

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

781

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЯ

Труды по русской и славянской
филологии

Литературоведение

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893.a. VIHİK 781 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893.г

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЯ

Труды по русской и славянской
филологии

Литературоведение

ТАРТУ 1987

Редакционная коллегия: Д.М. Лотман (председатель),
В.И. Беззубов, Б.Ф. Егоров,
С.Г. Исаков, П.С. Рейфман

Редактор тома В.И. Беззубов

С.М. КИРОВ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Б.Ф. Егоров

Широко известна выдающаяся партийно-организационная деятельность Сергея Мироновича Кирова (1886-1934). Достаточно обстоятельно изучено и публицистическое наследие Кирова, тесно связанное с его партийной, политической работой. На эту тему написано уже немало книг и статей, защищено несколько диссертаций. Попутно в соответствующих трудах авторы касались и непосредственно литературно-критических статей Кирова¹.

Однако общие основы литературно-критической деятельности Кирова, методология его критики изучены весьма слабо. Его конкретные анализы, полемические разделы, позитивная программа слабо вписаны в исторический контекст; недостаточно прослежены уроки и влияние классиков русской критики (В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов, Н.К. Михайловский); статьи Кирова почти не сопоставлялись с трудами его современников: с работами старших русских марксистов, вообще с литературной критикой начала XX века.

Как это ни странно, но до сих пор в общих трудах по истории русской литературной критики, в более конкретных монографиях о марксистской литературной критике имя Кирова отсутствует. Даже в "Краткой литературной энциклопедии" в 9 томах, где наличествуют не только классики, но и литературные деятели второго и даже третьего ряда, о Кирове нет не только особой статьи, но и какого-либо упоминания.

Наверное, из-за такой же слабой изученности и исторической забывчивости до сих пор ни разу критические статьи Кирова не были переизданы не только в виде отдельных сборников, но хотя бы в отрывочных хрестоматийных публикациях. Кажется, единственная перепечатка одной литературно-критической статьи Кирова - "Великий искатель. К столетию со дня рождения В.Г. Белинского" - была осуществлена в журнале "Красная новь" (1939, № 10-11, с. 145-147), в общей подборке, неудачно названной "Из неопубликованных статей и писем С.М. Кирова": неопубликованными ранее были только письма, а не статьи.

Данная работа является первой попыткой кратко, но целостно осветить литературно-критическую деятельность Кирова.

Киров как литературный критик выступал в очень небольшом временном отрезке (около восьми лет), но очень интенсивно и плодотворно. Оказавшись молодым деятелем большевистской партии (в мае 1909 г.) во Владикавказе, столице Терской области (ныне - г. Орджоникидзе, центр Северной Осетии), Киров стал работать репортером в самой популярной ежедневной газете Северного Кавказа "Терек", издававшейся с 1906 г. неким С.М. Казаровым. Заинтересованный в успехе газеты, Казаров, либеральный предприниматель, оценил талант своего сотрудника, стал поручать Кирову статьи на важные и актуальные темы, вплоть до передовиц, и скоро фактически не Казаров, а Киров стал главным редактором издания. Радикальный дух, внесенный новым руководителем, видимо не смущал владельца: газета стала пользоваться большой популярностью, резко увеличился ее тираж, а неоднократные цензурные придирки, вплоть до запрещения отдельных номеров, лишь расширяли успех и славу газеты.

Почти восемь лет сотрудничал Киров в "Терек", лишь несколько месяцев у него был вынужденный перерыв (привлеченный к следствию по делу о подпольной типографии в Томске, он находился в заключении с августа 1911 по апрель 1912 года).

Опубликовав первую статью в "Терек" 29 августа 1909 г., Киров до 1917 года напечатал в газете, как выявили исследователи, около 1500 статей, из них несколько десятков литературно-критических. Именно здесь у молодого журналиста С.Кострикова возник псевдоним "Киров", ставший затем его партийной фамилией (существует несколько версий о его происхождении); именно здесь Киров приобрел разносторонний опыт выдающегося публициста и агитатора.

С другой стороны, отсутствие систематического гуманитарного образования, в первую очередь - философско-социологического, придавало литературно-критическим статьям Кирова в "Терек" оттенки мировоззренческой нечеткости, идеалистичности, некоторой размытости критериев. Конечно, следует еще учесть, что все рассматриваемые статьи писались для легальной газеты, в расчете на широкие читательские массы, но дело не только в этом: Плеханов и Ленин и в легальной печати исключительно четко, каждый по-своему, выражали комплекс общественно-политических убеждений. У молодого же Кирова мы находим следы достаточно широкого круга идеологических воздействий на его методологию.

К сожалению, трудно досконально восстановить круг чтения и этапы развития юного Кирова. Однако из воспоминаний сестер будущего революционера и товарищей по Томску видно, что он еще юношей благодаря политическим ссыльным в родном Уржуме, а потом в рабочих кружках Казани и Томска изучал газету "Искру", труды Маркса и Ленина, а также сочинения Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева².

Киров, бесспорно, основательно штудировал классиков русской революционной демократии, прежде всего — Белинского и Добролюбова (им он посвятил статьи в "Тереке"), а также великого народнического публициста и критика Михайловского. Их "смешанное" влияние усматривается во многих статьях Кирова.

Обратимся в первую очередь к юбилейной статье о Белинском — "Великий искатель..." ("Терек", 29 мая 1911 г.). Белинский здесь рисуется с отсветами знаменитой идеи Михайловского о двух правдах, объективной и субъективной, как характерных для передовой русской интеллигенции второй половины XIX века этических ипостасях: "Истину назови мне!" — взывал он к проникновенному разуму. Жадно, неутомимо и страстно бросился он в поиски за ней, и мощный голос его, как трубный звук, стал оглашать мрачную эпоху, съезжая все живое и лучшее, способное воспринять правду-истину и правду-справедливость. От юношеской трагедии "Дмитрий Калинин" до предсмертных писем его все проникнуто этим пылким исканием".

Отметив переход Белинского в начале 1840-х гг. к социалистическим идеалам, Киров продолжает: "Отсюда именно и началась апостольская деятельность Белинского в литературе <...> "Отечественные записки" стали настольной книгой русской интеллигенции, Белинский приобрел огромное воспитательное значение и стал предтечей современного научного мирозерцания <...> Тургенев назвал Белинского "центральной фигурой", вернее было бы назвать его Моисеем русской общественной мысли, который вывел ее из темных лабиринтов голой абстракции на торную дорогу реализма <...> Он поднял тот яркий светильник научного мирозерцания, который освещает путь нашему поколению. На могиле его, страстотерпца русской общественной мысли, и растет то дерево, под которым собираются жаждущие добра, красоты и справедливости. И память о нем будет жива еще многие и многие годы; и не одно еще поколение будет с жадностью припадать к "Мечтаньям" "великого искателя", ища ответы на мучающие социальные вопросы".

В этой относительно ранней статье Кирова ярко проявились характерные для всей его литературно-критической деятельности особенности: призыв к научному мирозерцанию, вообще типичный для марксистов перевод литературных явлений в социально-политический план (вообще черта всех радикальных русских критиков) и, это наиболее показательно для Кирова-критика и публициста, глубокий этический пафос. Интересно, что известный просветительский "треугольник" (сочетание разумного, этического и эстетического) Киров усилил, вслед Михайловскому, этически: "жаждущие добра, красоты и справедливости"; здесь вместо категории истины выступает ее моральный заменитель "справедливость".

Еще для ранних статей Кирова, как это видно даже по приведенным цитатам, были характерны торжественная приподнятость стиля и обилие сравнений и образов библейско-мифологического толка. Впоследствии руководитель "Терека" стал писать значительно проще.

А усиленный этический пафос останется навсегда (он сохранится и в сложной партийно-организаторской работе Кирова после Октябрьской революции).

Одна из самых показательных "этических" статей Кирова - "Н.К. Михайловский (К десятилетию со дня его смерти)" ("Терек", 28 января 1914 г.). В начале статьи, как обычно, дается общая характеристика русской жизни пореформенной поры:

"Освобождение крестьян от крепостной зависимости и последовавшие затем государственные реформы прежде всего дали мощный толчок развитию индивидуальности русского гражданина. Новые формы жизни воспринимались прежде всего с этой стороны. В свою очередь и экономическая перспектива реформ определенно направлялась также в сторону частной инициативы, хозяйственного индивидуализма. Отсюда естественным путем явилась сложность идейных отношений и настроений русского общества, последовавших за реформами десятилетий. В этой эпохе лежит начало всех социальных течений, господствующих в настоящее время, и та же эпоха была свидетельницей расцвета идейного индивидуализма в лучшем смысле этого слова. Именно в то время созрели и оформились все социальные "правды" и особенно "правда" коллективного сотрудничества во всей ее художественной обаятельности и идеалистичности, и "правда" новая, исходящая от фабрики и завода, новых экономических категорий. Между этими двумя "правдами", правдой желанной, поэтической и правдой существующей, прозаической велась жес-

токая борьба, разбившая русское общество на два лагеря".

