаганчик» А. Блока (заметим, что чтение и подготовка к постановке трагедии «Дар мудрых пчел» и «Балаганчика» происходили одновременно в театре Коммиссаржевской, затем после снятия трагедии Сологуба с репертуара театра он продолжал присутствовать в качестве почетного гостя на репетициях «Балаганчика»). Несмотря на то, что в это время Ф. Сологуб находится в самых дружеских отношениях с Вяч. Ивановым, Г. Чулковым, С. Городецким, А. Блоком и др., именно их творчество становится объектом его иронии: «Поэт, — пишет он, например, в пьесушке «Ночные пляски», — ты — тема для юмористического стихотворения. — И для пародии. — И для самой неприятной пародии, дружеской»²³. В число пародируемых поэтов Сологуб включает и самого себя — об этом свидетельствует содержание пролога к «Победе смерти», где персонажи блоковского творчества (Поэт, Дама) соседствуют с центральной мифологемой произведений Сологуба — с образом Альдонсы-Дульцинеи. Материальное (сценическое) воплощение мифа о Дульцинее в значительной мере снижает его, поскольку оно уже не может быть идеальным — «материя» языка, материальность сцены превращают миф в часть реальности, и миф постепенно умирает («Дульцинея истончается, — и умирает Дульцинея»²⁴, — так характеризовал этот процесс Сологуб). Изменяется функция и «чужого слова» (в данном случае пародируемого²⁵): оно уже не является, как прежде, материалом для

²³ Ф. Сологуб. Ночные пляски. — В кн.: Ф. Сологуб. Собр. соч. в 10-ти т. Спб., б. г., т. 8, с. 250.

²⁴ Ф. Сологуб. Предисловие. — В кн.: П. Верлен. Стихи, избранные и переведенные Ф. Сологубом. Пб., 1908, с. 8.

²⁵ Как раз в это время, в конце 1907 г., Ф. Сологуб пытается оценить раннее творчество А. Блока с точки зрения взаимодействия в любой поэзии «лирических» и «иронических» элементов (т. е. исходя из собственной концепции творчества). В частности он указывает, что поэзия не должна, как у Блока, ограничиваться только «лирикою», поскольку если «лирик говорит Альдонсе Нет, то и Дульцинею отвергает он» (П. Верлен. Стихи, избранные и переведенные Ф. Сологубом, с. 8; разрядка Ф. Сологуба. — Н. П.). Поэтому-то в «скептической», по определению Сологуба, лирике Блока Прекрасная Дама не может воплотиться в земную женщину и превращается в «девушку из папье-маше» (там же). О пародировании блоковского «Балаганчика» в трагедии «Победа смерти» пишет также в своих мемуарах Г. Чулков (см.: Годы странствий. М., 1930, с. 148).

создания в противовес действительности идеального мира «творимой легенды», а — чаще всего — представляет собой нечто равноценное реальности. Последняя же, в ее непосредственно бытовом облике, зачастую и вовсе исключается из внутри-текстовой системы противопоставлений. В итоге — сниженная «литературная» оппозиция, которая, например, в прологе к трагедии «Победа смерти» будет представлена как нежелание Поэта (в узком смысле — А. Блока, в широком — любого художника, в том числе и самого Сологуба) понять и принять красоту; возможную в здешнем мире: «Дульцинея продолжает. — Воспой меня, милый и прекрасный поэт, и тогда для всех откроется мое настоящее имя. Поэт. — Вы самозванка. Настоящая Дульцинея живет в надменном чертоге»²⁶ и т. д. Один из персонажей пролога назван «Автором трагедии», что явно должно было ориентировать зрителя и читателя на «Балаганчик» Блока. Введением в свою пьесу этого персонажа Сологуб как бы ставит знак равенства между собой и Блоком. При этом происходит сдвиг в значении его индивидуального мифа о Дульцинее (= красоте, искусстве): он превращается в «миф» о Дульцинее и Авторе (по аналогии Поэт — Дама). Интересно, что центральный монолог Дульцинеи-Альдонсы в прологе полностью посвящен вопросам искусства, в частности театра, действительность замалчивается: «Дульцинея. Опять зрелище остается зрелищем и не становится мистерией. Опять не-увенчана, не воспета, не полюблена истинная красота»²⁷. Содержание основного текста трагедии говорит о том же — обман рабыни Альгисты (посланной волей Автора трагедии Дульцинеи в этом образе) раскрыт, и она погибает²⁸.

В трагедии «Победа смерти» отразились две основные тенденции развития как русского театра начала века в целом, так и драматургического творчества Ф. Сологуба в частности. Сосредоточенность на проблемах искусства, замкнутость в театрально-литературной сфере — это прямой путь к созданию т. н. интимных театров. С другой стороны, обесценивание символического мифотворчества, потеря веры в «чудо», в возможность «дульцинировать», по выражению Сологуба, мир превращают эти театры в балаганные подмостки — возникает масса театров пародии.

Две следующие пьесы Ф. Сологуба — «Ночные пляски» и «Ванька-ключник и паж Жан» — поначалу предназначались

²⁶ Ф. Сологуб. Победа смерти. Спб., 1908, с. 9. (Разрядка автора. — Н. П.)

²⁷ Там же, с. 21 (разрядка оригинала. — Н. П.).

²⁸ В примечании к трагедии «Победа смерти» Сологубом указано, что в основу ее положен сюжет средневековой легенды о Берте Длинноногой, матери Карла Великого (см. Г. Н. Потанин. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе. М., 1899, с. 5—7).

для постановки в театре-кабаре «Лукоморье», являвшего собой одну из попыток создания интимного театра, о чем свидетельствует список его участников: литераторы — А. Блок, С. Городецкий, А. Ремизов, Ф. Сологуб, С. Ауслендер, О. Дымов и др., художники — А. Бенуа, Л. Бакст, М. Добужинский, И. Билибин, Б. Кустодиев, Е. Лансере и др. Программа театра была задумана как серия вечеров, которые, по замыслу организаторов, должны были дать «в ярком воспроизведении и сжатой форме цепь самых разных настроений (кроме одного: скучного)»²⁹. Однако вскоре «Лукоморье» объявляет о своем временном закрытии (причины нам неизвестны), и пьесы Сологуба ставит на сцене Драматического театра Коммиссаржевской Н. Евреинов. Эти два художника — Ф. Сологуб и Н. Евреинов — не могли не встретиться. По-видимому, независимо друг от друга у них к этому времени формируется одинаковое понимание искусства — как «лжи», временной иллюзорной красоты. Таким образом, эстетизированная концепция «театрализации жизни» Евреинова в каком-то смысле оказывается эквивалентной жизнестроительным утопиям символистов.

Сюжеты двух названных выше шуточных пьес-сказок почерпнуты Сологубом, по его признанию, из фольклорных источников³⁰. Однако Сологуб не стремился проникнуть в народное сознание (в отличие, например, от А. Ремизова), сказочные сюжеты служат ему только удачной формой, ярким обрамлением, и сквозь балаганность пьес отчетливо просматриваются темы, волновавшие Сологуба прежде. (Наряду с фольклорными источниками, сюжетно эти драмы перекликаются с более ранними новеллами Сологуба «Страна, где воцарился зверь» (1906) и «Милый паж» (1906).)

В пьесе «Ночные пляски» повествуется о царстве Заклятого царя, куда обманом попадает Юный Поэт (роль которого, по отзывам критиков, с успехом исполнял С. Городецкий) и выносит оттуда «золотой цветок» — символ мечты, красоты. Однако Сологуб сомневается, достоин ли Юный Поэт (т. е. современный поэт) этого символа. Украденным цветком любуются только пока «скучные эстеты», а царство истинно высокого искусства оказывается навсегда «заклятым» — путь к нему утерян. В этом скоморошьем лубке Сологубом «дружески» осмеян весь «мир искусства» — в его прошлом и в первую очередь настоящем: здесь и «гоголевский старик, кряхтя вылезаящий из рамы», и малявинские бабы, и современные

²⁹ Золотое руно, 1908, № 10, с. 89.

³⁰ Ночные пляски. Русские народные сказки. Сост. А. Н. Афанасьев, т. IV. М., 1914; «Ванька-ключник и паж Жеан»: Великорусские народные песни. Собр. А. И. Соболевский, т. I. Спб., 1895 (№ 1—50).

«тайновидцы», заклинающие «магией слов», и т. д. Изображая сферу творчества, Сологуб тем не менее восклицает: «И поэты лгут! — Поэты лгут, как все!»³¹.

Современники, смотревшие пьесу «Ванька-ключник и паж Жеан», восприняли ее по-разному. Одни увидели в ней «очень оригинальную шутку-гротеск»³², другие оценили ее более серьезно, представив как «двенадцать звонких плюх», которые закатил своей пьесой Сологуб «русской татарщине»³³. В каждом из этих отзывов содержится доля истины: в шутовской по форме пьесе Сологуб пытается заставить зрителя разглядеть важные — особенно для символического искусства — вопросы. «Ванька-ключник и паж Жеан» оригинально выполнена: сказочное действие здесь разворачивается параллельно в двух частях. В первой рассказывается о любви Ваньки-ключника к княгине («русский» вариант сюжета), во второй — пажа Жеана к графине («французский» вариант). Критики особенно неодобрительно отзывались о постановке пьесы в ее «русской части» — их возмущала нарочитая грубость диалогов, «французская» же часть представлялась им как «идеальная» антитеза «русскому» варианту. Нужно отметить, что и такой крупный ученый, как Б. В. Михайловский, усмотрел в этой пьесе также антитезу — мечты и реальности³⁴. Ничего подобного здесь нет. Михайловский к тому же несколько «идеализировал» и сам сюжет — паж Жеан не «погибает ради любимой», как писал он, а его довольно прозаично графиня откупает у палачей, и паж покидает графство; в «русском» варианте — аналогичное, а вместо Ваньки казнят «поганого татарина». В пьесе все «ценности» уравниваются авторской иронией, хотя, несомненно, утрированная грубость «русской» части в какой-то степени свидетельствует о том, что Сологуб направил (как раньше в «Мелком бесе») свою сатиру на «ржущую и дебелую бабищу» — русскую действительность эпохи реакции. В целом же пьеса «Ванька-ключник и паж Жеан», как и пьеса-сказка «Ночные пляски»,

³¹ Ф. Сологуб. Собр. соч. в 10-ти т., т. 8, с. 257. Ср. в этой связи сходные взгляды Н. Евреинова на театр (и на искусство в целом): «Весь театр это — обман, сплошной обман, сознательный, нарочный, но очаровательный настолько, что ради него только и стоит жить <...> нет пределов театральной иллюзии, как нет пределов моей воле и представлению!» (Н. Евреинов. Театр как таковой. Изд. 2-е. Берлин, 1923, с. 86; статья «К вопросу о пределах театральной иллюзии: Беседа»). (Курсив Н. Евреинова. — Н. П.).

³² Л. Гуревич. [рец.] Театр В. Ф. Коммиссаржевской. «Ванька-ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба. — Слово, 1909, 23 янв.

³³ В. Азов. [рец.] Двенадцать плюх. «Ванька-ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба. — В кн.: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Сост. Анаст. Чеботаревская. Спб., 1911, с. 348.

³⁴ См. Б. В. Михайловский. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969, с. 440.

ориентирована на решение чисто эстетических вопросов. Сама форма пьесы — разделение на двенадцать параллельных картин — представляет собой, на наш взгляд, пародирование распространявшегося в то время в кругу символистов различного рода стилизаторства — излишнего увлечения как русским, так и западноевропейским фольклором. Напомним, что и сам Сологуб не остался в стороне от этих веяний (ср. его стилизованные новеллы «Книги очарований»). Не исключено, что самым «близким» объектом пародирования оказался репертуар Старинного театра, где очень скоро, наряду с оригинальными средневековыми пьесами, появляются на сцене средневековые стилизации его организаторов (например, «Три волхва» и «Ярмарка на индикт св. Дениса» Н. Евреинова). Мало того, нарочитой грубостью в «Ваньке-ключнике...» Сологуб полемизирует с идеями своего единомышленника — Н. Евреинова. Последний вполне однозначно высказывался о содержании театра: это «стильная» декоративная красота; театру, считал он, нет дела до внутреннего мира людей, для него существует только внешняя видимость явлений, «красочная пелена мира»³⁵. В противовес тезису Евреинова «форма создает новые ценности, творит жизнь», Сологуб резким контрастом формы — словесным выражением — заставляет обратиться к единой сущности.

Проблема словесного выражения была затронута Сологубом уже в пьесах «Победа смерти» и «Ночные пляски». В прологе к «Победе смерти» она была представлена как противопоставление «языков» (ср. «Дульцинея. — Я принесла полные ведра живой и мертвой воды. Поэт. — в этом кабачке свой язык. Это — красное и белое вино»³⁶ или «Дульцинея. — Господин поэт, я ждала Вас долго. Вы пришли сюда в глубину времен... Поэт Даме. — Этот кабачок называется «В глубине времен»³⁷ и т. д.), которое на глубинном уровне оказывается противопоставлением миф — язык, так как миф всегда обращен к сущности мира, к ее прямому выражению, «язык» же принимает все отношения как опосредованные, он «реальнее» (видит в мифе только метафору и, следовательно, он пошлее). Язык тем самым разрушает миф. Продолжая развивать эту тенденцию в пьесах-шутках, Сологуб как бы взывает мифотворчество изнутри. Так, в пьесе «Ночные пляски» «религия» мифа обращается в «магию» слов, а затем — еще на ступень ниже — в стертую словесную форму. В «Ваньке-ключнике...» резким словесным столкновением Сологуб пытается обратить этот процесс вспять.

³⁵ Н. Евреинов. Театр как таковой, с. 29 (статья 1908 г. «Апология театральности»).

³⁶ Ф. Сологуб. Победа смерти, с. 9 (разрядка Ф. Сологуба. — Н. П.).

³⁷ Ф. Сологуб. Победа смерти, с. 9. (разрядка оригинала. — Н. П.).

Две последние пьесы Сологуба периода 1906—1909 гг., отличаются двойственностью: с одной стороны, они наполнены прозрачными намеками на современность, на конкретный литературный круг, и в них ирония, направленная на сам творческий процесс, носит наиболее эзотерический характер; с другой стороны, что вполне закономерно, эта ирония ведет к отрицанию самодовлеющей ценности искусства. В творчестве Ф. Сологуба наиболее ярко выражен тот «кризис символизма», о котором сами символисты заговорили в 1910 г. Уже в 1909 г. из произведений Ф. Сологуба исчезает миф о Дон Кихоте, сознательно им разрушенный, и в драматургии он вновь обращается к изгнанной в 1906—1909 гг. действительности — работает над инсценировкой романа «Мелкий бес». Написанные же после 1910 г. драмы Сологуба принадлежат драматургической системе, в значительной мере отличной от символистской. Сологуб в это время становится активным сотрудником альманаха «Шиповник», издаваемого Л. Андреевым, и созданные им в 1910-е годы пьесы некоторыми чертами близки экспрессионизму (точнее, «неореализму») Л. Андреева. Этот новый цикл открывает драма «Любовь над безднами», причем эта пьеса, а также «Семья Воронцовых» и «Мечта победительница» были написаны Сологубом в соавторстве с Анаст. Чеботаревской.