Ясно, что под "коллективным сотрудничеством" Киров имеет в виду народническую пропаганду общины, а под правдой "фабрики и завода" — марксистскую идеологию.

Затем в статье следует переход непосредственно к Михайловскому; дается характеристика его "правде-истине" и "правде-справедливости"; "Н.К. Михайловский ни на минуту не забывал о своей правде. Он не упускал ни одного случая, чтобы не подчеркнуть своей социальной точки зрения. И если он делал это больше всего только в полемике с марксизмом, то только потому, что в этом идейном течении он видел много реальных оснований, хотя и не говорил об этом определенно. Подходя ко всему "с человеческой, гуманной, т.е. единственно научной и справедливой точки зрения", Н.К. Михайловский не боялся обрушить всю силу своего публицистического красноречия против самых модных и победоносных новшеств, если они не возвышали личность, не отвечали его правде-справедливости".

Далее Киров описывает критику Михайловским капитализма и социал-дарвинистских теорий "естественного отбора" в человеческом обществе и подытоживает: "Трудно представить себе более краткие, более яркие научно-социальные формулы, чем те, которые выходили из-под пера Н.К. Михайловского. Кажется, никто с такой преданностью не стоял на страже личности, охраняя ее полноту и цельность, как Н.К. Михайловский. Это был поистине апостол проповеди достоинства человеческой личности, поборник ее прав и защитник бесконечного ее совершенства, доходящий до пламенно верующего идеалиста".

Киров отмечает парадоксальную запутанность теорий Михайловского, отмечает его упование на "избранных", которые поведут за собой народ, нечеткость и сиюминутность деклараций во многих его статьях, но, с другой стороны, подчеркивает превосходство мировоззрения Михайловского над народническими догмами, сочувственно цитируя В.Г. Короленко: "Теперь, когда давно смолкли горячие отголоски его борьбы с марксизмом, можно видеть, насколько этот горячий и разно-сторонний ум был шире и выше той арены, на которой происходили эти схватки".

В заключении статьи Киров резюмирует: "На русскую общественную мысль Н.К. Михайловский имел неотразимое влияние <...> И умер победителем, оставив святые заветы".

Из статьи видно, что Михайловский оказал "неотразимое влияние" и на молодого критика. Киров не скрывает историче-

ских заблуждений Михайловского, но все-таки невольно размыкает непроходимую границу между этим идеологом и марксистами и даже осмеливается назвать его публицистом—"победителем". Насколько нечеткими были мировоззренческие "границы" у Кирова, видно при сравнении его статьи с известной работой В.И. Ленина "Народники о Н.К. Михайловском", опубликованной месяц спустя (газета "Путь правды" от 22 февраля 1914 г.): Ленин тоже относится к Михайловскому с большим уважением, отмечает его исторические заслуги, но границы между марксистами и народниками пролагает с прозрачно четкой логичностью.

Социально-классовая определенность оценок более заметна в тех литературно-критических статьях Кирова, в которых затронута современная партийная борьба. Так, в статье "Лекция Ф.И. Родичева" ("Терек", 15 апреля 1914 г.) дается резко отрицательная характеристика лекции о Герцене, прочитанной видным деятелем кадетской партии, тем более отрицательная, что Родичев пытался представить Герцена идейным предшественником кадетов. Киров же подходит к деятельности Герцена крупномасштабно, с общенациональными мерами: "Едва ли в настоящее время возможен второй Герцен, который встал бы в центре общественных стремлений, объединил бы вокруг себя все многообразные идейные течения, так как Россия слишком изборждена гранями, разорвавшими ее на непримиримые группы и классы. Но то общее, как и во времена Герцена, что называется неудовлетворенностью, присуще всем без различия, кроме тех, кто стоит за пределами органического бытия России".

Вообще, для Кирова очень показателен пафос объединения людей в борьбе за социальную справедливость. Этими мотивами пронизана статья о Льве Толстом ("Он не умер"), опубликованная через два дня после кончины великого писателя ("Терек", 9 ноября 1910 г.), но особенно заметна в данном отношении статья о Достоевском - "Братья Карамазовы. К постановке в городском театре" ("Терек", 31 января 1911 г.). Разбору спектакля в местном театре предшествует большое введение, посвященное общей оценке творчества Достоевского и "Братьев Карамазовых" в частности.

В отличие от большинства марксистских критиков, в отличие от Горького, достаточно настороженно относившихся к сложному наследию классика, Киров принимает Достоевского безоговорочно.

Статья начинается так:

"Знамение времени - Достоевский воскрес. О нем все чаще

и чаще вспоминают; у него ищут ответа на волнующие вопросы, которых нельзя задавать современным художникам, они не ответят на них.

А вопросы большие, они настолько захватывают мыслящую Россию, так овладели ей, что сквозят в каждом движении мысли.

<...> во имя чего жить? Какому богу молиться, когда разбит старый алтарь? <...>

И Достоевский, величайший реалист, изведавший, как никто, все пороки, страдания и мучения человека, в ярких красках отразил это. И не только отразил, но и указал путь, где лежит спасение и оправдание человека.

Этот путь - любовь".

Далее Киров анализирует под этим углом зрения "Братьев Карамазовых", естественно, особо выделяя личность Алеши: "Только он один с безграничной любовью к людям в сердце своем озаряет кошмарную жизнь окружающих его. И нет человека, который ненавидел бы его. "Его нельзя не любить" - говорит Федор Павлович. Даже Иван, не говоривший о мучивших его вопросах ни с кем, не спрашивавший никого - есть ли Он, открывает свою больную душу Алеше, ища у него исцеления".

Пафос единения людей приводит Кирова к расширению национальных литератур до общечеловеческой культуры, особенно когда речь идет о выдающихся писателях, приобретающих общечеловеческое значение. В статье-рецензии "Лекция А.Н. Лисовского" ("Терек", 16 апреля 1910 г.; лекция была посвящена современным литературным течениям) Киров сочувственно излагает следующую концепцию докладчика: "Самым характерным в европейской литературе почти всего прошлого века является создание национальных идей. И русская литература в этом отношении несколько не отстает от западно-европейских. Прав лектор и там, где он утверждает, что создание национальной идеи было разрушено творчеством Чехова, национальная идея уступила место более высокой общечеловеческой литературе". Здесь, конечно, очень неудачно употреблено понятие "разрушено", точнее было бы сказать о расширении национальных проблем до общечеловеческого смысла, в чем Чехов сыграл в самом деле выдающуюся роль (впрочем этот процесс совершали и до него Достоевский и Толстой).

Киров был менее всего "разрушителем" национальной специфики, особенно когда речь заходила об угнетенных народах. В своих критических и публицистических статьях он неоднократно

выступал по поводу народов Кавказа, по еврейскому вопросу, ратуя за равноправие, за национальную самостоятельность, за национальное достоинство.

В статье о Г. Сенкевиче ("Терек", 8 ноября 1916 г.) Киров своеобразно откликнулся на упорную борьбу поляков за свою независимость: "Он <Сенкевич. — Б.Е.> подарил своему народу легенду великого прошлого. Народу, который не мог жить настоящим и осуществлять свои идеалы, Сенкевич указал в прошлом картину великой борьбы и самопожертвования, безграничной любви к свободе и родине".

Как и ведущие марксистские критики, Киров ратовал за реалистическое искусство современности. В письме к будущей жене, товарищу по партийной и газетной работе М.Л. Маркус (февраль 1912 г.) Киров развивает такую мысль: "Особенно приятно получать письма самого "прозаического" (так говорят, и говорят неверно) содержания, когда автор рассказывает о своих житейских пустяках, а не о высоких отвлеченностях <...> Именно эти-то житейские пустяки и занимательны, их читаешь с наслаждением, так как в этот момент чувствуешь связь с "потусторонним" миром, т.е. с жизнью <Киров был в это время в тюрьме. — Б.Е.>. А где жизнь, там и поэзия, — поэтому эти, как я называл, "прозаические" письма становятся высоко поэтическими <...> О, Если бы эти маленькие истины помнили, например, наши Гиппиусы, Черные, Белые, Саши, Андреи...".³ Кстати сказать, из этого письма видно еще знакомство Кирова с творчеством Ап. Григорьева, ибо крылатая фраза "Где жизнь, там и поэзия" принадлежит ему.

Главное для Кирова — отражение в искусстве самых существенных черт и тенденций окружающей действительности. Любопытен упрек, который делает критик А.Н. Лисовскому в упомянутой выше статье о лекции данного литературоведа: "При более детальном анализе общественных условий, породивших литературу прошлого столетия, лектору не показалась бы странной такая быстрая смена богов у поколений прошлого века и установилась бы более тесная связь русской литературы с русской же (а не западно-европейской) жизнью".

Интересен и спор Кирова с Лисовским по поводу современной русской литературы: "Характеристика, данная лектором творчеству Горького и Андреева, также едва ли может быть принята. Поставить этих двух художников на одну доску есть меньше всего данных. Несомненно, природные дарования одного из них дополняют дарования другого. Что же касается их "бо-

гов", то здесь они друг друга решительно отрицают". Леонид Андреев, считает Киров, "оказался бессильным" перед "ужасами жизни", перед "явлениями, глядя на которые немеет язык и стынет мысль". "Его мятущаяся душа и до настоящего времени не может найти выхода из страшного круга "так было, так будет", в то время как другой наш соотечественник, Горький, горячо верит, и этой верой пылают все его произведения последних лет, и особенно "Исповедь", — что "так было", но скоро "так не будет"". Важно отметить: Киров писал эти строки в 1910 году, в период глубокого кризиса горьковского мировоззрения, и тем не менее он решительно противопоставляет Горького Андрееву как исторического оптимиста и глашатая будущих перемен.

Благодаря ведущему положению в газете "Терек" Киров использовал для литературной критики самые разнообразные жанры: передовица, юбилейная статья, монографическая рецензия, полемическая заметка. Но преобладающими жанрами, как и у других марксистских критиков, сотрудничавших в газетах, были у него юбилейная статья и монографическая рецензия.

Стиль Кировских статей глубоко оригинален, их трудно спутать с "чужими". Наиболее характерные их признаки: экспрессивность, романтическая приподнятость (в более ранних статьях даже заметна некоторая "красивость" слога), включение в научно-понятийный анализ разговорных элементов. Во многих ранних статьях чувствуется газетная спешка, "невыправленность" слога, поэтому появляются стилистические неточности: "Это был сильный баян, хорошо вооруженный критическим проникновением в человеческое творчество" (в статье о Михайловском); "Нельзя только согласиться с тем парадоксальным мнением лектора, что русская жизнь XIX и начала XX-го века осуществляла идеалы западно-европейской литературы и наоборот" ("Лекция А.Н. Лисовского"; Киров, очевидно, хотел сказать, что лектор в русской жизни видел отражение идеалов западных литератур, а в русской литературе — отражение идеалов западной жизни, но по буквальному смыслу фразы получается, что западно-европейская литература отображала русскую жизнь!). С годами росло мастерство критика, в поздних статьях "Терека" таких неточностей мы не найдем.

В целом деятельность Кирова в газете "Терек" представляет собой оригинальнейшее явление в истории предреволюционной марксистской критики и должно быть более основательно изучено и, конечно же, введено в учебные вузовские курсы.

Примечание

- ¹ См., напр., Мостиев Е.М. Вопросы культуры в публицистике С.М. Кирова: (по материалам газеты "Терек", 1909-1917 гг.). - Орджоникидзе, 1965. - 60 с.; Виноградский В.С. Публицистика С.М. Кирова в дооктябрьский период (1904-1917 гг.) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7, Филология, журналистика. - 1965. - № 3. - С. 24-34; Его же. Литературное знамя С.М. Кирова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. II. Журналистика. - 1966. - № 3. - С. 3-10; Дубровин В.Б. С.М. Киров и печать: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. - Л.: ЛГУ, ф-т журналистики, 1968. - 17 с.
- ² См.: О Сергее Кирове: Воспоминания, очерки, статьи современников. - М., 1985. - С. 19, 23, 24, 29.
- ³ Красная новь. - 1939. - № 10-11. - С. 155.

"АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В ФИЛОСОФИИ"
ЧЕРНЫШЕВСКОГО И ДОСТОЕВСКИЙ¹

П.С. Рейфман

"Антропологический принцип в философии" Н.Г. Чернышевского — одно из важнейших произведений, пропагандирующих в России материалистическое мировоззрение. В работе В.И. Ленина "Материализм и эмпириокритицизм" отмечается, что Чернышевский, ученик Фейербаха, сумел с 1850-х и до конца 1880-х годов "остаться на уровне цельного философского материализма", что он "единственный действительно великий русский писатель", которому удалось сделать это².

"Антропологический принцип..." — программное философское произведение русских революционных демократов. Он опубликован без подписи, без всяких примечаний редакции в №№ 4, 5 некрасовского "Современника" за 1860 г. В подзаголовке значилось: "Очерки вопросов практической философии". Сочинение П.Л. Лаврова. I. Личность. Спб. 1860", что ориентировало на восприятие этого важнейшего произведения как простой развернутой рецензии, критического разбора одной из философских брошюр. И автор, и редакция, видимо, старались не привлекать внимания недоброжелательных читателей, властей, цензуры к содержанию "Антропологического принципа..." Маскируя содержание, Чернышевский заявлял, что пишет о вещах, которых не знает, что занимается "не идущими к делу рассуждениями"³.

Задаче прикрытия, вероятно, была подчинена и композиция статьи: более половины той ее части, которая напечатана в № 4, ее начало, посвящена рассуждениям о Лаврове, его брошюре, о Жюле Симоне, Фихте-сыне, Шопенгауэре, Фрауэнштете и т.п. Уже здесь затрагиваются важные вопросы: о партийности философии, о несостоятельности ряда европейских философских систем, о значимости немецкой классической философии (Шеллинга, Гегеля); автор намекает на первостепенную роль философов-материалистов, Фейербаха; он не называет их прямо по имени, но считает их подлинными представителями современной философской науки, "истинно великими нынешними мыслителями" (226, 227). И только со слов: "мы попробуем изложить наши

понятия о тех же предметах" (240) Чернышевский переходит к главной сути "Антропологического принципа...", к обоснованию истинности материалистических воззрений.

Ориентируясь на материализм Фейербаха, Чернышевский формулирует принцип монизма. С материалистических позиций, с широким привлечением материалов естественных наук он рассматривает законы природы. С таких же позиций анализируется единство человека с окружающим его миром, растительным, животным: "Зародыш один и тот же; он развивается повсюду по одним и тем же законам, только обстановка у него в разных местах различна, оттого различно и развитие (274). Речь идет и о единстве физического и духовного в человеческом организме, о несостоятельности мысли "о дуализме человека" (240). Признавая в человеке два ряда явлений, "так называемого материального порядка" и "так называемого нравственного порядка" (241-242), Чернышевский доказывает, что подобное различие не противоречит выводам материалистического учения об единстве законов природы и человеческой природы. Бескомпромиссная и последовательная пропаганда материализма определяла главное содержание "Антропологического принципа..." и его восприятие современниками и потомками.

Но в произведении Чернышевского затронуты и другие проблемы, очень существенные и злободневные. Они затронуты в той части статьи, которая напечатана в № 5. Основываясь на материалистических предпосылках, Чернышевский формулирует теорию "разумного эгоизма", вводит понятие "нравственной философии", дает свое решение вопроса о нравственной природе человека. Позднее, в 1863 г., в романе "Что делать?" он даст популярное изложение теории нравственности, но подробно обосновывает ее он именно в "Антропологическом принципе..."

По мнению Чернышевского, успехи естественных, точных наук, в сфере которых "каждый сколько-нибудь просвещенный человек уже удалил всякие неосновательные предубеждения, и все рассудительные люди уже держатся в этих предметах одинаковых коренных понятий" (т.е. понятий материалистических - П.Р.), дают сейчас "много материалов для точного решения нравственных вопросов" (255, 258). Чернышевский считает, что при таком подходе, при помощи приемов и методов точных наук, большинство нравственных проблем "чрезвычайно легко разрешаются несомненным образом при первом прикосновении к ним могущественных средств анализа" (263); "вся штука оказывается простою до крайности" (264). Все дело, по Чернышев-

скому, сводится к следующему: "Человек любит приятное и не любит неприятного <...> добрым человек бывает тогда, когда для получения приятного себе он должен делать приятное другим; злым бывает тогда, когда принужден извлекать приятность себе из нанесения неприятности другим <...> при известных обстоятельствах человек становится добр, при других - зол" (264). Автор приходит к выводу, что люди всегда заботятся прежде всего о собственных выгодах, что они - эгоисты, что "в практических действиях все рассудительные люди всегда руководствовались убеждением, что эгоизм - единственное побуждение, управляющее действиями каждого, с кем они имели дело"; "человек поступает так, как приятнее ему поступать, руководится расчетом, велящим отказываться от меньшей выгоды или меньшего удовольствия для получения большей выгоды, большего удовольствия" (282, 285). Даже в действиях человека, жертвующего жизнью за другого, Чернышевский находит "личный расчет". Обесцеленная и покончившая жизнь самоубийством Лукреция, по Чернышевскому, "поступила очень расчетливо" (284). Отсюда следует заключение: "добро есть польза" (288). Понятия же "расчета" и "рассудительности" воспринимались как нечто положительное и нравственное.