ЛИТЕРАТУРНАЯ БИОГРАФИЯ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

(К ТИПОЛОГИЧЕСКОМУ СООТНОШЕНИЮ ТЕКСТА
И ЛИЧНОСТИ АВТОРА)

Ю. М. Лотман

Понятие биографии писателя, так же, как и другие, сходные по типу представления (авторства, литературной собственности и др.), не извечно, а обладает исторической и типологической конкретностью. Оно возникает в определенных условиях и только в их контексте может получить реализацию.

Причины, которые привели в истории европейской культуры к резкой актуализации категории авторской личности и, следовательно, к обострению проблемы биографии, хорошо известны. Это позволяет выдвинуть типологический аспект.

Естественная предпосылка информационного акта состоит в том, что понятия текста и того, кто этот текст создает, разделены. При этом именно первое (сообщение о некотором событии) интересует слушателя. Такой ситуации соответствует ряд представлений. Далеко не каждый реально живущий в данном обществе человек имеет право на биографию. Каждый тип культуры вырабатывает свои модели «людей без биографии» и «людей с биографией». Здесь очевидна связь с тем, что каждая культура создает в своей идеальной модели тип человека, чье поведение полностью предопределено системой культурных кодов, и человека, обладающего определенной свободой выбора *своей* модели поведения.

Как определяются понятия «человек с биографией» и «человек без биографии»? Каждый тип общественных отношений формирует определенный круг социальных ролей, который предъявляется членам данного общества так же принудительно, как родной язык и вся структура социальной семиотики, существовавшей до рождения данного индивида или предъявленной ему как «условие игры». В одних условиях роль эта фатально предопределена, порой еще до рождения индивида (например, в кастовом или последовательно-сословном обще-

стве), в других человек имеет свободу выбора в пределах некоторого фиксированного набора. Однако, сделав этот первичный выбор, он оказывается в пределах некоторой социально-фиксированной нормы «правильного» поведения. В этом случае жизнеописание человека, с современной точки зрения, еще не является его биографией, а представляет собой лишь свод общих правил поведения, идеально воплощенных в поступках определенного лица. Нам естественно противопоставлять такое жизнеописание биографиям в нашем привычном значении. В этих случаях принято говорить об отсутствии или неразвитости в данном обществе чувства личности, якобы еще не выделившейся из некоторого «безличного» коллектива.

Однако можно взглянуть на вопрос и с другой стороны: при всей разнице между идеальным жизнеописанием средневекового святого, состоящим из набора топиков, и биографией нового времени, описывающей неповторимо-личные черты человека, между ними есть нечто общее: из всей массы людей, жизнь и деяния которых не делаются предметом описания и не вносятся в коллективную память, выбирается некто, имя и поступки которого сохраняются для потомков. Первые, с точки зрения текстов своей эпохи, как бы не существуют, вторым же приписывается существование. В код памяти вносятся только вторые. С этой точки зрения, только вторые «имеют биографию».

Что же может объединить столь различные типы поведения, как например, средневековый, ориентированный на идеальное выполнение нормы и, так сказать, растворение в ней, и романтический, стремящийся к предельной оригинальности и уклонению от всякой нормы? Такая общность есть: в обоих случаях человек реализует не рутинную, среднюю норму поведения, обычную для данного времени и социума, а некоторую трудную и необычную, «странную» для других и требующую от него величайших усилий. Таким образом, инвариантной оказывается типологическая антитеза между поведением «обычным», навязанным данному человеку обязательной для всех нормой, и поведением «необычным», нарушающим эту норму ради какой-то иной, свободно избранной нормы (любая попытка осуществить поведение, вообще не нормированное, на самом деле оказывается выбором особой нормы, допускаемой данным культурным кодом как исключение). Так например, поведение средневекового святого, с точки зрения исследователя житийной литературы, трафаретно и сплошь состоит из предсказуемых эпизодов. Однако с позиции современника оно может квалифицироваться как «странное». Это всегда подвиг, т. е. эксцесс, реализация которого требует волевого усилия, преодоления сопротивления. Житие трафаретно, но поведение святого индивидуально. Святое поведение Феодосия Печерского воспри-

нимается его матерью-мирянкой как неправильное и стыдное: «Укоризну себѣ и роду своему принесеси.» Мать силой хочет привести Феодосия к выполнению нормы поведения «и многжды ей от великия ярости разгнѣваться на нь и бити его, бѣ бо тѣлом крѣпка и сильна, яко и муж.»¹ Уход от рутинной нормы требует усилий воли: «словеса бо честна, и дѣла благолюбна, и держава самовластна, ко богу изваяная.»² Там, где для человека рутинной нормы нет выбора и, следовательно, нет поступка, для «человека с биографией» возникает выбор, требующий действия, поступка. С романтической точки зрения усилие воли, напряжение деяний требуется, чтобы присвоить человеку индивидуальное поведение. Со средневековой позиции мнимое и тленное разнообразно, вечное и истинное едино. Величайшие усилия требуются для того, чтобы приблизиться к вечным образцам поведения. Но в обоих случаях речь идет об усилиях, о выборе поступка там, где, с точки зрения общей нормы, выбора нет.

Именно это выделяет человека и делает его «носителем биографии». Так, Франциск Ассизский подчеркивал, что подлинную сущность человека составляет не то, что он получает, а то, что он приобретает в результате свободного выбора. «...Из всех даров Божьих мы ни одним не можем гордиться; ибо *они не нам принадлежат* <курс. мой. — Ю. Л.>, но Богу <...> Почему же ты гордишься этим, как будто сам сотворил это? Но крестными муками своими и скорбями мы в праве гордиться, потому что они наши собственные»³ — т. е. выбраны добровольно, хотя и была возможность их избежать.

Так возникают культурные амплуа юродивого и разбойника, святого и героя, колдуна, сумасшедшего, голярда, люмпа, человека богемы, цыгана и мн. других, получающих особую норму и право на исключительность поведения (или на антиповедение). Каждый из этих и им подобных персонажей может, в зависимости от ориентации культурных кодов, оцениваться положительно или отрицательно, но все они получают право на биографию, на то, чтобы их жизнь и их имя были занесены в память культуры как эксцессы добра или зла.

Культурная память устроена двояко: она фиксирует правила (структуры) и нарушения правил (события). Первые абстрактны как нормы, вторые конкретны и имеют человеческие имена. Такова разница между предписанием закона и строками хроники. Из последних родится биография.

¹ Д. Абрамович, Киѣво-Печерський патерик, У. Киѣв, 1931, с. 24.

² В современном переводе: «Достойное слово, и боголюбивое дело, и свободная сила, устремленные к богу» (Памятники литературы Древней Руси, XII век, М., 1980, с. 408).

³ «Цветочки» Франциска Ассизского. — В кн.: Сказания о бедняке Христове. (Книга о Франциске Ассизском). М., 1911, с. 43.

Однако для того, чтобы она родилась, между «тем, кто имеет биографию» и тем, кто ее не имеет, но будет ее читать, должно появиться еще одно лицо — тот, кто ее напишет.

В архаических культурах и в культурах средневековых тот, кто пишет биографию, сам биографии не имеет. Однако он часто имеет имя, память о котором включается в тексты. Это отличает его от массы «не имеющих биографии». Положение его промежуточное.

Исключительность, дающая право на персональное включение в память коллектива, может быть различной количественно и качественно. В количественном отношении она может заключаться в исключительно точном выполнении нормы, которая сама по себе ничего исключительного в данном обществе не представляет. «Быть рыцарем» — качество общее для целого сословия, но «быть безупречным рыцарем» — качество исключительное. Такова же разница между князем и идеальным князем. В определенных ситуациях простое выполнение типовых норм уже воспринимается как исключительность (ср. комедию Н. Р. Судовщикова «Неслыханное диво, или Честный секретарь», 1790-е гг.). В этих случаях исключительность заключена не в природе нормы, а в факте ее реализации.

Качественную иерархию образуют нормы с возрастающей ограниченностью круга лиц, на которые они распространяются, вплоть до индивидуальных, уникальных норм, действительных лишь для какой-то отдельной личности. Такое поведение для внешнего наблюдателя легко читается как поведение «без правил». Преступник, богатырь, юродивый, пророк занимают разные ступени на этой лестнице, образующей характерный типологический признак данной культуры. Здесь не только исполнение нормы, но и самый ее выбор или даже индивидуальное творчество в этой области делается определяющим признаком поведения.

Столь же иерархична и позиция создателя биографического повествования. Она образует лестницу от боговдохновенности до административного поручения. Основой иерархии здесь будет тип лицензии на право занять эту должность, заложенный в социально-семиотическом коде культуры. Не случайно общим местом агиографической литературы будет сомнение агиографа в своем праве на эту деятельность и обращение за помощью к сакральным силам.

Потребность сохранить биографию того, кто в данной системе занял место «человека с биографией», — культурный императив. Она приводит к рождению в ряде случаев мифологических, анекдотических и пр. псевдобιοграфий. Она же рождает сплетни и спрос на мемуарную литературу.

В этом отношении особенно характерна легкость, с которой эпические, новеллистические, киноповествовательные и пр. тек-

сты подобного рода склонны циклизироваться, склеиваться в квазибиографии и превращаться для аудитории в биографическую реальность. Известно, с какой настойчивостью читательское сознание наделяет героев типа Шерлока Холмса оторванными от текста «биографиями». Одновременно показателен процесс создания мифологических биографий кинозвезд, в равной мере автономных как по отношению к отдельным кино-текстам, так и к реальным биографиям артистов, и являющихся моделью, активно вторгающейся и в любые новые кино-тексты, и в самую жизнь артиста. Пример Мэрилин Монро в этом отношении показателен.

Чем активнее выявлена биография у того, кому посвящен текст, тем меньше шансов «иметь биографию» у создателя текста. В этом отношении не случайно, что биография автора становится осознанным культурным фактом именно в те эпохи, когда понятие творчества отождествляется с лирикой. В этот период квазибиографическая легенда переносится на полюс повествователя и так же активно заявляет свои претензии на то, чтобы подменить реальную биографию. Этот закон дополнительности между сюжетностью повествования и способностью реальной биографии создателя текста к мифологизации может быть проиллюстрирован многочисленными примерами от Петrarки до Байрона и Жуковского.

С тем, что «человек без биографии» создает текст о «человеке с биографией», связано представление о неравенстве их культурного статуса.

Культурный код, перемещающий центр внимания на повествователя и в конечном счете приводящий к появлению у него биографии, связан с усложнением семиотической ситуации.

В описанном выше статусе молчаливо предполагалось, что создатель текста лишен альтернативности поведения и обречен на создание только истинных текстов. Богодухновенность евангелиста, или жизненный опыт автора Жития Александра Невского («быхъ самовидецъ возраста его»), или молчаливо подразумеваемая компетентность Плутарха заставляли воспринимать их произведения как безусловно истинные. Истинность презумируется. Только тот имеет право создавать тексты, чьи создания не могут быть, с этой точки зрения, поставлены под сомнение. Более того: понятие истинности включено в понятие текста. Текст, как явление культуры, тем и отличается от всей массы сообщений, с ее точки зрения текстами не являющихся, что ему предписана изначальная истинность. Как аудитория эпического певца не может ставить под сомнение достоверности его сообщений, так сама должность придворного историографа или одописца избавляет создаваемые им тексты, в рамках данной культуры, от проверки. Если такого рода текст расходится с очевидной и известной аудитории жизненной реальностью, то

сомнению подвергается не он, а сама эта реальность, вплоть до объявления ее несуществующей.

Поскольку истинность определяется не достоинствами того или иного «говорящего», который не создает сообщение, а лишь «вмещает» его, но априорно приписывается тексту (по принципу. «высеченное на камне, вырезанное на меди, или написанное на пергамене, или произнесенное с амвона, или написанное стихами, или высказанное на сакральном языке и проч. — не может быть ложным»), то именно в наличии этих признаков, а не в личности говорящего черпается уверенность в том, что сообщение заслуживает доверия. В этом отношении характерны приводимые Б. А. Успенским утверждения древнерусских книжников о том, что написание текста на церковнославянском языке уже является гарантией его истинности: «Церковнославянский язык предстает, следовательно, прежде всего как средство выражения боговдохновенной правды, он связан с сакральным Божественным началом. Отсюда понятны заявления древнерусских книжников, утверждающих, что на этом языке вообще невозможна ложь. Так, по словам Иоанна Вишенского, «в языке словянском лжа и прелесть <дьявольская> ... никакоже места имети не может»⁴.

Одновременно отсутствие биографического интереса к создателю текста определяется и тем, что он фактически воспринимается не как автор, а лишь как посредник, получающий Текст от высших сил и передающий его аудитории. Роль его служебная.

С усложнением семиотической ситуации создатель текста перестает выступать в роли пассивного и лишенного собственного поведения носителя истины, т. е. он обретает в полном смысле слова статус *создателя*. Он получает свободу выбора, ему начинает приписываться активная роль. Это, с одной стороны, приводит к тому, что к нему оказываются применимы категории замысла, стратегии его реализации, мотивировки выбора и пр., т. е. он получает поведение, причем поведение это оценивается как исключительное. С другой стороны, создаваемый им текст уже не может рассматриваться как изначально истинный: возможность ошибки или прямой лжи возникает одновременно со свободой выбора.

⁴ Б. А. Успенский. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. М., 1983, с. 51—52. Признаки текста необходимы для аудитории, которая по ним распознает его высшую авторитетность. Однако сама эта авторитетность не зависит от признаков, а дается априорно. Подобно тому, как существование фальшивых монет не опровергает, а подтверждает авторитетность истинных, существование отреченных книг или пародий (на более позднем этапе) не опровергает святости священных книг. Всякий текст находится в поле многих закономерностей, что определяет неизбежность вариативности его истолкования.

Оба эти обстоятельства являются импульсами к тому, чтобы автор получил *право на биографию*. Во-первых, само создание текста становится действием личной активности и, следовательно, переводит автора в разряд тех выпадающих из универсальных кодов личностей, которым свойственно иметь биографии. Во-вторых, создаваемые им произведения уже не могут вызывать у аудитории автоматического доверия, и критерий истинности сообщения приобретает исключительно острый и актуальный характер. Если прежде истинность гарантировалась культурным статусом создателя текста, то теперь доверие к нему ставится в зависимость от его личности. Личная человеческая честность и безупречность автора делается критерием истинности его сообщения.