В подобных рассуждениях много справедливого. Они обосновывают социальную детерминированность человека, необходимость коренных социальных изменений условий существования людей как залога подлинного решения нравственных вопросов. Человек, по мнению Чернышевского, зол, когда не имеет "средств к удовлетворению потребностей", "вредит другим <...> чтобы не остаться самому без вещи для него нужной" (265-266); если устранить одну только эту причину зла (а ее, по мнению Чернышевского, можно устранить), исчезло бы "девять десятых всего дурного", "отнялась бы и опора у стеснительных учреждений <...> и скоро бы уничтожилось бы почти всякое стеснение" (266). В приведенных словах отражена просветительская вера Чернышевского в добрые начала человеческой природы, неприятие им системы ограничений, давления, "обузданий", всяческого деспотизма, начиная от семейного и кончая правительственным. Чернышевский верит, что человек, предоставленный сам себе, стремясь к собственному добру, при разумном устройстве общества не сделает зла и окружающим.

Но в изложении Чернышевского присутствовало и некоторое упрощение, схематизм. Все оказывалось слишком просто и легко, слишком абстрактно. Чернышевский хорошо понимает, что в

жизни все значительно сложнее, что он решает проблему лишь "с теоретической стороны" (264). Но для него именно эта сторона оказывается наиболее важной, на ней он делает акцент, выясняя прежде всего общие закономерности, создавая "теорию", с позиций которой вопрос "о добрых и злых качествах человеческой природы разрешается столь легко, что даже и не может быть назван вопросом" (264).

Приверженность Чернышевского к теории, в чем была и его сила и определенная слабость, проявляется во всем содержании "Антропологического принципа..." Не случайно слово "теория" и производные от него так часто встречаются на страницах статьи: "теоретический анализ" (248), "основания своих теорий" (253), "теоретическое познание", "теоретическое незнание" (262), "теоретические вопросы" (263 три раза, 268), "теоретические решения" (265, 267), "теоретические ответы" (265, 267), "теоретическая справедливость", "теоретическая ложь", "в теории" (286), "теоретическая формула" (278, 285) и т.п.

Своеобразным аналогом "теоретического" в "Антропологическом принципе..." является понятие "общего". Чернышевский все время подчеркивает, что его интересуют общие принципы, общие выводы. Слово "общий" и производные от него являются как бы синонимами слова "теоретический": "общий закон", "свойство, общее всем телам", "общие им качества" (242), "общая идея" (253), "человек вообще" (264, два раза), "общая формула" (294) и т.п.

Решая проблему в общем, теоретическом аспекте, Чернышевский считает, что научные выводы - выводы о человеке "вообще", о том, что составляет норму, определяется природой человека, его натурой: "Наука говорит о народе, а не об отдельных индивидуумах, о человеке, а не о французе или англичанине, не купце или бюрократе. Только то, что составляет природу человека, признается в науке за истину; только то, что полезно для человека вообще, признается за истинное добро; всякое уклонение понятий известного народа или сословия от этой нормы составляет ошибку" (288).

Приведенные рассуждения свидетельствуют о том, что Чернышевский четко различал разницу между добром и злом, что его выводы вовсе не ведут к всеоправданию, к мнению, что всякая "польза" есть "добро". Особенно далек он от такого вывода, когда речь идет об отношениях сословий. В "Антропологическом принципе..." по сути ставится вопрос о безнравст-

венности господствующих классов, проблемы морали переносятся на социальную почву. Мысли же о соотношении национального и общечеловеческого являются развитием идей Белинского (статьи о Петре I, о народной поэзии).

Но антропологические установки, абстрактно-теоретическое понимание человека, некоторая прямолинейность изложения все же выдвигают на первый план мысль, что добро и польза равнозначны. Особенно эта мысль подчеркивается, когда речь идет об отдельном человеке. Когда же речь идет о больших группах людей, нациях, сословиях, акцент делается несколько иной. Чернышевский вводит понятие иллюзорной пользы, фальшивого расчета (287), приносящих вред и тем, против кого они направлены, и тем, кто ими руководствуется. Таким фальшивым расчетом, по мнению Чернышевского, могут определяться поступки и отдельных людей, и наций, сословий. В подобном случае следует говорить лишь об относительной пользе, в конечном итоге приводящей к всеобщему вреду: "случаи, в которых отдельная нация попирает для своей выгоды общечеловеческие интересы или отдельное сословие - интересы целой нации, всегда оказываются в результате вредными не только для стороны, интересы которой были нарушены, но и для той стороны, которая думала доставить себе выгоду их нарушением: всегда оказывалось, что нация губит сама себя, поработав человечество, что отдельное сословие приводит себя к дурному концу, принося в жертву себе целый народ" (286-287).

С понятиями подлинной и мнимой пользы, разумного и неразумного эгоизма Чернышевский связывает вопрос о том, интересы сколь многочисленной группы людей такая польза и эгоизм отражают. С его точки зрения польза большей группы "в теории" всегда выше пользы группы меньшей: "общечеловеческий интерес стоит выше отдельной нации, общий интерес целой нации стоит выше выгод отдельного сословия, интерес многочисленного сословия выше выгод малочисленного" (286). Глубина мысли Чернышевского, классовость его подхода, революционность позиции сказывалась в подобных рассуждениях особенно ощутимо. Но и здесь чувствуется антропологическая абстрактность, теоретичность, упрощенность выкладок. Кроме того в какой-то степени получалось (во всяком случае доводы Чернышевского могли так восприниматься), что наименее значимы интересы отдельной личности, которые в преддущем изложении ставились столь высоко: ведь она - наименьшее количество. Возникал ряд вопросов: а как быть, когда большая нация попи-

рает для своей выгоды интересы нации малой? "Общечеловеческое" оказывалось сугубой абстракцией, "человек вообще" фикцией, не существовавшей никогда и нигде. Сам принцип: большее всегда значимее меньшего — был весьма условным и далеким от реальной жизни.

Чернышевский слишком прямолинейно сводит нравственные проблемы к математике, к "геометрическим аксиомам": "целое больше своей части", "большее количество больше меньшего количества" (286). Он слишком уверен в непреложности математических решений, считая математику той наукой, которая определила метод всех остальных точных наук, а теперь проникает в науки нравственные. Чернышевский с крайним почтением относится к математике, говорит о "союзе точных наук под управлением математики" (258), с удовлетворением отмечает, что сфера применения ее все расширяется. По мнению Чернышевского, если уж математика не всегда совершенна, то с других наук и спрашивать ныне нечего: "Что делать! Нам говорят, что и сама математика еще не успела довести некоторых своих частей до такого совершенства: мы слышали, что еще не отыскана общая формула интегрирования..." (294). Чернышевский верит, что со временем такая "общая формула" будет найдена и для всей математики, и для всех естественных и общественных наук, и для всего существующего вообще.

Чернышевский весьма охотно прибегает сам к математическим выкладкам для объяснения своей мысли, к примерам из области математики, как правило весьма простым и, по его мнению, безусловно убедительным: "А есть А" (264); "А тесно связано с X; А есть В; из этого следует, что X не может быть ни С, ни D, ни E" (270); "Так геометрия разлагает круг на окружность, радиусы и центр, но, в сущности, радиуса нет без центра и окружности, центра нет без радиуса и окружности, да и окружности нет без радиуса и центра, — эти три понятия, эти три части геометрического исследования о круге составляют все вместе одно целое" (269). Или еще проще: "мы скажем только математическую истину, вроде того, что 100 больше 2..." (290); "Это как будто разница между 2 и 200, — разница количественная, не больше" (245). Если же невежественный человек спросит у математика, "что осталось от цифры 2 в числе 25, когда мы зачеркнем все число" (263), по мнению Чернышевского, с таким человеком даже бесполезно спорить: "на все вопросы таких людей существует один ответ: друг мой! вы не имеете понятия об арифметике и сделаете хорошо, если станете учиться ей" (264).

Стремясь показать единство мира, автор "Антропологического принципа..." считает возможным раскрыть его при помощи математических соотношений, отражающих общие закономерности. Он приводит пример с Ньютоном и курицей: "мы находим одинаковость теоретической формулы, посредством которой выражается процесс, происходящий в нервной системе Ньютона при открытии закона тяготения и процесс того, что происходит в нервной системе курицы, отыскивающей овсяные зерна в куче сора и пыли" (278). Чернышевский конечно понимает разницу между двумя приводимыми им фактами и говорит о ней, но сводит ее к количественным различиям, к "размеру процесса" (278), акцентируя качественное сходство. И здесь вновь речь идет о математике: открытие Ньютона и поиски курицы - "решение математической задачи" (277).

Все это отчасти объяснялось стремлением автора изложить попроще, популярно научные выводы большой значимости, быть понятным. Но такое изложение давало противникам Чернышевского много материала для обвинений его в примитивности, схематизме, поверхностном знании даже тех учений, которые он пропагандирует.

Свои доказательства Чернышевский старается строить по принципу математических решений⁴ и нередко употребляет слово "формула" (277, 295 и др.). Он верит, что, рано или поздно, исследователи смогут подвести все частные естественно-научные и общественные законы "под один общий закон, соединить все частные формулы в одну всеобъемлющую формулу" (294).

Следует остановиться и на манере изложения, стиле "Антропологического принципа..." Их определяет во многом, как уже говорилось, стремление к популярности. С этим связана и некоторая назидательность тона, поучительный оттенок. Сказывается и особенность журнального жанра, остро полемичного, и непримиримость двух диаметрально-противоположных учений, материализма и идеализма. Отразились здесь и некоторые специфические черты натуры Чернышевского, страстного борца, не щадящего своих противников, не боящегося давать им крайне резкие характеристики. Говоря о Жюль Симоне, Чернышевский утверждает, например, что его воззрения "ошибочны до такой очевидности, что свидетельствуют или о необыкновенной наивности <..> или о совершенном недостатке правдивости в его языке. Мы склоняемся к первому предположению <..> Жюль Симон говорит несообразности слишком явные, которые могут внушаться только крайней наивностью <..> Нужна баранья наив-

ность, чтобы порицать ученого за то, что он не глупее и не тупее неученых людей (223-224).

Упомянув о Фихте-младшем, "сыне знаменитого Фихте", Чернышевский рассказывает анекдот о муже итальянской певицы, который представлялся так: "Я муж г-жи Тедеско", и добавляет: "Мы никогда не имели охоты слушать пение мужа госпожи Тедеско" (225).

Критикуя дуалистов, показывая несостоятельность их "дробления человека на разные половины", Чернышевский замечает, что "все труды этого рутинного большинства оказываются теперь таким же хламом, каким оказались труды Эмина и Елагина по русской истории, Чулкова по собиранию народных песен, или в наше время труды гг. Погодина и Шевырева. Кое-что, похожее на правду, попадаетея и в них <...> Но все эти прекрасные и совершенно верные вещи засыпаны <...> таким множеством вздорных мнений, что отделить в них правду от пустяков - труд столь же тяжелый, как отыскивать годные на выделку бумаги тряпки в тех местах, которые исследуются зоркими глазами и ловким крючком ветошников" (293).

Нередко Чернышевский делает вид, что не читал и не собирается читать тех своих противников, которых он высмеивает, Жюль Симона, Фихте-сына, Шопенгауэра и др.: "но какая охота была бы нам читать философские книги Жюль Симона, в которых может быть много приятной болтовни, фельетонной соли или даже поэзии, но которые <...> не имеют логики <...> мы не читали и не прочтем философских произведений Шопенгауэра и Фрауэнштета. Они, по всей вероятности, прекрасные люди, но в философии они то же самое, что в поэзии г-жа К. Павлова..." (225-226). Позднее, в "Полемических красотах", Чернышевский применяет тот же прием в отношении Юркевича (см. с. 726). Здесь, когда накал борьбы достиг высшей точки, Чернышевский не церемонится с противником, крайне насмешлив и беспощаден в оценках его.

Уже в "Антропологическом принципе..." появляется нечто похожее на "проницательного читателя", над которым позднее будет Чернышевский иронизировать в романе "Что делать?" Отсюда в статье иногда возникает насмешливый, снисходительно-пренебрежительный тон, мнимое самоуничижение. Чернышевский сообщает, что и далее будет "заниматься не идущими к делу рассуждениями о естественных науках, мало нам знакомых, пока надоест нам это щегольство, - тогда мы займемся чем-нибудь другим, чего, быть может, также вовсе не знаем, например,

хоть нравственной философией" (246). Чернышевский говорит о "скудном запасе" своих сведений, о "недостаточности <...> знаний", о том, что у него желание "как можно дольше уклоняться от настоящего предмета речи", "наговорить как можно больше не идущего к делу" (247), об "отсутствии логики", бессвязности: "Что же делать, читатель, читатель: чем богаты, тем и рады" (252). В другом случае Чернышевский признается в "чрезвычайной сухости нашего сердца", "пошлости и низости нашей души, во всем ищущей только пользы, все оскверняющей отыскиванием материальных оснований, не понимающей ничего высокого, лишенной всякого поэтического чувства" (290). Такой сплав уверенности изложения, ощущения правоты, истинности излагаемых воззрений, страстности, глубокой убежденности, искренности, теоретичности, книжности, абстрактности, назидательности, мнимого самоуничтожения, некоторого схематизма, прямолинейности определял не только содержание, но и стиль ряда страниц "Антропологического принципа..." и вызывал крайнее раздражение противников.

"Разумный эгоизм" Чернышевского отразил отчасти положение "теории страстей" Фурье⁵. Ориентирован он, как и материализм автора "Антропологического принципа...", и на нравственные воззрения учителя Чернышевского, Фейербаха. Они сформулированы довольно подробно уже в книге "Сущность христианства" (1841 г.), известной Чернышевскому еще во время учебы его в университете. Уже в первой главе "Введения" "Общая сущность человека" Фейербах утверждает: "каждое существо любит себя, свое бытие и должно его любить"⁶. Он истолковывает религию, как сущность "антропотейстическую": "это - исключительная любовь человека к самому себе, исключительное самоутверждение человеческой <...> сущности"⁷. Полемизируя с Максом Штирнером, критиковавшим "Сущность христианства", Фейербах приходит к следующим выводам: "Ни одно существо <...> не может отрицать само себя. Быть - значит любить самого себя"⁸; он соглашается с тем, что Штирнер прав, заявляя, что Фейербах "ставит человека выше нравственности"; "Ф. не нравственность делает мерилем человека, а наоборот, человека - мерилем нравственности: хорошо то, что сообразно человеку, что соответствует ему; дурно, негодно то, что ему противоречит"⁹. Уже здесь затронут вопрос о разумной и неразумной любви к себе: в первом случае часть подчиняется целому, во втором - целое части¹⁰. Понятие разума, рассудка - вообще важное понятие в системе Фейербаха: "Рассудок - критерий все-

го существующего, всей действительности" ¹¹.

В "Фрагментах к характеристике моей философской биографии" (1846) Фейербах формулирует свои этические воззрения в виде афоризмов: "Долг предписывает нам наслаждаться. Мы должны наслаждаться. Отречение есть лишь печальное исключение из правила"; "Разумное наслаждение настоящим составляет единственную разумную заботу о будущем"; "Первая твоя обязанность заключается в том, чтобы сделать счастливым самого себя. Если ты сам счастлив, то ты сделаешь счастливыми и других" ¹².

Позднее, в 1867-1869 гг. Фейербах подробно изложил свою этическую теорию в произведении "Эвдемонизм", в котором доказывается, что в основе человеческого развития (да и не только человеческого, а и всего живого) лежит стремление к счастью, эгоизм, могущий быть злым, бесчеловечным, бессердечным, но и добрым, участливым, человечным ¹³.

В этических выводах Фейербаха, как и у Чернышевского, было немало верного, но и в них отчетливо ощущается антропологическая абстрактность и схематичность. Не случайно Ф.Энгельс, высоко оценивая материализм Фейербаха, весьма критически отзываясь об его этических построениях. В работе Энгельса "Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии" говорится об удивительной бедности нравственной концепции Фейербаха, по форме реалистической, по сути идеалистической: "насчет морали Фейербах может сообщить нам лишь нечто чрезвычайно тощее" ¹⁴. По мнению Энгельса, теория морали Фейербаха "скроена для всех времен, для всех народов, для всех обстоятельств и именно потому не применима нигде и никогда" ¹⁵. Человек Фейербаха, отмечает Энгельс, "остается тем же абстрактным человеком <...> Поэтому он и живет не в действительном, исторически развившемся и исторически определенном мире" ¹⁶.

Энгельс показывает, что нравственные построения Фейербаха можно истолковать, независимо от воли автора, в духе буржуазного аморализма, утверждения капиталистической действительности: "По Фейербаховской теории морали выходит, что фондовая биржа есть храм высшей нравственности, если только там спекулируют с умом" ¹⁷.