Биография автора становится постоянным — незримым или эксплицированным — спутником его произведений.

В русской литературе, в которой традиция достоверности текста и безбиографизма автора (протопоп Аввакум — яркое исключение, лишь подтверждающее общее правило) держалась особенно долго, дойдя до начала XVIII в., проблема писательской биографии встала, естественно, с особой остротой. Это подчеркивалось еще и тем, что восприятие искусства как самоценного, традиция игрового, комбинаторно-синтагматического начала в русской литературе почти не получили развития. Установка на семантику, представление о том, что собственно художественные задачи призваны служить религиозным, государственным и пр., исключительно остро ставили вопрос об истинности текста и о праве данного человека выступать в качестве создателя текстов.

Исследователи русской литературы XVIII в. неоднократно обращались к полемикам, возникавшим между Третьяковским, Ломоносовым, Сумароковым и их сторонниками. Подчеркнуто-личностный характер этих споров, обилие персональных оскорблений и постоянный переход авторов от обсуждения принципиальных литературных вопросов к критике характеров и моральных качеств своих оппонентов обычно объясняются «неразвитостью» их литературного сознания и неспособностью подняться до чисто теоретических дискуссий. Корень дела, однако, видимо, кроется в ином. Речь идет о том, имеет ли данный автор право быть автором. Нападки на моральные качества писателя (обвинение Ломоносова в пьянстве, Третьяковского в ханжестве и глупости, Сумарокова в дурных манерах и неприятной внешности, намеки на семейные обстоятельства Елагина и пр.) должны доказать, что произведения их не могут претендовать на истинность и восприниматься с доверием. *Литературный спор ставит вопрос о биографии писателя*. Показательно, что относительно Феофана Прокоповича, при всей сомнительности его личного поведения, вопрос этот никогда не

ставился. Его могли обвинять в уголовных преступлениях, но право его быть создателем текстов зиждилось на государственной прерогативе и церковном сане и отделено было от его личности так, как церковный сан от своего случайного недостойного носителя. Подобно тому, как личная биография рукоположенного священника играет лишь подчиненную роль в совершаемом им обряде священнодействия, личная биография Прокופовича как бы забывалась в момент его государственного служения. Ломоносов тоже говорил от лица государства, но он не был ни поставлен, ни призван, ни рукоположен — он *сам* встал на это место, и право его на такую роль могло быть оспариваемо и неоднократно оспаривалось.

Державин еще мог полагать, что подлинная его биография — это биография государственного человека.

За слова меня пусть гложет,
За дела сатирик чтит...

Особенность своей позиции как писателя он видел в том, что — певец Фелицы — он одновременно и певец самого себя. Создатель биографического апофеоза человеческой монархии, он одновременно поэтический биограф вельможи, человеческого мудреца и поэта Гаврилы Державина. Новаторство Державина паразитически повторяет новаторство Аввакума. В обоих случаях новое вино наливается в старые мехи.

Однако Радищев уже должен был «приложить» к своему творчеству биографию античного героя. Примеры Катона и Жильбера Ромма вложили в его руку бритву. Именно отсутствие конкретных причин для самоубийства делало этот давно обдуманый шаг не эпизодом внебиографической реальности (вроде трагических жизненных неудач Тредиаковского или Сумарокова), а фактом высокой Биографии. Готовность к гибели гарантировала истинность сочинений.

Таким образом, к началу XIX в. в русской культуре утверждается мысль о том, что именно поэт, в первую очередь, имеет право на биографию. Частным, но характерным штрихом при этом явился утвердившийся обычай прикладывать к сочинениям портреты авторов. Прежде это делалось лишь для умерших или при жизни признанных классическими писателей. И если прежде в портрете подчеркивались знаки государственных или иных полномочий (лавровый венок, перст, указующий на бюст восплаемого поэтом государя, книги поэта <ученость>, его ордена <заслуги> и пр.), то теперь читателю предлагают всмотреться в лицо, подобно тому, как мы, получая важное сообщение от незнакомого человека, всматриваемся в черты его лица и мимику, желая получить основания для доверия или недоверия.

Писатели начала XIX в. не просто живут, а создают себе биографии. Теории романтизма и пример Байрона оказываются здесь исключительно благоприятными параллельными импульсами.

Отличие «внебиографической» жизни от «биографической» заключается в том, что вторая пропускает случайность реальных событий сквозь культурные коды эпохи (биографии великих людей, художественные — особенно театральные, для этой эпохи, — тексты и другие идеологические модели). При этом культурные коды не только отбирают релевантные факты из всей массы жизненных поступков, но и становятся программой будущего поведения, активно приближая его к идеальной норме.

Особенно примечательна в этом отношении роль Пушкина, для которого создание биографии было постоянным предметом столь же целенаправленных усилий, как и художественное творчество.

Одновременно нельзя не заметить, в какой мере изменился литературный статус Рылеева после казни на кронверке Петропавловской крепости. Для поколения начала 1820-х гг. — современников Пушкина, читателей типа Дельвига, Рылеев — второстепенный поэт, дарование которого более чем сомнительно (хотя творчество его им известно практически в полном объеме). Для поколения Лермонтова и Герцена Рылеев стоит рядом с Пушкиным и Грибоедовым, став одним из первых русских поэтов.

Резко растет биографическая мифологизация. В этом отношении характерна литературная судьба самого «безбиографического» русского поэта той поры — И. А. Крылова. Вокруг его имени возникает целое облако биографических легенд, складывающихся в своеобразную мифологию. Характерен и процесс мифологизации личности Пушкина (свидетельство превращения поэта в «историческое лицо»), не прекратившийся до настоящего времени и являющийся активным элементом не только мемуарной, но и околонаучной литературы о поэте.

Ярким свидетельством роста культурной значимости биографии писателя становится появление псевдобιοграфий. Создание личности писателя оказывается разновидностью литературы (Козьма Прутков). В XVIII в. существовали поэты без биографии. Теперь возникают биографии без поэтов. Одновременно личность носителя текста делается предметом художественного исследования. Возникает проблема повествователя.

Появление книги П. Л. Яковлева «Рукопись покойного Клементия Акимовича Хабарова, содержащая рассуждение о русской азбуке и биографию его, им самим написанную, с присокуплением портрета и съёмка с почерка сего знаменитого мужа» (М., 1828) с указанием: «Издает Евгений Третьейский, кочующий книгопродавец» — явилось законченной мистифика-

цией: биография, портрет, факсимиле почерка удостоверяли реальность никогда не существовавшего автора. Появление «Сочинений» Хабарова не случайно совпало с рождением таких литературных персонажей, как Иван Петрович Белкин, Рудый Панько, Ириней Модестович Гомозейка или Порфирий Байский⁵.

Именно потому, что биография писателя воспринимается не как нечто столь же автоматически данное, как его биологическое существование, возможна мнимая биография или претензия на биографию при ее фактическом отсутствии. Последний случай продемонстрирован Пушкиным на примере Ивана Петровича Белкина в «Истории села Горюхина». Как у Горюхина нет истории, так у Белкина нет биографии. Изложение автором, наделенным псевдобιοграфией, псевдоисторией Горюхина создает дистанцию между текстом и его подлинным автором Пушкиным, с одной стороны, и читателем, — с другой.

Пока лицензия на авторство давалась как некая бесспорная социально-культурная функция, вопрос о соответствии между возможностями создателя текста и предписанной ему темой не мог возникнуть. Тот, кто не имел зафиксированных в коде культуры полномочий (это могло быть божественное вдохновение, искуса, победа в состязании, признание знатоков и пр., но всегда оно предшествовало праву на творчество), создавал лишь «нетексты» и, с точки зрения данной культуры, просто не существовал. Теперь право на авторство давалось самоопределением и возможны были случаи разной степени соответствия/несоответствия автора и описываемого объекта.

Пушкин в 1830-х гг. тщательно разработал эту тему, создав целый ряд образов носителей наивного сознания, описывающих ситуацию, глубинный смысл которой им недоступен.

Таким образом, к 1830—1840-м гг. XIX в. в России создавалась весьма интересная ситуация. Во-первых, общественная значимость искусства предполагала в писателе «человека с биографией». Во-вторых, «иметь биографию» означало не просто наличие определенных знаковых признаков, по которым опознавался некоторый культурный код личности (так, например, признаки: «бледность», «молчаливость», «огненный или угасший взор», «утаенная любовь», «загадочное прошлое», «ранняя смерть» или «смертельная болезнь» — обозначали романтического героя; определенные признаки могли читаться как визитная карточка «Мефистофеля», «Мельмота», «вампира» и т. п.).

⁵ Как свидетельства истинности биографических данных и реальности выдуманных лиц выступают указания на место хранения рукописей и имена издателей — А.<лександр> П.<ушкин>, магистр философии и член разных ученых обществ В. Безгласный и др.

Теперь уже недостаточно быть признанным

... Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой
Иль маской щегольнуть иной —

или иметь на душе «злодейств, по крайней мере, три», чтобы общество кодировало тебя как «человека с биографией». Биография становится понятием *более сложным, чем сознательно выбранная маска*. Она подразумевает наличие внутренней истории. А так как история осознается в этот период как движение от бессознательности к сознательности, то биография — акт постепенного самовоспитания, направленного на интеллектуальное и духовное просветление. Только «искание истины» дает общественно-культурное полномочие создавать произведения, которые в контексте данной культуры могут восприниматься как ее тексты.

Существенно обратить внимание на одно обстоятельство, характерное именно для русской культуры: право писателя на биографию и соответственно читательский интерес к жизни создателя текста именно как к его биографии возникает значительно раньше, чем те же категории в отношении к художникам, композиторам или артистам. Соответственно этому отличалась и социальная престижность этих профессий. Если поэзия до того, как стала профессией, была в XVIII в. совместима с высокой государственной службой, а сделавшись профессиональным занятием в 1830-е гг., не унижала социального статуса автора, то не только сцена, но и кисть ставили автора в униженное положение. Известно, что семья Ф. Толстого (президента Академии художеств!) рассматривала его приверженность к профессиональной живописи как семейное унижение. Явление это имеет объяснение.

В допетровской Руси церковная литература не была «искусством среди других», а представляла собой высший в аксиологическом отношении пласт текстотворчества. Это связано и с представлением о священных текстах как богодухновенных, и с особой ролью слова в культурном сознании русского средневековья. Пишущий житие святого был причастен святости.

В послепетровской культуре церковность была функционально заменена государственностью. Поэзия как государственное дело унаследовала высший культурный авторитет, а поэт — как государственный человек — заявил о своем праве на биографию. Причастность святости заменилась причастностью истине. А эта последняя требовала внетекстовых гарантий, которых от артиста или живописца никто не требовал.

Нормы биографии писателя складывались постепенно. В XVIII в. первый шаг внесения биографии писателя в культуру состоял в уравнивании его с государственным служащим.

В этом отношении тяготение первых писательских биографий в России к стереотипам послужного списка не было недостатком или результатом «незрелости» их составителей, а вытекало из осознанной позиции. Однако существовала и противоположная тенденция, выразившаяся в циклизации вокруг имен выдающихся писателей анекдотических рассказов, складывающихся в целостный биографический миф. Биография писателя складывается в борьбе послужного списка и анекдота. Пушкин будет собирать анекдоты из жизни Сумарокова, Баркова, Кострова, Гнедича, Милонова, но применительно к своему жизненному пути выдвинет совершенно иной принцип: биография как творческое деяние⁶.

В 1830—1840-е гг. тип писательской биографии делается областью не только общих размышлений и сознательных усилий, но и экспериментирования. Одновременно возникали и отрицательные стереотипы. Так, например, Ф. Булгарин, который был незаурядным и весьма популярным в свое время писателем, обладавшим бесспорным дарованием журналиста, вошел в литературу именно своей темной биографией. Вопрос личной независимости, неподкупности мнений, засвидетельствованных фактами биографии, стал критерием читательского доверия. В этом смысле гонения, ссылка или солдатчина, обрушивающиеся на писателя в совершенно ином смысле, чем в стереотипе романтической биографии, делались особым предметом внимания. Ср. портрет Бестужева-Марлинского в «Ста русских литераторах» и Полежаева в издании его «Стихотворений» (1857): портрет Бестужева в бурке намекал на его ссылку на Кавказ, а солдатская шинель Полежаева — на его трагическую судьбу. Оба портрета были заменой цензурно невозможной в данных изданиях биографии.

Завоеванное Пушкиным и воспринятое читателями первой трети XIX в. право писателя на биографию означало, во-первых, общественное признание слова как деяния (ср. полемику по этому поводу Пушкина с Державиным), а, во-вторых, представление о том, что в литературе самое главное — не литература и что биография писателя, в некоторых отношениях, важнее,

⁶ Анекдот же о Пушкине уйдет в сферы массовой культуры, и Гоголь вложит его как характерную приметку социальной среды в уста Хлестакова: «А как странно сочиняет Пушкин. Вообразите себе: перед ним стоит в стакане ром, славнейший ром, рублей по сту бутылка, какова только для одного австрийского императора берегут, — и потом уж как начнет писать, так перо только: тр... тр... тр... Недавно он такую написал пиэсу: Лекарство от холеры, что просто волосы дыбом становятся. У нас один чиновник с ума сошел, когда прочитал» (*Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. 1951, т. IV, с. 294*). В современной нам массовой культуре анекдот активно борется за свое место в пушкинской биографии в многочисленных сенсационных «разысканиях» непрофессиональных авторов о дуэли или любовных увлечениях поэта.

чем его творчество. Требование от писателя подвижничества и даже героизма сделалось как бы само собой разумеющимся. Именно этим объяснял Белинский то, что «титло поэта, звание литератора у нас давно уже затмило мишуру эполет и разноцветных мундиров.» И продолжал: «...публика тут права: она видит в русских писателях своих единственных вождей»⁷.

Такое представление, с одной стороны, как бы обязывая писателя в жизни реализовывать то, что он проповедует в искусстве⁸, с другой, связывает весь этот круг проблем с глубокой национальной традицией: выделение именно писателя из всей массы деятелей искусств, утверждение за ним права на биографию и представление о том, что эта биография должна быть житием подвижника, связаны были с тем, что в культуре послепетровской России писатель занял то место, которое предшествующий этап отводил святому — проповеднику, подвижнику и мученику. Ассоциация эта покоилась на вере в особую силу слова и его интимную связь с истиной. Как святой, так и писатель подвижничеством должен был доказывать свое право говорить от лица Высшей Правды.

Первым это понял — и ужаснулся этого — Гоголь. В статье «Исторический живописец Иванов» Гоголь, протестуя против «модного» мнения («За дураков, что ли, нас принял? Что за связь у души с картиной? Душа сама по себе, а картина сама по себе?» <ПСС, VIII, 333>), утверждал неразрывность творчества и самовоспитания, без чего художник «действительно бы обманул и себя и других, несмотря на всё желанье не обманывать» (там же). В «Портрете» он, положив в основу повести неразрывность жизненного облика художника и его творчества, противопоставил два образа: светского живописца, искусство которого стало ложью, и художника-монаха, изыскивавшего в стремлении к личному совершенству «все возможные степени терпенья и того непостижимого самоотверженья, которому примеры можно разве найти в одних житиях святых» (ПСС, III, 133). Отсюда требование, выдвинутое в «Авторской исповеди»: «Сгорать явно, в виду всех, желаньем совершенства» (ПСС, VIII, 444). Путь этот толкал писателя к тому, чтобы занять позицию проповедника и пророка.

Однако возможна была и другая, казалось бы, прямо противоположная, дорога к биографии.

В 1830—1840-е гг. под влиянием успехов естественных наук

⁷ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч. М., 1956, т. X, с. 217.

⁸ В этом отношении программный характер имели слова Рыльева о поэте: Святой, высокий сан Певца

Он делом оправдать обязан (К. Рылеев. Полн. собр. стихотворений. Изд. писателей в Ленинграде. <1934>, с. 171). Известно, каким источником душевных мук был для Некрасова разлад между биографией и творчеством.

в ориентированной на реализм литературе развилось представление о писателе как разновидности естествоиспытателя, объективного наблюдателя социальных феноменов и психолога-экспериментатора. В 1831 г. Баратынский издал «Цыганку (Наложницу)», в предисловии к которой писал, что в литературе следует видеть «науку, подобную другим наукам, искать в ней сведений <курсив Баратынского. — Ю. Л.>». «Романисты, поэты изображают добродетели и пороки, ими замеченные, злые и добрые побуждения, управляющие человеческими действиями. Ищите в них того же, чего в путешественниках, в географах: известий о любопытных вам предметах; требуйте от них того же, чего от ученых: истины показаний»⁹. Требование это, бывшее мнением пушкинского кружка 1830-х гг., оценено было Белинским в 1842 г. как «весьма умно и дельно» изложенное. Сходные идеи высказал Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени», сравнив писателя с врачом. Такой взгляд, казалось бы, должен был толкать к бесстрастному объективизму и снимать интерес к биографии писателя. Однако произошло противоположное. Знание тайных страстей человека и лабиринта социальной жизни требовало от поэта окунуться в нее. «Сердценаблюдатель по профессии», как определил писателя еще Карамзин, должен лично, как человек, пройти через мир зла для того, чтобы его правдиво изобразить. В поэтической декларации «Мое грядущее в тумане...» Лермонтов изобразил поэта, получившего от Творца чаши «добра и зла». Поэт избирает путь пророка:

С святыней зло во мне боролось,
Я удушил святыни голос,
Из сердца слезы выжал, я...

Он приобщается болезни своего поколения:

Как юный плод, лишенный сока,
Оно увяло в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

Только после этого поэт оказывается способен проникнуть в души других людей:

Тогда для поприща готовый
Я дерзко вник в сердца людей
Сквозь непонятные покровы
Приличий светских и страстей.¹⁰

⁹ Баратынский. Полн. собр. стихотворений, <Л.>, 1936, т. II, с. 176.

¹⁰ М. Ю. Лермонтов. Соч.: В 10-ти т. М.—Л., 1954, т. II, с. 230. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

И в сознании Лермонтова поэт рисуется в облике пророка. Не случайны не получившие завершения строки от лица Бога:

Огонь в уста твои вложу я
Дам власть мою твоим словам (II, 309).

Однако для Гоголя дар пророчества покупается ценой личного подвижничества, ухода от мира в рыцарско-монашеское служение истине, для Лермонтова — личным погружением в мир, вызывающий у автора отвращение. Б. В. Томашевский убедительно показал связь таких представлений с литературной школой Бальзака¹¹.

Такой установкой определялось, видимо, характерное для Лермонтова провоцирующее поведение, заставляющее людей сбрасывать «покровы приличий светских». С этим же, по-видимому, следует связать жестокие эксперименты типа эпизода с Е. А. Сушковой: Лермонтов разыгрывает в жизни то, что должно затем перейти в роман. Однако параллель между писателем и ученым, на которой так настаивают литераторы 1840-х гг., неожиданно оборачивается глубоким отличием: ученый-экспериментатор (образ этот связывался в середине прошлого века, прежде всего, с естествоиспытателем, биологом, врачом или химиком) находится вне эксперимента. Лермонтов, делая в «Княгине Лиговской» первые опыты бытописания, ставит эксперимент над собой и Е. А. Сушковой: чтобы описать порок, надо в себе самом «удушить святых голос». Потребность превратить себя самого в лабораторию наблюдения над человечеством, восходящая к Руссо, породила, с одной стороны, вспышку автобиографических жанров (Лермонтов, Герцен, Л. Толстой), а с другой — стремление безжалостно экспериментировать со своей собственной биографией. За этим стояло убеждение, что только «человек с биографией» (а теперь таким считается тот, кто лично испытал взлеты и падения человека) имеет право быть создателем чужих жизнеописаний. Подобное отношение к своей биографии будет позже присуще А. Григорьеву.

Вся эта сложная культурная работа завершится созданием двух великих биографий: Толстого и Достоевского, биографий, без которых не мыслимо ни восприятие творчества этих писателей, ни вообще культура XIX века.

* * *

Таким образом, с точки зрения типологии, мы можем выделить парные позиции: «тот, кто дает право иметь биографию —

¹¹ См.: Б. Томашевский. Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция. — Лит. наследство. М., 1941, т. 43—44, с. 502—507.

тот, кто получает право иметь биографию»; «тот, кто имеет биографию — тот, кто создает жизнеописание имеющего биографию». Так, в церковной средневековой литературе высшая святость делает святого носителем особого поведения, она же дает агиографу, как правило, подчиняющемуся более обычной норме поведения, право быть его биографом. Сложные отношения этих категорий характерны и для других эпох. Отметим лишь, что в системе романтизма все функции тяготеют к совмещению: тот, кто имеет биографию, сам себе дает на нее право (возможно и обратное утверждение: тот, кто присваивает себе право на биографию, имеет ее) и сам же ее описывает. Построение типологической сетки соотношения функций и парадигмы социальных ролей, с помощью которых эти функции реализуются, может дать полезную классификацию типологии культур.

Корректирующее примечание:

В публикуемой ниже статье М. Б. Плюхановой (см. с. 124—135) смысл моей работы, как кажется, истолкован не вполне адекватно. Понимая, что ответственность за это целиком падает на неясность моего изложения, я вынужден сделать некоторые разъяснения. Прежде всего, мы с М. Б. Плюхановой занимаемся различными аспектами проблемы: ее интересует житийный текст, в котором приближение к стереотипу может достигаться путем простой компиляции, меня — реальное жизненное поведение определенных личностей и «прочтение» этого поведения коллективом. Конечно, ни о каком «становлении» характера святого в средневековом тексте не может быть и речи, но ведь говорится совершенно об ином — о том, что в средневековом обществе есть позиция, которая требует особой индивидуальной нормы поведения (индивидуальное — означает здесь не «лично выдуманное», а «дозволенное только данному, единственному лицу или нескольким исключительным лицам») и что, с точки зрения обычных, средних норм, такое поведение может представляться «неправильным», «странным» или ложным, т. е. «бесовским». Но именно эта странность делает его достойным запоминания. Бесовское фиксируется так же, как и святое, хотя это последнее, как справедливо отмечает М. Б. Плюханова, требует совершенно особых литературных норм этикета.

К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА ЛИТЕРАТУРНОЙ БИОГРАФИИ

М. Б. Плюханова

Исследование путей перехода от средневекового жития к индивидуальной биографии Нового времени сопряжено с некоторыми трудностями. Завоевав в Новое время абсолютное господство, биография вытеснила даже воспоминание о принципах восприятия житийного текста. В искаженной ретроспективе житие стало особым упрощенным подвидом биографии. К тому же рассуждения о житии неизбежно опираются на впечатление от некоторого круга памятников, весьма ограниченного по сравнению с реальным их числом, т. е. на интуицию или на предвзятое мнение. Исследования эволюции жития становятся менее произвольными, когда мы получаем возможность опереться на связанную с этой проблемой уже сложившуюся концепцию, с помощью которой мы проверяем достоверность своих наблюдений.

Концепция становления русского биографизма Нового времени, разработанная проф. Ю. М. Лотманом в статье «Право на биографию», обладает большой ценностью для исследований эволюции жития, перехода его в биографию, хотя она и не касается непосредственно вопросов литературы Древней Руси.

Предыстория русской писательской биографии, выведенная Ю. М. Лотманом преимущественно из особенностей биографизма Нового времени, подразумевает такую агиографическую ситуацию, которая кажется далекой от реальной агиографии Древней Руси. Святость в этой ситуации оказывается типом поведения, жизненным амплуа, выбор которого является со стороны человека актом проявления индивидуальной воли.

Важнейшая особенность традиционной агиографической системы состоит в том, что не герой жития выбирает святость, а святость уже выбрала его прежде, чем он стал объектом житийного прославления. Борис, Глеб и Александр Невский и прочие подвижники приобщены к лику святых, и именно эта идеальная сущность описывается в житии, вернее, явлена в нем.

Житие говорит не о становлении, а об устойчивом, абсолютном состоянии. Изобразить поиски пути и выбор святости в том значении, в каком это привычно для литературы Нового времени, агиограф не может, для него не допустима позиция условного неведения, выработанная биографами для себя, читателя и самого героя ради изображения принятия героем жизненно важных решений. Решение осуществлено в вечности: «Их же бо имена на небесех Бог написа»¹.

Святость — не черта меняющегося характера, а вечная, надчеловеческая сущность. Это особенно ощутимо в каноне изображения детства святого: «Не попусти бо Бог, иже таковому детищу въсиати хотящу, да родится от родителю неправедну. Но прежде преуготова Бог и устроил таковаа праведна родителя его и потом от нею своего произведе угодника»².

Поступки житийного персонажа не могут быть понимаемы как человеческие поступки. Когда житийный персонаж, читая древние жития или священное писание, решает пойти по стопам великих подвижников церкви или даже последовать Христу — это не есть волеизъявление индивидуальности. В рамках жития выбор образца означает не решение, принятое человеком, а приобщение святого к череде подобных. Этот эпизод знаменует святость как соответствие образцу, т. е. другому великому подвижнику, который в свою очередь был прославлен через посредство такого же эпизода, т. е. находил образец для последования в следующем великом подвижнике. Эпизод выбора образца в структурном отношении — самый сложный в житии. Он функционирует одновременно и в отношении к святому, и в отношении к тексту в целом, указывая на образец для подвижника и на образец для агиографа, т. е. на текст, на который ориентируется агиограф при составлении жития. Этот эпизод разрывает замкнутость изолированного текста, но не в сторону профанного мира колебаний и поисков пути, а в бесконечную перспективу подобных житийных текстов, существующих всегда в единстве. Их единство символизирует единый лик святых³.

Такую систему текстов можно было бы уподобить отражениям зеркал в зеркалах, если бы она не была иерархизирована, как иерархизирован и самый лик святых⁴. Иерархия опреде-

¹ Житие <...> игумена Сергия чудотворца, написано премудрейшим Епифанием. — В кн.: Памятники литературы Древней Руси: XIV — середина XV в. М., 1981, с. 262.

² Там же, с. 264.

³ «Общий закон агиографического стиля, подобный закону иконописи: он требует подчинения частного общему, растворения человеческого лица в небесном прославленном лике». — Г. П. Федотов. Святые древней Руси. П., 1931, с. 9.

⁴ Ср. иерархию иконописного канона, следующим образом выраженную в иконописном Подлиннике: Икона Михаила Тверского — «Подобием пле-

ляется степенью приближенности к высшему и конечному новозаветному образцу, который уже не является святым, т. к. стоит выше святости, и только для него выбор пути и есть в собственном смысле слова акт свободного выбора.

Последование Христу в страстях и крестной смерти — максимально близкое подражание свободной воле и высшая ступень святости. Соответственно, как подчеркивает проф. Ю. М. Лотман, мученичество — уже почти проявление индивидуальности. Однако древнерусская агиография (и в этом её специфика) стремится к нивелировке индивидуальности. Смерть весьма немногочисленных русских мучеников: Бориса и Глеба, Михаила Черниговского и Михаила Тверского, Андрея Боголюбского — подробно мотивируется политическими обстоятельствами, желанием не бросать своих сторонников в беде и пр. Такая смерть представляется как возможно более косвенное подобие крестной смерти, т. к. прямое уподобление было бы, по представлениям древнерусской агиографической системы, недопустимым высокомерием.

Вчуже почитая великих египетских аскетов, древнерусская традиция опасалась использовать жития как образцы для подражания, поскольку на русской почве столь великие одинокие подвиги и столь грандиозные видения казались неподобающими. Печерский Патерик показывает, что первые игумены старались пресекать страсть к великим подвигам и склоняли монахов на путь скромного служения братии. Эта тенденция ярче всего проявляется в рассказах о затворниках Исаакии и Никите. Устойчивый мотив этих сказаний — предупреждение игумена: «Выше силы желание твое, блюди чадо, да не вознесся низпадеши»⁵. Высокомерие чрезмерных подвигов наказуемо ложными видениями. Бесы в образе ангелов и самого Христа, испускающие свет, являются и Никите, и Исаакию и прельщают их.

Иосиф Волоцкий остерегал свою паству от веры в видения Христа и Богородицы, поскольку такие видения, обычные в житиях первомучеников, для русских являлись искушением. В Волоколамском Патерике рассказано, как Иосиф запретил иноку внимать видению света и привел поучительный пример: «И некоему ото отец явися сатана, и светом неизреченным облиста, и глагола ему: «Аз есмь Христос». Он же смежи очи свои и глагола ему: «Аз Христа не хочу зде видети. Колми

шив, надсед мало, брада аки Михаила Черниговского, на главе шапка княжеская, в правой руке крест, а в левой меч в ножнах.» Икона Михаила Черниговского — «Михаил подобием рус, власы кудреват, брада аки Иоанна Предтечи, с проседью <...> в правой руке держит крест, а в левой меч в ножнах». — Подлинник цит. по: *Н. Барсуков*. Источники русской агиографии. Спб., 1882.

⁵ Печерский Патерик. Киев, 1777, с. хѧ.

паче нам немощным и в последние сии времена не искати таковых, но послушание имети, и труждатися телесне, и посту и молитве по силе прилежати и смирению...»⁶.