Критика Энгельсом нравственных воззрений Фейербаха во многом помогает осмыслить и слабости, противоречивость, абстрактность "разумного эгоизма" Чернышевского.

В 1861 г. вокруг "Антропологического принципа..." раз-

вернулась ожесточенная журнальная полемика. Начало ей положил уже в конце 1860 г. профессор Киевской духовной академии П.Д. Оркевич, опубликовавший в кн. IV ее "Трудов" обширную статью "Из науки о человеческом духе". Возможно, статья осталась бы незамеченной, но на нее обратил внимание Катков. В февральской книге "Русского вестника" за 1861 г., в статье "Старые боги и новые боги", содержались похвалы Оркевичу, резкие оценки "Антропологического принципа...", Фейербаха, Антоновича (не исключено, что редакция сочла последнего автором "Антропологического принципа..."; во всяком случае она делала вид, что не знает, что автор - Чернышевский). В "Литературном обозрении" журнала Каткова (апрельская и майская книга за 1861 г.) напечатаны обширные извлечения из статьи Оркевича, сопровождаемые редакционными комментариями, крайне сочувственными.

Критика Оркевича выдержана внешне в сравнительно беспристрастном тоне. Осуждая "Антропологический принцип..." с позиций идеализма, религиозного мировоззрения, Оркевич пытается демонстрировать свою объективность. Он готов даже признать на словах относительную пользу материализма, "философии реализма", "от которой мы имеем и ожидаем так много доброго и плодотворного для науки и жизни"¹⁸. Оркевич пытается прежде всего скомпрометировать автора "Антропологического принципа...", стремясь доказать, что тот плохо разбирается не только в тех теориях, которые опровергает, но и в тех, которые пропагандирует, примитивно, искаженно излагая их, не знакомя читателей "с действительными выводами этой (материалистической - П.Р.) философии"¹⁹. Конечно, речь шла не об оправдании подлинного материализма, а о дискредитации его русского пропагандиста.

Следует признать, что Оркевич и на самом деле уловил ряд слабых сторон последнего, в первую очередь в выводах Чернышевского о нравственности, добре, пользе. Более половины второй части статьи Оркевича посвящено проблемам морали. Оркевич осуждает проповедь "эгоизма", рассуждения об общем благе как средстве для достижения личной пользы, систему утилитаризма, стремящуюся слить понятия добра и пользы при помощи правила "теоретической справедливости"²⁰. Оркевич, естественно, отбирает нужный ему материал, соответствующим образом препарируя и комментируя его, чтобы представить выводы противника в нелепом, абсурдном виде. Но сам Чернышевский облегчает отчасти задачу своего оппонента, давая ему возмож-

ность такой интерпретации.

Борьба все более обостряется. В № 4 "Современника" опубликована статья М. А. Антоновича "Два типа современных философов", посвященная защите материализма. Как единомышленник философских воззрений Чернышевского, убежденный противник Оржевича выступает Писарев в статье "Схоластика XIX века"²¹. В № 7 "Отечественных записок", в обзоре "Русская литература" расхваливается "прекрасная статья г. Оржевича", противопоставленная "Антропологическому принципу...", "Полемическим красотам", статье Антоновича "Два типа современных философов" - "патологическим явлениям в литературе"²². На Чернышевского нападает Н. Ф. Павлов. В № 6, 7 "Современника" Чернышевский публикует "Полемические красоты", направленные против "Русского вестника" и "Отечественных записок", крайне резкие и саркастические по тону. Здесь он говорит, в частности, что он - автор "Антропологического принципа..." Значительную часть и первой и второй коллекции "Полемических красот" Чернышевский посвящает "Антропологическому принципу...", спорам вокруг него. Разделы, затрагивавшие этот вопрос, завершают обе коллекции (725-732, 757-774).

Достоевский внимательно следит за полемикой, обратив, видимо, в связи с ней внимание и на "Антропологический принцип..."²⁴. Как раз с лета 1861 года имя Чернышевского все чаще упоминается в письмах Достоевского. 16 августа он пишет Я. П. Полонскому, имея в виду "Полемические красоты": "Чернышевский начал ряд статей о современной журналистике; преимущественно отвечает своим неприятелям. Очень бойко и, главное, возбуждает говор в публике, а это важно. Поставил себя очень рельефно и оригинально. В этой оригинальности, разумеется, и недостатки его. Мы, может быть, скажем что-нибудь по поводу его полемики, и скажем с полным беспристрастием"²⁵. Отношение Достоевского к "Полемическим красотам", видимо, двойственное. Их первая коллекция направлена против "Русского вестника", с которым у Достоевского в это время "продолжается баталия"²⁶. Достоевский, следя за спором "Современника" и "Русского вестника", отнюдь не на стороне Каткова и "Отечественных записок"²⁷, но он и не на стороне Чернышевского. Восприятие "Антропологического принципа..." должно было играть не последнюю роль в осмыслении Достоевским позиции Чернышевского. Основное содержание философской статьи, более частные ее положения и особенности, позволяют, по нашему мнению, сделать вывод, что именно "Антропологический

принцип..." во многом определил полемику Достоевского с Чернышевским, как в первую половину 1860-х гг., так и в более позднее время. Прежде всего для Достоевского был совершенно неприемлем материализм, пропагандируемый Чернышевским: "Учение материалистов - всеобщая косность и механизм вещества, значит смерть" (т. 20, с. 175). Речь здесь, видимо, идет не только о характеристике материализма вообще, но и о конкретном отклике на "Антропологический принцип...", на лекции Оржевича 1863 г., направленные против материализма.

Страстно и непримиримо Достоевский отвергает и этические воззрения, высказанные в "Антропологическом принципе...", тезис: "Добро есть польза". "Разумный эгоизм" Достоевский воспринимает как всеоправдание, снятие всяких моральных запретов, согласие с тем, что "все позволено". Достоевский объединяет воедино "разумный эгоизм" Чернышевского и буржуазный эгоцентризм, "наполеонизм", против которого он выступал уже в 1840-е гг., ставит между ними знак равенства.

Для Достоевского неприемлема и ориентировка на "общечеловеческое", на "человека вообще", воспринимаемая как пренебрежение к национальному началу, как выражение теоретичности, абстрактности, презрения к родному народу.

Вызывает протест Достоевского и рассуждения о "расчете", и математические выкладки "Антропологического принципа...", и попытки подвести все под всеобщую формулу, и безапелляционный тон Чернышевского, резкость его полемических приемов, абстрактность, книжность и т.п.

Как раз со второй половины 1861 г. в произведениях Достоевского все чаще встречаются отклики на темы, затронутые в "Антропологическом принципе..." и в полемике вокруг него. В сентябре 1861 г. в журнале "Время" возобновляется публикация первой части "Записок из мертвого дома", где в VI главе, "Первый месяц", содержится отчетливый намек на "Антропологический принцип...", теорию "разумного эгоизма" (т. 4, с. 68). Достоевский имеет в виду философское произведение Чернышевского и тогда, когда в сентябре же, в "Объявлении о подписке на журнал "Время" на 1862 год", с иронией упоминает тех, которые "бродят накануне открытия общих законов, общей формулы для всего человечества, лепят общую всенародную форму, в которую хотят отлить всеобщую жизнь, без различия племен и национальностей, то есть обратить человека в стертый пятиалтынный" (т. 19, с. 149).

В черновых набросках к "Объявлению", не вошедшим в окончательный текст, связь с "Антропологическим принципом..." ощущается еще яснее: "Вы только одному общечеловеческому и отвлеченному учите, а еще матерьялисты" (т. 20, с. 170).

Отголоски тех же мыслей отражены во второй статье "Книжность и грамотность". Здесь тоже упоминается стертый пятиалтынный, с иронией говорится об "общечеловеческом", "научно-теоретическом" развитии (т. 19, с. 29).

В статье "Два лагеря теоретиков" на "Антропологический принцип..." во многом ориентировано само название, отнесение Чернышевского, сотрудников "Современника" к оторванным от реальности книжным теоретикам, конструирующим абстрактный идеал: "Наш идеал, - говорит один лагерь теоретиков, - характеризуется общечеловеческими свойствами. Нам нужен человек, который был бы везде один и тот же - в Германии ли то, в Англии или во Франции, который воплощал бы в себе тот общий тип человека, какой выработался на Западе (...) Таким образом, из всего человечества, из всех народов теоретики хотят сделать нечто весьма безличное, которое во всех бы странах земного шара, при всех различных климатических и исторических условиях, оставалось бы одним и тем же" (т. 20, с. 6). Достоевский и здесь сравнивает такой идеал со стертой монетой ("стертый грош"), ориентируя подобные упоминания не только на сторонников европейского пути развития, но, видимо, и на конкретные высказывания Чернышевского в "Антропологическом принципе..." о соотношении национального и общечеловеческого, о том, что наука занимается не французом или англичанином, а человеком вообще и т.п. (см. выше, с. 16).