Следуя такому осторожному отношению к визионерству, древнерусская агиография избегала сообщений о видениях горних сил. По мнению Г. П. Федотова, Сергей Радонежский — первый русский святой, удостоенный видения Богородицы с апостолами⁷. Световые видения Сергия введены в житие с особой осторожностью как рассказы учеников, случайно к этим видениям приобщившихся или вынудивших Сергия признаться в явлении ему чуда.

Несмотря на большое влияние исихазма, в этот же период воспринятое, световые видения горних сил не стали распространенным мотивом древнерусской агиографии.

Таким образом, зародыш индивидуализма в древнерусской агиографической традиции последовательно сводился на нет и никак не мог послужить зерном ни для развития индивидуально-личностного самосознания, ни для последующего становления биографизма.

По самому общепринятому мнению, в житии есть элементы, подготавливающие переход его в биографию. Это описания индивидуальных черт подвижника. Такие «реалистические детали» (Л. А. Дмитриев называет их «живыми нотками»⁸) исподволь подтачивают мертвенный канон и, наконец, взрывают его изнутри, выливаясь в свободные формы биографии Нового времени. Но, как показывает Ю. М. Лотман, житийный канон как формальный принцип организации текста есть именно та сторона жанра, которая сохраняет свое значение в биографических сочинениях. Канон агиографии оказывается выражением архетипа идеализирующей биографии вообще. Биография замечательного человека часто предстает таким же сочетанием «живых ноток» с формами, обусловленными каноном, как и житие святого. Процентуальное соотношение двух этих начал, конечно, меняется, но количественное соотношение не может служить для различения жития и биографии. Существуют жития, например, исследованные Л. А. Дмитриевым жития северорусских подвижников, составленные неизощренными агиографами, в которых очень много «живых ноток», но это не превращает их в биографии.

Ещё в позитивистски настроенной академической среде конца XIX в. сложилось мнение, согласно которому власть канона, подчиненность образцам — причина неувязок в житийном тек-

⁶ Волоколамский патерик. Семинарий по древнерусской литературе высших женских курсов. М., 1915, № 5, с. 8.

⁷ Г. П. Федотов, с. 146.

⁸ Л. А. Дмитриев. Житийные повести русского Севера как памятники литературы XIII—XVII вв. Л., 1973.

сте. Чем сильнее неувязка, тем очевиднее несоответствие канона живым, естественным потребностям аудитории. Подобным образом ставится проблема умирания канона в новейшем учебнике: ««Открытие характера» означало, что писатели первой половины XVII в. стали оценивать своих персонажей независимо от средневекового этикета <...>. Появляются первые опыты биографии частного человека. Авторы этих опытов ещё пишут с оглядкой на житийный канон (жития оставались школой биографического жанра). Однако этот канон решительно деформируется»⁹.

В замечательных исследованиях Арс. Кадлубовского по источникам русской агиографии как яркий пример неувязок, вызванных властью канона и зависимостью от образцов, рассматривается финал жития Меркурия Смоленского¹⁰. Меркурий Смоленский — герой, победитель татар, после своей победы был убит врагом или ангелом, затем, взяв в руки свою отрубленную голову, он побрел к Смоленску и умер в воротах города. Смерть героя после победы Кадлубовский объясняет необходимостью следовать образцу — житию великомученика Меркурия Кесарийского. Шествие с головой в руке соответствует подобному же шествию Дионисия Ареопагита в западноевропейском житии. Вслед за другими специалистами Кадлубовский рассматривает этот мотив как результат воздействия на агиографию иконописных изображений мучеников с эмблемами их мучений в руках. Святой, казненный отрублением головы, может быть представлен на иконе с головою в руках. Обусловленность Сказания о Меркурии требованиями канона с полной очевидностью доказана Кадлубовским. Но не менее очевидна и естественная мотивированность обстоятельств смерти Меркурия и связь их с народными представлениями о героизме и величии. Известно старинное эстонское сказание о смерти Большого Тылла. В отличие от Меркурия, Тылл, потеряв голову, ещё некоторое время продолжал сражаться, а затем, с головою в руке, отправился к месту своей могилы¹¹. Если даже заявить, что народное сказание о Тылле испытало влияние сказаний о Дионисии Ареопагите или о Меркурии Смоленском, то и в таком случае самая возможность ассимиляции фольклором мотива шествия с отрубленной головой говорит об органичности его для фольклорного мышления. Возможность сосуществования такой двойной цепи равнодостаточных условий возникновения мотива указывает, что причины распада житийного канона не

⁹ История русской литературы X—XVII веков. М., 1980, с. 351.

¹⁰ Арс. Кадлубовский. Очерки по истории древне-русской литературы житий святых. Варшава, 1902. Очерк 2 — Великомученик Меркурий Кесарийский и мученик Меркурий Смоленский.

¹¹ Eesti muistendid. II: Muistendid Suurest Tõllust ja teistest. — Tallinn, 1963, раздел «Tõllu surm», с. 140—145.

стоит искать в конфликте между каноном и живым народным преданием.

В новейшем учебнике по древнерусской литературе как пример противоречия канона авторскому замыслу на последних этапах его вырождения приводится эпизод из жития Юлиании Лазаревской — обретение святых мощей Юлиании¹². В эпизод включен мотив неузнавания мощей при открытии их, недоумение — «чий есть» гроб. Мотив этот, с точки зрения исследователей, здесь неуместен и вызван этикетными требованиями. Ведь автор жития — сын Юлиании, который не может забыть могилу своей матери. Однако, если обратить внимание на то, что открывшийся гроб — гроб чудесный, он полон мирры и явление его кладет начало ряду чудесных исцелений, т. е. на то, что речь здесь идет о заключительном высшем чуде святой, то предварительное забвение ее могилы должно быть понимаемо как обычная потеря профанной памяти, предшествующая высшему, чудесному узнаванию. Это забывание функционально может быть уподоблено мотиву смерти Меркурия после победы: и то, и другое — необходимое условие явления последнего, высшего чуда в житии.

Итак, ни возрастание числа «реалистических деталей», ни деформация канона под давлением собственной тяжести не могут считаться факторами, обуславливающими перерождение жития в биографию.

Процесс перехода жития в биографию почти не поддается внешнему наблюдению, поскольку внешним образом житие может не противоречить нашим представлениям о биографии человека. Житие, как и икона, может воспроизводить портретные черты праведника, повествовать об его ярких поступках и выразительных свойствах характера. Конструктивным принципом житийного жанра является не особая форма текста, а особая его референция. Житие являет лик единого из лика святых. Биография описывает тленного и временного человека. Агиограф В. М. Тучков противопоставляет героев «еллинских», которые «толики прелестныя сея славы сподобишася» (цель прославления их — «незглаженне памяти их долговременством преходных лет») святым, принадлежащим вечности, которые «толику благодать от Бога приемше, яко не токмо человеком, но и аггелом сих почитающим и славящим»¹³.

Для биографии нет принципиальной разницы между способами прославления своего объекта во временности и в вечности. На вопрос: «С кем сравню? Кому уподоблю?» — биография может ответить отрицательно. Если учесть ещё важность для биографии идеи свободной воли, то единственным эмбрионом

¹² История русской литературы X—XVII вв., с. 352.

¹³ Повести о житии Михаила Клопского. М.—Л., 1958, с. 164—165.

будущего биографизма в древнерусской агиографической системе придется признать стоящее над этой системой и организуемое её евангелие.

Незаметный на поверхности процесс перехода от жития к биографии вдруг неожиданно обнаружил себя во 2-й пол. XVII в. появлением трех автоагиографических памятников: житий Аввакума, Епифания и Елеазара Анзерского. Совершенно не существенно, фиктивно или реально «я» повествователя в житии Елеазара. Сама возможность «я» как объекта житийного прославления говорит о необратимых жанровых переменах, о перестройке референции. Житие протопопа Аввакума в истории становления биографизма является не исключением из правил, а главным ее моментом. Житие Аввакума — самое сильное запечатление того переворота в сознании, который происходил в современную ему эпоху и подготавливал наступление Нового времени. Этот текст и сопутствующие ему житийные произведения эпохи раскола не повлияли на новую литературу, поскольку остались неизвестны литераторам. Они именно сами были литературным процессом, в них и ими осуществлялась смена референции, воспитывалась универсальная для людей Нового времени способность воспринимать житие как биографию.

Появление автоагиографических произведений не означало ещё секуляризации объекта прославления. Наступил тот самый период в существовании житийной литературы, который реконструируется проф. Ю. М. Лотманом как предьстория биографизма. Святость стала свойством самосознания, результатом выбора на жизненном пути.

Деятели эпохи раскола было свойственно выключать из поля зрения обыденные обстоятельства и тленное время. Они понимали происходящее в отношении к вечности и сумели превратить разнообразные исторические события XVII — нач. XVIII вв. в заключительную драму Священной истории. Соответственно люди, участники этой драмы, необычайно поднимались в своем значении.¹⁴ Автоагиография стала возможна и житие стало описывать человека не потому, что оно секуляризовалось, а потому, что человек был поднят над сферой профанного, в которой до сих пор преимущественно пребывал. Подобно этому и икона, которая при традиционно-средневековом понимании вещей располагалась гораздо ближе к первообразу, чем человеческое лицо, теперь превращалась в портрет, по-видимому, не потому, что в ней увеличивалось количество

¹⁴ Проблема сакрализации человека и действительности в эпоху раскола в связи с особенностями старообрядческой житийной литературы рассматривалась нами в работе: О некоторых чертах личностного сознания в России XVII в. — В сб.: Художественный язык средневековья. М., 1982.

портретных черт (они были всегда), а потому, что человеческое лицо стало пониматься как лик, т. е. было приближено к первообразу.

В житии Андрея Дионисиевича, составленном Андреем Борисовым не ранее середины XVIII в., в следующих выражениях описана наружность Андрея: «Бяше убо возрастом телесным доволен, плотию тончайший, власы главы имущ кудрявыи лепы, и повсему подобны Федору Великомученику и Стратилату, мало надседы же и белы, а брадныи власы такожде светли з белию и надседы. Браду Златоустому подобну округлу и частейшими струями сияюще, очи имеющ светле, брови чисте и вознесене, продолгущ нос и прав, мало на горб, ноздре умеренне, руце долзе, персти в длинноти тонкостию цветущи, мало наклонен, словесы и духом присно себе нижащ. Господеви работающ»¹⁵.

Обращает на себя внимание полное соответствие этого описания принципам, разработанным иконописными подлинниками, для характеристики иконописного канона. Для подлинников борода и волосы — основной знак подобия святого своему образу. Житие пользуется другими средствами для утверждения подобия. Вместо описания святого здесь дается описание иконы святого, что уже свидетельствует о резких изменениях в понимании знаковой сущности иконы. К тому же житие Андрея как памятник поздний использует и те совершенно светские формы прославления своего героя, почерпнутые в панегириках XVIII в., которые полностью разрушают агиографическую установку: «Сравнися кто, утаковствовася кто, воистину никто же, вся бо богатства преестественных даров, аще детельных, аще зрительных, аще осязательных, аще постизательных, аще глаголательных, аще разумевательных вся во всеблагодатнем и пребогатем онаго сокровищи прекрасно процветоша...»¹⁶.

В таком окружении цитаты из иконописного подлинника становятся сообщением о том, что у Андрея вместо лица икона.

Подобное же сближение реальности с иконой характерно для известных рассуждений об иконе протопопа Аввакума. Его взгляд на икону как картину реальности может казаться светским, «плотским», но он обусловлен не нарушением восприятия иконы, а новым восприятием реальности.

Аввакум, как его современники и соратники, наделяет реальные события и тексты исключительно анагогическим смыслом, пренебрегая тремя остальными смыслами: аллегорическим, нравоучительным и историческим — связанными с потребностями тленного мира. И мир, не воспринимаемый как тленный, получает возможность соприкоснуться и даже слиться с абсо-

¹⁵ Житие Андрея Дионисиевича. — РО ГБЛ, Ф. 310, № 1323, л. 174—174 об.

¹⁶ Там же, л. 104 об.

лютыми образами, что и происходит в рассуждении Аввакума о Троице. Авраам встретил на дороге трех мужей и пригласил в дом, «трапезу постави, ноги им умы, во стадо сходил, взявше тельца упитанного заклал, Сарра пирогов напекла, и всяко святыю Троицу учредил. Видали вы, братия, на иконах пишется, — под дубом за столом три ангела сидят в равенстве святых образов...»¹⁷. Поедание сарриных пирогов не профанирует Троицу, поскольку пироги принадлежат Священной истории. Так и шубы, и шапки, и горшки со щами в Житии Аввакума наделяются священным смыслом. Они принадлежат Священной истории в её заключительной части. Ангелы приносят всё это Аввакуму и его сторонникам, чтобы поддержать силы борцов, ведущих страшную битву с антихристовым воинством.

Осуществленная участниками раскола сплошная сакрализация окружающей их реальности определяет тематическую широту текстов, ими создаваемых. Для ранней литературы старообрядчества, — включая историю Выговской пустыни Ивана Филиппова, и составленное на её основе Житие Андрея Дионисевича, — характерно отсутствие распределения тем по высоте, столь важное для параллельно развивающейся светской литературы. Описания самых обыденных, с нашей точки зрения, обстоятельств уравниваются с описаниями событий грандиозных и роковых в едином надмирном значении. Физиологические подробности оказываются имеющими прямое отношение к великой битве с силами зла. Тематическая свобода словесности времен раскола так велика, что толкает исследователей на применение к ней карнавальной концепции М. М. Бахтина, совершенно здесь не уместной. Эта тематическая широта — вполне в рамках возможностей житийного жанра вообще, поскольку житие может в принципе включать всё, что есть в Священном писании. Особенность старообрядческой литературы — в более интенсивном, чем это было принято в древнерусской традиции, пользовании образами Ветхого и Нового Заветов. Иван Филиппов (а за ним и Андрей Борисов) описывает, как на Лексе сгорел коровник, и как отстроили новый, и как коровы, никем не направляемые, сами «с радостью изыдоша из двора» и устремились к нему. Иван Филиппов комментирует: «И якоже повествуется в книзе первых Царств во главе § , о коровах оных, которые впряжены в колесницу, имущую киот завета Господня, не совращахуся с пути ни на десно, ни на шуе, но прямо идяху в Вефсаму, самим хотением Божиим ведомы»¹⁸. Но такое повышение в статусе хозяйственных подробностей в принципе

¹⁷ Материалы для истории раскола за первое время его существования. Т. V. М., 1879, с. 345.

¹⁸ Иван Филиппов. История Выговской старообрядческой пустыни. Спб., 1862, с. 208—209.