Подобные мотивы звучат и в "<Объявлении о подписке на журнал "Время" на 1863 г.>". "Теоретики" здесь опять обвиняются в беспочвенном стремлении к "началам общечеловеческим", в отрицании народности; они полагают, что национальные особенности "стираются как старые монеты, что все сливается в одну форму, в один общий тип" (т. 20, с. 207). "Книжная мудрость" приводит таких "теоретиков" к тому, что они, сами того не желая, начинают презирать народ; "самые умные из них думают, что при случае стоит только десять минут поговорить с народом и он все поймет" (т. 20, с. 208). Последнюю мысль Достоевский позднее повторяет неоднократно, имея в виду Чернышевского и Добролюбова, иногда называя их, иногда нет, выражая убеждение в несостоятельности расчетов революционных демократов, что народ легко поднять на революционные дейст-

вия (т. 16, с. 170, т. 17, с. 414). Но с той же мыслью связано и другое: "теоретики", социалисты делают упор на "пользу", надеются "прельстить человека выгодой, умственным расчетом его выгоды", веря, "что ввиду "несомненной" выгоды он бросит все и пойдет за вами (т. 16, с. 170). Все подобные рассуждения, в конечном итоге, связаны с "Антропологическим принципом...", причем "разумный эгоизм", социализм, революционность рассматриваются как понятия весьма близкие друг другу.

Во многом ориентирован на восприятие Достоевским "Антропологического принципа..." и замысел статьи о Чернышевском, возникший где-то около второй половины 1861 г. Учитывая такую ориентацию, можно прокомментировать эту записную книжку более подробно, а иногда и по-иному, чем сделано в примечаниях к 20-му тому тридцатитомного полного собрания сочинений Достоевского. Прежде всего следует отметить упоминания, имеющие в виду материализм Чернышевского. Вероятно, к ним относятся слова: "Эгоизм и так называемые направл(ения)" (т. 20, с. 153)²⁸. Одно из направлений, о котором, видимо, должна была идти речь, — "реализм", т.е. материалистическое направление. Во второй коллекции "Полемических красот", в связи с вопросом об Оржевиче, Чернышевский неоднократно говорит о своем "направлении", "теории", "школе", подразумевая именно материалистическое мировоззрение (758, 760, 769, 771 и др.). Достоевский, вероятно, собирался писать о материализме в сопоставлении с "эгоизмом", с этическими построениями Чернышевского. Такое сближение будет характерно для Достоевского и в дальнейшем. Писатель думал порассуждать и о других "направлениях": славянофилах, западниках, которым он также не сочувствовал. Не солидаризовался он, видимо, и с нападками на "Антропологический принцип..." "Русского вестника" и "Отечественных записок" (не случайно, в "Записной книжке" в их адрес не сказано ни одного доброжелательного слова; более того, в какой-то степени признается правомерность тональности Чернышевского, защищающегося от тех, кто на него нападает (т. 20, с. 155). Но с сущностью учения "реалистов" Достоевский вне всякого сомнения собирался polemизировать.

Вероятно, с "Антропологическим принципом..." как-то соотносятся слова: "Куда вы торопитесь? (Чернышевский)" и "с малосовестною скоростью разрешать вопросы" (т. 20, с. 153, 155). Можно предполагать, что приведенные слова затрагивают

тему, которая более отчетливо сформулирована в "Записной книжке 1863-1864 гг.". Там говорится о путанице и неопределенности современных понятий, что объясняется сравнительно недавним началом правильного изучения природы: "мы еще собрали до крайности мало фактов, чтобы вывести из них хоть какие-нибудь заключения. А между тем торопимся делать эти заключения..." (т. 40, с. 175). К таким "торопящимся" вывести "окончательные результаты из теперешних фактов и успокаиваться на этом" Достоевский, видимо, относит Чернышевского, добавляя, что такое могут делать "разве только самые ограниченные натуры, кто бы они ни были и как бы ни назывались" (т. 20, с. 175). Но ведь речь идет о выводах, относящихся к естественно-научным проблемам, к правильному изучению природы. Не случайно здесь упоминается Декарт, Бэкон. Таким образом Достоевский вновь затрагивает вопрос об "Антропологическом принципе...", материализме.

О последнем напоминает и ироническая реплика о Лаврове: "Ну, этого и Петр Лаврович не разрешит, который все знает" (т. 20, с. 153). Напомним, что "Антропологический принцип...", а также статья Антоновича в № 4 "Современника", пропагандирующая идеи материализма, - отклики на философские выступления Лаврова.

Важное место в "Записной книжке" занимает и вопрос о нравственной теории Чернышевского, сформулированной в "Антропологическом принципе..." Сам замысел статей "Полезность и нравственность", проблемы соотношения добра и пользы были связаны с неприятием Достоевским построений "разумного эгоизма"²⁹. На эти же проблемы ориентированы и слова: "Нравственность (Щеглова). Мнения Чернышевского" (т. 20, с. 152). Трудно сказать, что имел в виду Достоевский, упоминая Д.Ф. Щеглова. Не исключено, что подразумевается, о чем говорится в примечаниях, высказывания Щеглова о братьях Гракхах, об их нравственном облике: "Гракхам если чего не доставало, то именно этой недобросовестности и способности обманывать. Но за это, надеюсь, никто вслух их не осудит" (т. 20, с. 347). Но можно утверждать, что Достоевский собирался как-то сопоставить нравственные позиции Чернышевского и Щеглова. Причем весьма отрицательное отношение к нравственным выводам "Антропологического принципа..." сомнений не вызывает.

Хотел Достоевский затронуть и вопрос о "человеке вообще", "общечеловеческом". Об этом свидетельствуют слова: "Всеобщими гражданами мы не сделаемся. Стертые пятиалтынные. Да ведь

как и скучно-〈то〉" (т. 20, с. 154). Те же мотивы слышатся в черновых набросках "Объявления", включенных в "Записную книжку", о чем уже упоминалась выше (см. с. 26).

Некоторые упоминания, связанные с "Антропологическим принципом...", затрагивают одновременно несколько тем: "Вот г-н Писарев пошел дальше" (т. 20, с. 156). Речь здесь идет, как указано в примечаниях, скорее всего о статье Писарева "Схоластика XIX века". А ведь эта статья, особенно вторая ее часть, прямо ориентирована на пропаганду материалистических идей "Антропологического принципа...", является сочувственным откликом на "Полемические красоты", поддерживает Чернышевского в его споре с Оркевичем. В то же время Достоевский, вероятно, воспринимает статью Писарева, его рассуждения: "Как согласить эти эгоистические начала с любовью к человечеству", его призыв: "бей направо и налево"³⁰, как крайнее выражение нравственных построений Чернышевского.

Ряд записей Достоевского определены разделами "Полемических красот", посвященными борьбе вокруг "Антропологического принципа...": "Чернышевский говорит, что он семинарист"; "Невежество Чернышевского. Семинаризм.〈...〉 У г-на Чернышевского все значат книжки. Он сам признается. Об жизни он понятия не имеет 〈...〉 Тут нужно служить делу, а у нас разговоры о том, кто больше знает, кто больше книжек прочитал. "Я-то, дескать, знаю, а ты-то вот не знаешь, я-то читал эту книжку, а ты-то не читал" (т. 20, с. 155, 156). Вероятно, здесь имеются в виду насмешки Чернышевского над Оркевичем в первой коллекции "Полемических красот...": тот, дескать, учился по "семинарским тетрадам" и не знает книг, которые знакомы Чернышевскому; "Потому смеяться над ними мне тяжело: это значило бы смеяться над невозможностью иметь в руках порядочные книги 〈...〉 я с удовольствием предлагаю ему тот небольшой запас книг, каким располагаю" (725). Слова Достоевского направлены в первую очередь против Чернышевского, который и на самом деле любил ссылаться на книжные авторитеты, на известные имена ученых-естествоиспытателей. Но эти слова можно было переадресовать и Оркевичу, его сторонникам, которые обвиняли Чернышевского в невежестве, в незнании европейских философских и психологических учений. Стремление Чернышевского опереться на авторитет книг отчасти объясняется подобными обвинениями. Достоевский понимает это: "вам позволено похвастаться, потому что вы защищаетесь против тех, которые вам говорят, что вы ничего не знаете..." (т. 20, с. 155).

Но само ведение обеими сторонами такого рода спора вызывает раздражение Достоевского.