допустимо и для древнерусского патерика. Совсем же не вмести́мы в патерик многочисленные в Истории Выговской пустыни простые сообщения о людях, там живших, не содержащие ничего поучительного. Выговская пустынь, в отличие от Киево-Печерской лавры и прочих древних монастырей, — не место спасения, а место спасенных — Эдем¹⁹, поэтому всё, даже самое простое, там получает высший смысл. О праведнике Феодосии, например, рассказано: «Рыбу сам ловляше на озерки, овое про себя, а овое на хлеб меняше, а иное и скудным подаяше и на оном озерки судьбами Божиими езда на плоту и утопе...»²⁰.

Литература эпохи раскола, за исключением трех случаев автоагиографии, в целом не нарушала агиографического канона. Наоборот, по жанровой выдержанности, по точности следования древним образцам старообрядческие жития далеко превосходят основную массу житийных текстов древней Руси. Это возросшее совершенство, увеличившаяся близость к древнейшим образцам и есть по существу единственное формальное проявление глубинных перемен, охвативших житие.

Иерархическая система по степеням святости сохраняется неизбежно, но внутри неё внимание смещается на образцы наиболее высокие, древней Русью почитавшиеся, но не служившие ей для подражания. Склонность к мученичеству, особенно на фоне почти полного отсутствия древнерусских мучениц, оказывается проявлением личностного сознания. Именно о таких формах личностного сознания говорит в своей статье Ю. М. Лотман. Возрастающее самосознание, прорвав местную традицию, ищет всё более высоких образцов. Чем менее сковано это сознание средневековой русской идеологической дисциплиной, тем выше избираемые образцы. Крайний аскетизм «капитонов» восходит к древнейшим христианским формам подвижничества. Протопоп Аввакум, призывая Епифанию описать явившиеся ему чудеса, апеллирует к Деяниям Апостолов: «Апостоли Павел и Варнава на соборе сказывали ж во Еросалиме пред всеми, елика сотвори Бог знамения и чюдеса во языцех с нима»²¹.

Видения горних сил становятся важнейшей темой повествований. Елеазар Анзерский и Епифаний описывают свои многочисленнейшие видения как непосредственные общения с Христом и Богородицей. Всё содержание жития Елеазара исчерпывается видениями²². Видения становятся автобиографической темой. Визионер сам рассказывает о своем видении в подтверж-

¹⁹ Житие Андрея Дионисевича, л. 101 об.

²⁰ Иван Филиппов, с. 280.

²¹ Пустозерский сборник. Л., 1975, с. 80.

²² Житие и подвизи преподобнаго отца нашего Елеазара Анзерского... РО ГБЛ, Сол. 187/187, л. 32—38 об.

дение своей правоты. Дьякон Федор в своих посланиях из Пустозерской ямы между аргументами догматической полемики помещает рассказы о своих видениях: «И видех — яко молнии зрак блистается светел некто, и рече ми — се благословен еси! И паки рече ми недостойному: мир ти, святче Божий!» Дальше Федор добавляет цитату из Апостола: «Аще Бог оправдайт, кто осуждайт?»²³.

Новый визионер может увидеть в видении самого себя. Никон увидел себя в Успенском соборе среди величайших усопших святителей Руси, призывающих его вернуться на патриарший престол²⁴. Видение перестает быть откровением иного мира, приоткрытием завесы, поскольку завеса практически отсутствует и горние силы пребывают в одном пространстве с дольними.

Уже вне всяких идеологических рамок в крестьянской среде формой личностного самоопределения может избираться само евангелие, что приводит к возникновению крестьянских мистических сект и к рождению такого беспрецедентного памятника, как лубочное по слогу автобиографическое евангелие Кондратия Селиванова²⁵.

В житийной литературе переходного времени такой путь самоутверждения личности, разумеется, не получает прямого отражения, он проявляется здесь косвенным образом — в теме добровольной мученической смерти в последование Христу. Добровольно принимая мученическую смерть, новый мученик поднимается над высшей ступенью иерархии святых, разрывает её и проникает в сферу свободной воли. Он узурпирует уникальное право на выбор мученической смерти, принадлежащее только высшему образцу и ни на кого больше не распространяющееся. «Блажен извол сей о Господе!»²⁶ — так протопоп Аввакум определяет это новое право на выбор.

Итак, процесс распада древнерусской агиографической системы осуществляется в эпоху раскола как максимальное приближение житийного персонажа к сакральному образцу вплоть до полного растворения в нем. Выдвинувшись таким способом из ряда подобных и достигнув свободы выбора, житийный персонаж получил важнейшие свойства героя новой биографической литературы.

²³ Федор Иванов. Послание из Пустозерска сыну Максиму... — Материалы для истории раскола. Т. VI. М., 1881, с. 100.

²⁴ С. М. Соловьев. История России с древнейших времен. М., 1961, кн. VI, с. 246—247.

²⁵ См.: Сборник правительственных сведений о раскольниках, составл. В. Кельсиевым. Вып. 3. Лондон, 1862.

²⁶ Материалы для истории раскола..., т. V, с. 265.

Жития эпохи раскола — драгоценное для историка проявление непрерывной связи между древней и новой словесностью. Ими снова подтверждается тот очевидный факт, что явившиеся в начале XVIII века культурные и идеологические сдвиги были не только причиной будущих, но и следствием произошедших перемен.

ПАВЕЛ ФИЛОНОВ НА ПУТИ К «ФОРМУЛЕ ПЕТРОГРАДСКОГО ПРОЛЕТАРИАТА»

Е. А. Короткина

В художественной системе раннего П. Филонова Петербург занимает важное место. Это не только изобразительный сюжет в его творчестве, на примере которого легко проследить стилистическую эволюцию художника. Петербург — это определенный собирательный образ, в пластическом развитии которого раскрывается целая духовная программа Филонова. Тема Петербурга очерчивается от небольшого еще вполне натуралистического рисунка «Улочка Петербурга» (1900-е гг.) к «Формуле Петроградского пролетариата» (1922 г.). Архитектура этой картины своими фантастическими формами и своим необычным многомерным пространством невольно вызывает ощущение взрыва: рушащиеся дома и как бы взвешенные улицы. К Филонову здесь применимы слова Хлебникова: «Кто он, Воронихин столетий? Воздвиг на столетье столетье?»¹. В данном аспекте параллель Хлебников-Филонов не случайна. Формулы Филонова возникли и развивались в непосредственной близости и под влиянием идей Хлебникова. Образ Петербурга-Петрограда, выраженный космически в формулах Филонова, также имел прямое отношение к новациям Хлебникова как попытка подобного же пластического пересмотра традиционных, пространственных и цветовых элементов картины в поисках нового, собирательного образа. Знаменательно, что для Филонова этот новый образ был глубоко связан с Петербургом-Петроградом и петроградским пролетариатом.

Павел Николаевич Филонов начал свой самостоятельный путь очень рано: потеряв родителей, он переселился в Петербург, и уже подростком был вынужден зарабатывать себе на жизнь и образование. В Петербурге соединились первые и главные впечатления его жизни. Художник познавал город с самой юности. Подмастерье, маляр, в компетенцию которого входили такие работы как смоление люков, окраска крыш и пе-

чей, промывка голубя в куполе Исаакиевского собора, различные виды реставрационных работ. Одновременно Филонов усвоил технику лепки из глины и резьбу по гипсу. В неопубликованной биографии он писал, что то была для него «самая лучшая школа»². Работа в качестве подмастерья-реставратора многое помогает понять в облике Филонова-художника. И здесь же лежат истоки темы Петербурга, воспринимаемого художником в сложном контексте неприятия «буржуазной» цивилизации в целом. Город для него — это ночной образ, это мир мастеровых, извозчиков, рабочих, люмпенов, проституток.

Сюда примыкает множество работ, где художник стремится показать «отверженных» буржуазного города: городские люмпены, воры, нищие и каторжники. Эти люди как бы воплощают собой, по мысли художника, обратную сторону буржуазного благополучия и прогресса. Филонов изображает их в сложных ракурсах, с утяжеленными пропорциями лица и фигур, стремясь к тому, чтобы зритель физически почувствовал всю тяжесть и неприглядность их труда, беспросветность их жизни. Делая ощущения еще более весомыми, Филонов сознательно прибегает к таким приемам, как в работе «Ломовые» (1915): гигантские человеческие фигуры с огромными руками на маленьких, подавленных их тяжестью, лошаденках. Или выстраивает верхний план работающих каменщиков как бы на плечах нижних, отчего нижний ярус начинает восприниматься еще более утяжеленным, а вся картина приобретает символическое значение («Рабочие», 1915 г.).

Суровая экзотичность лиц, нагромождение фигур подчинены в то же время главной цели художника: дать ощущение тяжести моральной и физической и одновременно показать зрителю внутреннюю незащищенность их душевного мира. Для иллюстрации своей мысли Филонов прибегает к приему постоянного сопоставления люди-животные: лошади с человекообразными глазами и ноздрями выражают как бы живой и страдающий мир человеческой души.

Творчество Филонова пронизано изначальным стремлением «содрать ложь», в нем видно постоянное желание разглядывать и переживать глубинные состояния души как самого художника, так и того объекта, который изображается на картинах. Более того, можно предположить, что Филонову, с его космической установкой на схождение всего и вся в картине, вообще была свойственна тенденция видеть мир в некой единой системе символов. Однако формирование этой системы произошло не сразу.

Для Филонова в этот ранний период был характерен некий синкретизм восприятия, в основе которого лежали положения о целостности, органичности и жизненности художественного процесса. Работа в качестве подмастерья-реставратора объяс-

няет его любовь к росписи, фреске, резьбе по дереву и гипсу. Именно эта «ремесленная сфера» была для Филонова первоначальной, через нее он пришел к профессиональному искусству³. Здесь, возможно, коренятся первоначальные представления о «сделанности», понимаемой им как высшая ступень мастеровитости, профессионализма, духовного напряжения в работе. Здесь же можно обнаружить и истоки его эстетических установок: отношения между мастером и учеником, оппозиция официальному искусству, неприятие «буржуазной продажности» творчества. Духовный и нравственный максимализм Филонова родился на определенной почве. Как это видно по его работам, городская тема оказалась для него одной из главных. Ночные кошмары петербургских окраин и сырые подвалы, ночлежки для нищих и воров, ночная улица с ее крадущимися персонажами («Улица») — все это существует в творчестве Филонова как внутренняя и внешняя оппозиция прекрасному миру естественного, крестьянского труда, миру природы.

Влияние модерна и символизма чувствуется в большинстве ранних работ Филонова. Мы ощущаем как бы два полюса, которые очерчивают его искусство как явление: стремление передать с максимальной точностью иллюзию зрительного образа и одновременно потребность выйти за пределы иллюзионизма, показав явление со стороны неких абсолютных категорий. Этим можно объяснить стремление художника к аллегории, притче: «Герой и его судьба», «Ввод в мировой расцвет» (цикл картин). Сочетание иллюзионизма и аллегоричности — первоначальная ступень пластических новаций художника. В этом плане развитие его творчества протекало если не под прямым влиянием, то в непосредственной близости литературного символизма. В развитии и интерпретации Филоновым темы Петербурга имеются определенные параллели с творчеством Белого и Блока.

Раннего Филонова и символистов роднит ощущение современности как рубежа, кризисного по своей сути. Здесь можно обнаружить множество общих граней: неприятие буржуазной культуры и искусства как омертвелых, затхлых, тяга к обновлению в широком смысле — социальному, нравственному, художественному, стремление обнаружить живительные корни для своего творчества в ранних формах христианства, в языческих идолах, а также в средневековой экзатичности и мистике. Причем такой подход к искусству и творчеству ведется в рамках широкого обновляющего движения не только в искусстве, но и в жизни.

Созданная в 1914 году на правах общины «Интимная мастерская», (объединившая художников П. Филонова, Д. Какабадзе А. Кириллову, Э. Лассон-Спирову и Псковитинова) представляла своего рода аналог объединений немецких художников-

экспрессионистов и была создана на братских началах, как защита от буржуазного мира корысти и посягательства на личную свободу художника. Несмотря на то, что «Интимная мастерская» просуществовала совсем недолго, выпущенный ею манифест «Сделанные картины» свидетельствует о том, что религиозные мотивы занимали не последнее место в самой установке этих художников.

Одновременно в манифесте «Интимной мастерской» содержался тезис, представляющий один из тех ключевых моментов, которые оказались решающими затем для всей духовной программы Филонова: представление о творчестве как части всеохватывающего жизненного процесса, установка на жизнь, как самозначимый для художника процесс. «Мы нашим учением включили в живопись жизнь как таковую, и ясно, что все дальнейшие выводы и открытия будут исходить из него... Отныне люди на картинах будут жить, говорить, думать и претворяться во все тайны великой и бедной человеческой жизни, корни которой в нас и вечный источник тоже в нас»⁴.

Онтологизация творческого процесса в эстетике раннего Филонова восходит к определенным традициям русской культуры и прежде всего к феномену иконописи, связь с которой проследивается в работах Филонова стилистически.

Эта же традиция получила развитие и в русской эстетике XIX века в эстетической концепции Владимира Соловьева, оказавшей затем существенное влияние на русских символистов. Созвучие, которое мы улавливаем здесь, в программном заявлении русских художников-экспрессионистов, не случайно, оно совпадает по времени с формированием русской символистской эстетики.

Не менее важным фактом для характеристики экспрессионистического движения в России является и то, что этот пафос творчества как жизни, являлся одним из важнейших для В. Кандинского, хотя путь его и вся система эстетики были в значительной степени далеки от Филонова. Точки соприкосновения между Филоновым и Кандинским проходили по двум главным осям: погружение в стихию интимного, подсознательного и установка на воплощение в искусстве жизненного процесса, предполагающего нерасторжимость как того, что изображается, так и того, кто это воплощает, т. е. художника, творца: «не глядеть на картину со стороны, а самому вращаться в картине, в ней жить»⁵, — как писал Кандинский. Художник прямо указывает и тот источник, который вдохновлял его в этом плане, — древнерусскую иконопись. Для Филонова «вживание» в картину оказалось настолько важным, что заняло центральное место в его искусстве и в его «аналитической» теории творчества. Очевидно, что к подобному пониманию творчества как длительного процесса, занимавшего иногда по несколько меся-

цев упорного труда, Филонов пришел на основе некоторого духовного обобщения — как своего собственного опыта, так и опыта предыдущей культуры. Достаточно вспомнить почти двадцатилетнюю работу А. Иванова над картиной «Явление Христа народу» или древнерусских мастеров, чья работа по росписям храмов занимала иногда по многу лет упорного и тяжелого труда.

В системе формирования главных оппозиций духовной программы Филонова (названной им «Мировой Расцвет») отталкивающая сторона наступающей буржуазной цивилизации лишь часть образного строя, хотя и весьма важная. Мир городских кошмаров, ассоциируемых с Петербургом, нуждался в некой переработке для того, чтобы существовать в его системе. Несомненно, что «Мировой расцвет» Филонов мыслил не как разрушение и не как отторжение бытия, а как его очищение и преобразование. В этом смысле тема Петербурга-Петрограда, как центра мирового конфликта, ассоциируемого Филоновым с пролетарской революцией, знаменательна. В 1914 году он писал также о «русском искусстве как центре мирового искусства»⁶.

Ощущение себя в центре надвигающихся событий истории было в те годы у многих русских художников и поэтов. Филонов переживал наступление истории в русле космического обновления мира. В этом плане обнаруживается его близость к В. Хлебникову.

Вращаясь в среде русских футуристов (1910—1914 гг.), Филонов окончательно порывает с официальным искусством. Тогда же происходит у него и оформление его художественной системы («Идеология аналитического искусства», 1914/15), основанной на принципе «сделанности». Именно в эти годы он становится близок с В. Хлебниковым, М. Матюшиным, К. Малевичем, А. Кручёных, В. Маяковским. Он участвует в выставках «Союза Молодежи»⁷, оформляет книгу Хлебникова «Изборник стихов» (1914), делает иллюстрации для футуристических альманахов, и даже выпускает книгу поэзии «Пропевень о Проросли Мировой» (1915) с собственными иллюстрациями.

Тогда же создаются произведения, в которых тема Петербурга приобретает достаточно четкие очертания: «Ночь на Лиговке», (1911/12), «Кому нечего терять» (1911/12), «Формула городского» (1912). Филонов включает эту тему в такие картины, как «Буржуй в коляске» (1912/13) и «Россия после 1905 года» (1912/13). В теме Петербурга-Петрограда для него звучит революционный пафос, как отражение исторических событий первой русской революции и предвестие будущего. Все это мыслится у Филонова в космическом ключе, как ряд общечеловеческих и вселенских потрясений. При этом город из чужого и враждебного мира отторжения преобразуется через видение будущего. Не случайно одна из картин называется

«Победитель города». Немного позднее В. Хлебников писал о Филонове: «Я встретил одного художника и спросил, пойдет ли он на войну? Он ответил: «Я тоже веду войну, только не за пространство, а за время. Я сижу в окопе и отнимаю у прошлого клочек времени. Мой долг одинаково тяжел, что и у войск за пространство»⁸. Система, о которой мыслил Филонов, предполагала некое оживление, очеловечивание абстрактных понятий пространства-времени, города-вселенной. То же происходило с атомами, частицами-существами. Это одушевление всего и вся предполагало как бы постоянное отвоевывание неодоушевленного мира в картинах. На основе этой борьбы с косной материей, олицетворяющей обезличенность и смерть, рождались по-новому организованные произведения, которые сам художник уподоблял природе, сравнивая свои картины с ростом зародыша, прослеживая во всем глубинную биодинамику бытия. Этот космический биокосмизм до известной степени был близок не только Филонову, но и Хлебникову.

Филонов во всем стремился уловить некие константы бытия: «реакции и излучения, распадение, биодинамика... звук, речь, рост»⁹, он хотел воплотить в картинах запахи и биение пульса, видеть жизнь не только отдельных частей, но и всего организма в целом. В этом смысле его картины следует понимать не как отражение бытия, а как попытку создания подобного в картинах. Уже в 1919 году критик писал о его творчестве, как «последнем фазисе реализма», «когда картина перестает отражать действительность, но сама становится ее частью»¹⁰.

Как и Хлебникову, пытавшемуся сконструировать единый «звездный язык» вселенной (пьеса «Зангези», 1923)¹¹, Филонову была близка мысль о параллелизме творческого акта природы и человека. Наделяя природу внутренней креативной силой, Филонов одновременно постоянно стремится показать в своих работах не гармонию бытия, а как бы пограничные ситуации, критические состояния, переходы из одного качества в другое. Именно поэтому даже такие «мирные» сюжеты, как материнство, крестьянский труд («Коровницы»), предстают у него в некой суровой, тревожной интерпретации. Это внутреннее напряжение выражается в необычных ракурсах, тревожном цвете, угловатостях. Он представляет мир как единую разорванную во времени и пространстве ткань живого организма. Одухотворение материи во всем ее многообразии видов: в минералах, цветах, деревьях, животных и насекомых — несомненная проекция мира как гигантского единого и цветущего организма, где все и вся связано невидимыми, но осязаемыми нитями духовного родства. В своих записях он называет это «вегетативной» или «креативной» силой природы. Нетрудно представить, что подобная концепция могла возникнуть лишь на основе своеобразного пластического гилозонизма.

Креативная сила природы находит в работах Филонова пластическое воплощение в постоянном и любовном «вписывании» художником деревьев и плодов, растительных и животных организмов в таком ракурсе, что пространство не развивается вглубь картины, а как бы переплетается, «стелется» вдоль ее поверхности. Этот прием типичен для народного искусства в ткачестве, резьбе по дереву или камню.

Подобное отношение к природе-вселенной, подкрепляемое своеобразным биокосмизмом, можно встретить и у раннего П. Флоренского¹², а также у автора Всеобщей организационной науки (тектологии) А. Богданова: «Исходя из фактов опыта и идей современной науки, мы неизбежно приходим к единственному целостному пониманию вселенной. Она выступает перед нами как беспредельно развертывающаяся ткань форм разных типов и ступеней организованности, от неизвестных нам элементов эфира до человеческих коллективов и звездных систем»¹³.

Мыслимый в подобном ключе Петербург-Петроград Филонова наполнялся биением пульса космических катастроф, в нем происходило доселе невиданное сопряжение пространства-времени, выражаясь в картинах наподобие космического взрыва, чреватого рождением новой вселенной.

Именно такое понимание истории «петроградского пролетариата» находит свое выражение в филоновских формулах, создаваемых рядом с литературными формулами и уравнениями Хлебникова. Интересно происхождение самих формул у Филонова, как определенных концептов, с помощью которых создается картина. По времени творческие новации Филонова, Хлебникова, русских футуристов совпадают с определенным этапом развития научных идей: представление о многомерности вселенной, расщепление атома, открытие рентгеновских излучений, рождение теории относительности. Как никогда раньше художники и поэты пристально следят за научными сенсациями, переживают их и по-своему откликаются. «Это было в те годы, — писал Хлебников, — когда люди впервые летали над столицей севера. Я жил высоко и думал о семи столпах времени Египет—Рим, одной — Россия, Англия и плывал в пыли Коперника в пыль Менделеева под шум Сикорского. Меня занимала длина волн добра и зла. Я мечтал о двояковыпуклых чечевицах добра и зла, т. к. я знал, что темные греющие лучи совпадают с учением о зле, а холодные и светлые — с учением о добре. Я думал о кусках времени, тающих в мировом, о смерти»¹⁴. Именно тогда Хлебников был занят выведением общих законов бытия, полагая, что «законы мира совпадают с законами счета», а «стихи должны строиться по законам Дарвина»¹⁵.

Для Хлебникова все это означало «освобождение слова», раскрепощение морфологии и фонетики как поиски новых средств выражения.

У Филонова нечто подобное происходило в его живописи и графике: освобождение линии и цвета как самоценной значимости в картине. Свобода в выборе и перегруппировке формы («сдвиг, сжатие, островывленная форма»). Филонов так и указывал, что формула — «это итог работы, получаемый на основе «комплекса чисто действующих форм», организованных по принципу абсолютной точности и биологической сделанности картины»¹⁶.

Отказ от сюжета не был отказом от содержания картины, а как бы новым пониманием содержания как определенного концепта, воплощаемого в процессе длительного труда. Творчество, по Филонову, — это процесс почти экспериментального ощупывания сферы вокруг предмета с включением внутреннего опыта самого художника, его интимных психологических переживаний, наслоений его памяти, всего его предыдущего интеллектуального опыта.

В результате такого пересмотра художественных принципов традиционного подхода к картине менялась и вся шкала эстетических ценностей. 1) В творчестве Филонова снимались оппозиции прекрасного и безобразного. На первое место выдвигался принцип точности и сделанности. 2) Снимался традиционный подход к картине как к иллюстрации идеи. Задача искусства, по Филонову, не игра линии, цвета, не выражение идеи или сюжета, а создание неких новых образований, подобных тому, что существуют в природе, но не адекватных им.

В этом смысле творчество для Филонова есть осуществление концепта, реальное, осязаемое, ощущаемое нами как формула интеллектуальных усилий художника и как отражение его внутренней жизни.

В своих нелегких поисках нового художественного языка Филонов был не одинок. Почти в те же годы В. Кандинский писал: «Живопись догнала музыку и оба эти искусства исполняются все растущей тенденцией создавать «абсолютные» произведения, т. е. неограниченно объективные, вырастающие подобно произведениям природы «сами собою» чисто закономерным путем и как самостоятельные существа»¹⁷.

Для Филонова как художника было особенно важно взаимное проникновение вещей друг в друга. Он любил повторять мысль о внутреннем вхождении мира в душу художника, о творчестве как тончайшем процессе слияния предмета и художника в картине. Именно на этом основывается его учение об аналитической интуиции, как необходимом условии создания картины. Процесс слияния художника, его мыслей, чувств, представлений и интуиции — весь этот трудно воспринимаемый

интеллектуальный космос — Филонов стремился воссоздать. В его картинах составлялась концептуальная проекция идеи и одновременно формула некоего состояния и интеллектуальных усилий мастера.

Нетрудно понять, что подобное мировоззрение отвергало иллюстративность. Образ Петербурга-Петрограда превратился в работах Филонова в некое символическое подобие города. В «Формуле петроградского пролетариата» дома и городские строения условно вытянуты вдоль плоскости холста и образуют крестообразную композицию, как бы скелет города, стремительно мчащегося и затянутого в водовороты. Пространство картины разномасштабно и многомерно. Сферически сужаясь и одновременно расширяясь в разных частях картины, оно создает ощущение пульсации. Во всей этой сложноорганизованной пульсирующей и дробящейся стихии угадывается фигура проповедника. Образ босого пролетария, ступающего из грязного, разрушающегося города прошлого в прозрачную, невесомую сферу будущего. Его как бы и нет еще, поэтому Филонов разлагает образ на отдельные повторяющиеся компоненты: босые ноги, рука с книгой, пальцы и глаза. Это не столько сам образ, сколько его движение в будущее. Таков Петербург-Петроград в интерпретации Филонова.

Филонов использовал свое понимание Петербурга и в театре. В 1913 году он создал несколько огромных панно с изображением города — декорации к постановке «Владимир Маяковский»¹⁸.

Рассматривая образ Петербурга-Петрограда, мы стремились показать, что город волновал художника как большая сложная тема, внутри которой происходило формирование одной из главных оппозиций его концепций: неприятие современной ему буржуазной цивилизации, отторжение ее, как затхлой и омертвелой. Одновременно с этим Петербург превращался для Филонова, вполне в духе идей Хлебникова и под влиянием его собственной утопии, в центр мировой революции, овеянный грядущими видениями «Мирового расцвета». Этот мессианизм творчества Филонова, сформулированный на основе своеобразного нравственного аскетизма, был, как это видно, весьма далек от основной концепции итальянских футуристов. Если Филонова и можно назвать футуристом, то лишь специально оговаривая это. В то же время, в определенных стилистических приемах, которыми пользовался Филонов, мы улавливаем определенное влияние итальянской футуристической живописи. Например, один из существенных для Филонова приемов «мультиплия», т. е. многократного повторения объекта в одном и том же произведении: головы, повторяющиеся в различных ракурсах, ноги, пальцы рук. В некоторых работах Филонова можно видеть определенные приемы стилистических влия-

ний Д. Северини и У. Боччони («Одновременный просмотр», 1911), где подобным же образом решается задача архитектурного городского построения.

Но особого внимания заслуживают так называемые «Состояния души» Боччони (1911—1912), серия графических и живописных работ, наиболее близких стилистически к работам Филонова 1912—1914 гг. Погружение в стихию интимного, подсознательного, попытка реализации этого на холсте в виде многократного дробления на «атомы» — элементы картины, как развитие «аналитического» метода Филонова, напоминает ранние предфутуристические работы Ромоло Романи «Скрупулезность» (1904—1905) и «Кошмар» (1904—1905). Влияние итальянского футуризма было наиболее близко художникам круга Филонова, а некоторые из них даже участвовали в европейских футуристических выставках (Розанова, Экстер, Архипенко).

Художественную систему, созданную Филоновым, так же, как и его теорию, можно отнести к разряду тех концепций, которые опирались на интуитивные глубины личности и стремились дать этому обоснование для творчества. Подобным же путем шел Кандинский; как уже отмечалось выше, система Филонова и теоретические поиски Кандинского пересекались в определенных узловых моментах. К этим опорным точкам следует отнести: концепцию творчества, основанного на интуитивном познании себя и мира, идею многомерности природы и человека, понимание искусства и всякой художественной деятельности как части всеобщего жизненного процесса. Нетрудно заметить, что все эти три аспекта опираются на традиции русской философии и эстетики XIX века. Крушение старой России Филонов воспринимал в евангельском ключе, как естественную кару сытым и богатым. В его «Формуле петроградского пролетариата» мы видим весь сплав духовного переживания революции как видения потрясенного мира и одновременно образ обновленного будущего.

¹ В. Хлебников. Собрание произведений / Под общей ред. Ю. Тынянова и М. Степанова, — Л.: Изд-во писателей, 1933, т. V.

² П. Филонов. Автобиография. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 22, л. 1.

³ П. Филонов учился в мастерской академика Л. Е. Дмитриева-Кавказского (1903—1908), затем в Академии художеств (1908—1910).

⁴ См.: Е. Ковтун. Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов). — В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. 1977, с. 234—235.

⁵ В. Кандинский. Ступени. Текст художника. М., 1918, с. 28.

⁶ П. Филонов. Письмо М. В. Матюшину, 1914 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 25, ед. хр. 11, л. 2-ой, а также в Декларации «Сделанные картины», Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков. Спб., 1914.

⁷ Союз Молодежи (1910—1914). Организация художников-авангардистов: М. Матюшин, В. Марков (Матвей), П. Филонов, Д. и В. Бурлюки, О. Розанова, И. Школьник, Э. Спандиков. В 1913 году произошло недолгое объединение с литературной группой «Гилея». (В. Хлебников, В. Камен-

ский, Б. Лившиц, Е. Гуро, А. Крученых). Филонов участвовал в организуемых «Союзом Молодежи» выставках, изданиях одноименного журнала и театральных постановках (1913). См.: *М. Матюшин*. Творчество Павла Филонова (1919 г.). — В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. 1977. (Публикация Е. Ковтуна).

⁸ *В. Хлебников*. «Ка». Московские мастера. Журнал искусств. — Весна 1916. М., с. 55.

⁹ *П. Н. Филонов*. Краткие пояснения к выставленным работам. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 20, л. 1.

¹⁰ *Н. Пунин*. Выставка картин всех направлений. — Пламя, 1919, № 52, с. 10.

¹¹ *В. Хлебников*. «Зангези». Пьеса поставлена Петроградским институтом художественной культуры в 1923 г. Декоратор В. Е. Татлин. См.: *Н. Пунин*. «Зангези». — Жизнь искусства, 1923, № 20.

¹² В 1909 г. П. Флоренский писал: «Вся природа одушевлена, вся жива в целом и в частностях. Все связано тайными узами между собою, все дышит вместе с друг другом. Враждебные и благотворные воздействия идут со всех сторон. Ничто не бездейственно: но, однако, все действия и взаимодействия вещей — существ, душ имеют в основе род телепатии, изнутри действующее, симпатическое сродство. Энергии вещей втекают в другие вещи, и каждая живет во всех и все в каждой» (Общечеловеческие корни идеализма. Сергиев Посад, 1909, с. 13—14).

¹³ *А. Богданов*. Тектология. (Всеобщая организационная наука), ч. 1—2, 1910. Была напечатана в виде очерков в 1919—20-х гг. См.: *А. Богданов*. Очерки организационной науки. — Пролетарская культура, 1919—1921, № 7—8, с. 11.

¹⁴ *В. Хлебников*. «Ка». Московские мастера, 1916, с. 67.

¹⁵ *В. Хлебников*. Собрание произведений. Л., 1933, т. V, с. 270, 272.

¹⁶ *П. Филонов*. Декларация «Мировой расцвет». — Жизнь искусства, 1923, № 20, с. 15.

¹⁷ *В. Кандинский*. Ступени. Текст художника. М., 1918, с. 49. (Примеч.).

¹⁸ Декорации П. Филонова и И. Школьника (ассистент О. Розанова) к трагедии «Владимир Маяковский» в 1913 г. (декабрь). Осуществлена в Петербурге в театре «Луна-парк» обществом художников «Союз Молодежи». Все роли исполнялись любителями, Маяковский — режиссер и исполнитель главной роли. (См.: *Вл. Маяковский*. Полн. собр. соч., 1912—1917. М., 1965, т. I, с. 439). Декорации Филонова не сохранились. Подробнее см. об этом в рукописи А. Крученых «Наш вызов. К истории русского футуризма. Воспоминания. Материалы», 1932 (Библиотека Музея Маяковского в Москве).

ПАМЯТИ БОРИСА ОСИПОВИЧА КОРМАНА

В ночь на 2 марта 1983 года инфаркт оборвал жизнь Бориса Осиповича (Ошеровича) Кормана, известного литературоведа и педагога. Оборвал воистину безвременно: и планов много осталось нереализованных, и 60-летний возраст по нынешним мерам отнюдь не старческий. Но и за отпущенный судьбой срок ученый сделал немало, так что его имя останется не только в памяти имевших счастье знать его лично, но и в науке о литературе.

Жизненный путь Б. О. Кормана лишен эффектных событий, хотя был непростым из-за тяжелых военных лет, многих трудностей послевоенного времени, из-за серьезных физических недугов, цеплявшихся к нему сызмальства (особенно мучительна для филолога болезнь глаз: ведь Борис Осипович уже много лет не мог читать обычные шрифты!). Нужна была сила воли и сила веры в свой труд, чтобы этот мягкий, деликатный человек упорно преодолевал одно препятствие за другим — в течение всей своей жизни, вплоть до последних недель...

Родился Б. О. Корман 19 апреля 1922 года в г. Речица Гомельской области, в семье служащего. Случайное совпадение — книга М. Тимченко «Ефим Копелян» (Л., 1982) начинается с краткого описания этого места: «В городке Речица, где протекали детство и юность Ефима Копеляна, тихом и зеленом, живописно раскинувшемся на правом берегу Днепра, профессионального театра не было...» Не было, конечно, и высших учебных заведений, и крупных библиотек. Дети провинции, выросшие в дали от театров и университетов, часто несут в себе особую, не замутненную суетой, тягу к культуре — великий залог грядущего творчества. Навсегда Б. О. Корман остался — по характеру, по глубинной сути мировоззрения — добротным нестоличным интеллигентом (хочется сказать «провинциальным», но уж очень это понятие стало уничижительным; пора восстановить в ценностных правах великое значение российской провинции: никогда не надо забывать, что принципиальными провинциалами были Короленко, Циолковский, Потемня, Волошин, уже в наши дни — Скафтымов; некоторая их патриар-

хальность, «идеальность», опора на крупномасштабные фундаменты бытия создавала удивительно крепкие нравственные принципы и творческий простор; при этом не обязательно такому деятелю находиться именно в глубине: С. Аксаков, А. Хомяков, Л. Толстой, Н. Федоров, даже проживая в столицах, оставались по сути провинциалами).

А стихия белорусского языка, белорусского фольклора, родная с детства, обусловила прочный интерес Б. О. Кормана к лирике и, в частности, к белорусской поэзии. Он очень любил белорусскую литературу, горячо ее пропагандировал даже в личных беседах; кандидатская диссертация Бориса Осиповича была посвящена творческому пути Максима Богдановича.

С 1939 года Б. О. Корман учился в Гомельском педагогическом институте, завершил же учебу в эвакуации, в Ленинабадском пединституте в 1944 году. Затем он два года учительствовал в средней школе, в 1946—1949 гг. работал старшим преподавателем Сталинабадского (Душанбинского) педагогического института, в 1949—1950 учебном году снова учительствовал в средней школе (в г. Нежине), а с осени 1950 года трудился в Борисоглебском педагогическом институте (впрочем до 1952 г. институт был еще учительским): первый год — старшим преподавателем, а с 1951 г. в течение 20 лет заведовал кафедрой (с двухлетним перерывом в 1962—1964 гг.: уходил в докторантуру).

С Борисоглебским педагогическим институтом связано становление Б. О. Кормана как ученого и педагога: работая здесь, он «остепенялся» (защитил диссертации соответственно в 1951 и 1965 годах), здесь он написал значительную часть своих научных трудов, здесь он фактически создал кафедру и научную школу, организовал систематический выпуск ученых записок. Методика вузовского и школьного преподавания литературы постоянно интересовала Б. О. Кормана, на методические темы им написано несколько работ, в том числе три книги: «Изучение текста художественного произведения. Учебное пособие для студентов III и IV курсов факультета русского языка и литературы» (М., Просвещение, 1972); «Практикум по изучению художественного произведения» (Ижевск, УдмГУ, 1977); «Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система» (Ижевск, 1978).

В 1970 году доклад Б. О. Кормана об опыте работы руководимой им кафедры русской и зарубежной литературы был заслушан в Министерстве просвещения РСФСР, получил высокую оценку Ученой комиссии по литературе и разослан в качестве приложения к методическому письму ГУВУЗа по педагогическим институтам республики.

И в Борисоглебском педагогическом институте, и в Удмуртском университете, где он заведовал кафедрой русской и совет-

ской литературы последние 12 лет своей жизни, Б. О. Корман создавал вокруг себя творческую атмосферу, объединял студентов, аспирантов, молодых преподавателей интересными научными и научно-педагогическими задачами, всячески помогал молодежи.

Круг научных интересов Б. О. Кормана весьма обширен, но можно выделить две главенствующие темы, тесно переплетающиеся друг с другом: теория «автора» в художественном произведении и история русской лирики XIX века. Обе эти темы, постоянно соединяемые — с самых первых статей ученого — органично слились в его докторской диссертации: в книге «Лирика Н. А. Некрасова» (Воронеж, 1964); второе, переработанное издание этого труда вышло в Ижевске (1978).

Опираясь на исследования предшественников, Б. О. Корман творчески продолжил разработку сложных аспектов науки и создал свою оригинальную, стройную систему, которая помогла ему объяснить и связать воедино многие прежде разрозненные теоретико-литературные сферы: методы, жанры, систему образов, содержание и форму, и т. д.

Основные выводы ученого будет уместно изложить словами самого Б. О. Кормана, который в статье «Становление и развитие литературоведения в Удмуртии» реферировал труды филологов, в том числе и свои собственные, говоря о себе в третьем лице:

«Исследователь указал на нежелательность использования слова «автор» в разных значениях и предложил понимать под ним носителя идейно-художественной концепции, выражением которого является все произведение. «Автор» в этом смысле отграничивается и от биографического писателя, и от повествователя. Ученый полагал, что если принять данное определение «автора», то нужно принять как обязательное следствие и мысль о том, что «автор» непосредственно не входит в текст: он всегда опосредован субъектными и внесубъектными формами. Считая, что представление об «авторе» складывается из представления об этих формах, их выборе и сочетании, Б. О. Корман пришел к выводу о необходимости создания типологии форм выражения «авторского» сознания.

Он поставил также вопрос о соотношении субъектов речи и сознания, с одной стороны, и «автора» — с другой, то есть о выражении авторской позиции через субъектную организацию. Исследователь наметил программу работ, связанных с интерпретацией наиболее значительных трудов в области теории романа с точки зрения проблемы «автора».

Особый круг задач возник в связи с изучением лирики. Б. О. Корман обратил внимание на значение трудов Г. А. Гукковского, в которых был намечен системный подход к исследованию произведений лирического рода. Применительно к дра-

ме он предлагал опыт родовой классификации драматургических произведений, в основу которой положил принцип преобладания и сочетания тех или иных форм выражения авторского сознания.

Коренное отличие реализма от дореалистических методов, глубоко и всесторонне изученное литературной наукой на уровнях идеологии, жанра, отношения к слову, Б. О. Корман обнаружил также на уровне субъектных форм выражения авторского сознания и субъектной организации литературного произведения.

Исследователь разграничил формально-субъектную организацию произведения (соотношение субъектов речи и текста) и содержательно-субъектную организацию произведения (соотношение субъектов сознания и текста) и установил следующую зависимость: для дореалистической литературы характерна тенденция к преобладанию формально-субъектной организации над содержательно-субъектной (количество субъектов речи либо превосходит количество субъектов сознания, либо равно ему). Для реалистической литературы характерна тенденция к преобладанию содержательно-субъектной организации (количество субъектов сознания либо равно количеству субъектов речи, либо превосходит его). Как указал Б. О. Корман, важнейшими «техническими» средствами, с помощью которых обеспечивается количественное преобладание субъектов сознания над субъектами речи в реалистической литературе, являются несобственно-прямая речь в романе и поэтическое многоголосье в лирике. Эта концепция легла в основу ряда его историко-литературных работ, посвященных поэзии Жуковского, Баратынского, Некрасова»¹.

Особенно много дало исследователю творчество Некрасова. Б. О. Корман постоянно расширял различные аспекты применения своих теоретических идей к текстам поэта, как и наоборот, художественное наследие Некрасова давало богатый материал для деятельности теоретика.

У Б. О. Кормана, как у всякого оригинального ученого, было немало противников, считавших, что «чрезмерное» теоретизирование приводит к схематизации, к уничтожению живой ткани художественных произведений — аргументы, увы, возникающие в нашей науке не впервые. Почему-то ни один физик не возмущается формулами как убийцами живой природы, ни один химик не отвергает таблицу Менделеева за пренебрежение к индивидуальным свойствам данного куска минерала — а среди литературоведов таких ниспровергателей сколько угодно. Между тем именно у нас знание общих законов особенно плодотворно

¹ Филологические исследования в Удмуртии. — Сб. статей и библиография. Ижевск, 1977, с. 57—58.

помогает раскрыть своеобразие отдельного объекта изучения. И как бы вопреки скепсису недругов, Б. О. Корман непрерывно расширял круг своих объектов и интересов, сочетая «особное» и общее.

Весьма ценны статьи Б. О. Кормана о творчестве Пушкина, Грибоедова, Блока. В последние годы ученый стал больше заниматься прозой: появились его статьи о Достоевском, Чехове — и даже о Паустовском. Стала заметна также все большая тяга к нравственной проблематике. Этические аспекты художественного творчества постоянно интересовали Б. О. Кормана, но именно в последние годы появились статьи, прямо посвященные данным проблемам: «Истина, добро и красота в русской реалистической прозе второй половины XIX века» (послесловие к сб. «Русская проза второй половины XIX века», Ижевск, 1979); «Реалистическая лирика и гуманистическая этика» (сб. «Учебный материал по теории литературы: литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв.», Таллин, 1982). Чуть ли не в последнюю неделю своей жизни Б. О. Корман увидел только что вышедшую из печати статью «Проблема личности в реалистической лирике» (Известия АН СССР, ОЛЯ, 1983, № 1)...

Многое мог бы еще сделать Б. О. Корман. Теперь остается ученикам творчески развивать идеи учителя. Следует еще учесть, что целый ряд статей Бориса Осиповича напечатан в малотиражных и малодоступных сборниках, что несколько трудов вообще осталось в рукописи — друзьям и ученикам покойного исследователя предстоит задача опубликовать эти труды, как и библиографию всех работ автора.

Б. Ф. Егоров

ОГЛАВЛЕНИЕ

А. Э. Мальц. Луначарский о публицистическом характере русской литературы	3
А. М. Штейнгольд. В. Г. Белинский о творчестве Достоевского (диалектика познания, оценки и пропаганды искусства в литературно-критической статье)	6
П. С. Рейфман. Два упоминания о Макиавелли (Достоевский и Чернышевский)	20
Л. О. Зайонц. «Маска» Бибруса	32
Ю. Л. Сидяков. Лесков в борьбе с церковной реакцией	38
В. М. Паперный. Андрей Белый и Гоголь (статья третья)	50
Мих. Лотман. Проблема вольных двусложных метров в поэзии Владимира Маяковского (просодия и метрика)	66
Р. Круус. Новые данные о жизни и творчестве Игоря Северянина. 1. «Незнакомый издательству поэт...». 2. К предыстории антологии	79
Г. М. Пономарева. И. Ф. Анненский и А. Н. Веселовский	84
Н. Г. Пустыгина. Драматургия Федора Сологуба 1906—1909 гг. (статья вторая)	94
Ю. М. Лотман. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому отношению текста и личности автора)	106
М. Б. Плюханова. К проблеме генезиса литературной биографии	122
Е. А. Короткина. Павел Филонов на пути к «формуле Петроградского пролетариата»	134
<u>Памяти Бориса Осиповича Кормана</u> (Б. Ф. Егоров)	145

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 683.
Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия. Труды по русской
и славянской филологии. На русском языке. Тартуский государственный
университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный
редактор М. Б. Плюханова. Корректор И. Пауска. Сдано в набор 09. 01. 1984.
Подписано к печати 05. 03. 1985. МВ-01455. Формат 60×90/16. Бумага печат-
ная № 2. Высокая печать. Литературная. Учетно-издательских листов 10,32.
Печатных листов 9,5. Тираж 800. Заказ № 77. Цена 1 руб. 60 коп. Типо-
графия им. Х. Хейдеманна, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19, I