Считая "книжность" одной из главных особенностей Чернышевского, Достоевский имеет в виду и проявление ее в "Антропологическом принципе...": "Г-н Чернышевский что-нибудь вычитает и ужасно обрадуется новому знанию - до того обрадуется, что ему тотчас же покажется, что другие еще ничего не знают из того, что он узнал. Он так и сыплет познаниями и учит всех бе-а-ба" (т. 20, с. 155-156). Не исключено, что последние слова ориентированы не только на эпиграф статьи Павлова³¹, а и на алгебраические выкладки "Антропологического принципа..." типа "А есть В" (см. выше, с. 18).

С полемикой вокруг "Антропологического принципа...", видимо, связаны и следующие записи: "Чернышевский тешится тем, что подзывает к себе пальцем <...> Канта, Гегеля, Альбертини, Дудышкина и начинает их учить по складам" (т. 20, с. 154). Авторы примечаний вряд ли правильно толкуют данную запись, относя ее к тем словам, в которых Чернышевский сопоставляет себя с Гегелем, Кантом: их когда-то мракобесы тоже называли невеждами (770; т. 20), с. 351). Думается, на самом деле речь идет о другом, об иронических замечаниях Чернышевского типа: "Это психический феномен, которого не распутал бы сам Кант. А вот я распутаю ... "; "сам Гегель затруднился бы возвести эти разногласия к синтезу" (759, 734). Напомним, что вся система этических доказательств "Антропологического принципа..." имеет антикантовскую направленность, что "разумный эгоизм" противопоставляется "категорическому императиву" Канта. Напомним и о том, что во второй коллекции "Полемических красот" Чернышевский высмеивает Дудышкина как раз за защиту Оркевича.

Многие замечания в "Записной книжке" относятся к стилю Чернышевского, к манере вести полемику, к способу изложения. В первую очередь здесь имеются в виду "Полемические красоты", в частности и те их разделы, где речь идет об "Антропологическом принципе..." Но возможно, что последний и непосредственно давал материал для упреков Достоевского (см. выше, с. 19 - 21). В "Записной книжке" говорится о высокомерии и назойливости, о шутовстве, неприличном тоне, о "неслыханном по безбоязненности и нарушению приличий" слогое, а заносчивости и в особенности о "самолюбии", "мелочном самолюбии", "необъятном самолюбии", "безобразном самолюбии" (т. 20, с. 157). Последний упрек связывался, может быть, в сознании

Достоевского с общими этическими установками Чернышевского, с рассуждениями о том, что каждый человек прежде всего любит самого себя. Да и вся сумма замечаний по стилю, манере изложения во многом была, видимо, ориентирована и на "Антропологический принцип...", полемику вокруг него. Можно привести ряд строк, которые могли послужить поводом для таких замечаний: например, ироническое самоуничижение в "Антропологическом принципе...", признания в "отсутствии логики", "бес-связности" своей статьи (253, 255), крайне резкие характеристики противников (293, 764, 765, 773 и др.).

Таким образом, в 1861 – отчасти 1862 гг. "Антропологический принцип...", философско-этические проблемы, затронутые в нем, находились в центре полемики Достоевского с Чернышевским, определяя во многом новое отношение первого к революционным демократам, до того относительно примирительное.

После 1862 г. "Антропологический принцип..." продолжает привлекать внимание Достоевского, сказываясь в ряде мотивов его творчества. Ориентировка на "Антропологический принцип..." отразилась в "Записных книжках" и "Записных тетрадях" 1863–1865 гг. Она заметна во многих публицистических и художественных произведениях Достоевского, особенно в тех, которые написаны в 1860–е гг., в "Зимних заметках о летних впечатлениях", "Записках из подполья", "Преступлении и наказании" и др. Такие мотивы звучат и в 1870–е годы. Это рассуждения и о материализме, и о "арифметике", об истинах типа $2 + 2 = 4$, о большей пользе, в жертву которой можно принести меньшую пользу, о том, оправдывает ли цель средства и все ли позволено и т.п. Речь здесь идет не о пасквильном, карикатурном изображении положений Чернышевского, а о принципиальном идейно-этическом неприятии его позиции, серьезном споре, глубоко волновавшем Достоевского. В этом споре сказались существенные противоречия мировоззрения Достоевского, его враждебность к материализму, социализму, революционности. Но отразилось здесь и умение чутко улавливать реально слабые стороны Чернышевского: абстрактность и теоретичность его этического учения, возможность истолковать его в духе прагматизма, буржуазного эгоцентризма, ориентировку на человека вообще, объективно приводившую к стиранию национальной специфики во имя общечеловеческого и др.

С 1863 г. мотивы, восходящие к "Антропологическому принципу...", во многом осложняются восприятием Достоевским романа "Что делать?", фактами идейной борьбы более позднего

периода. Раскрыть здесь связь именно с "Антропологическим принципом..." значительно сложнее, а иногда и просто невозможно. Да это и не входит в задачу нашей статьи.

Примечания

- 1 См.: Рейфман П.С., Царева И.С. Достоевский и Чернышевский в 1861 году // Уч. зап. Тарт. ун-та. - 1987. - Вып. 748. - С. 44-63.
- 2 Ленин В.И. Полн. собр. соч. - Т. 18. - С. 384; См. также: Его же. - Т. 24. - С. 335.
- 3 Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. - М., 1950. - Т. 7. - С. 246. Далее ссылки на страницы этого тома в скобках в тексте. Даже в 1888 г. цензура не пропустила упоминаний Чернышевского о Фейербахе, об его материалистическом учении. См.: Ленин В.И. - Т. 18. - С. 333-334.
- 4 Они не всегда имеют форму математических аксиом, но строятся по их типу, как безусловные истины: "Иртыш течет к югу, а не к северу"; "на олеандре бывает больше цветов, чем на фиалке" (259, 290). Затем по такому же принципу Чернышевский строит формулы, относящиеся к нравственности.
- 5 См.: Рейфман П.С. Щедрин и Чернышевский // Уч. зап. Тарт. ун-та. - 1968. - Вып. 209.
- 6 Фейербах Л. Сущность христианства // Фейербах Л. Избран. филос. произв.: В 2 т. - М., 1955. - Т. 2. - С. 36.
- 7 Там же. - С. 77.
- 8 Его же. О "Сущности христианства" в связи с "Единственным и его достойным" // Там же. - С. 419.
- 9 Там же.
- 10 Там же. - С. 418-419.
- 11 Его же. Сущность христианства // Там же. - С. 69.
- 12 Его же. Фрагменты к характеристике моей философской биографии // Там же. - Т. I. - С. 250, 253, 257.
- 13 Его же. Эвдемонизм // Там же. - С. 579-637.
- 14 Маркс К., Энгельс Ф. Соч. - 2-е изд. - Т. 21. - С. 296.
- 15 Там же. - С. 298.

- 16 Там же. - С. 295.
- 17 Там же. - С. 298.
- 18 Русский вестник. - 1861. - Кн. 5: Литер.обозрен. - С.56.
- 19 Там же.
- 20 Там же. - С. 46.
- 21 Русское слово. - 1861. - № 5, 9.
- 22 Отечественные записки. - 1861. - № 7: Русская литература. - С. 55.
- 23 Статья "Г-н Чернышевский и его время" // Наше время. - 1861. - № 28.
- 24 Рейфман П.С., Царева И.С. Цит. соч. - С. 52-54.
- 25 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. - Л., 1972. - Т.28. - Кн. 2. - С. 20. Далее сноски на это изд. в скобках в тексте, с указанием тома и страницы.
- 26 Там же.
- 27 О чем свидетельствует, в частности, статья "По поводу полемической заметки "Русского вестника"" (т. 19, с. 169-177).
- 28 См. также: Т. 20. - С. 181-182, 371.
- 29 Рейфман П.С., Царева И.С. Цит. соч. - С. 53-54.
- 30 Писарев Д.И. Соч.: В 4 т. - М., 1955. - Т. I. - С.120,135.
- 31 Рейфман П.С., Царева И.С. Цит. соч. - С. 51.

ДВА УСТНЫХ РАССКАЗА БУНИНА
(К ПРОБЛЕМЕ "БУНИН И ДОСТОЕВСКИЙ")

Ю.М. Лотман

Бунин не любил Достоевского. Факт этот хорошо известен и подкреплен многочисленными высказываниями. В дневнике Г.Н. Кузнецовой: "И.А., как всегда, говорил, что Достоевский не производит на него никакого впечатления"¹. Достоевский его "нисколько не трогает"², "Достоевский ему неприятен, душе его чужд"³. Об этом же вспоминает Н.В. Кодрянская. Свидетельства эти можно было бы легко умножить. Однако именно настойчивость и даже некоторая назойливость этих повторений подозрительна. Вообще в своих оценках, особенно устных, Бунин редко отдается непосредственному чувству - большую роль играет поза, принятая роль и внутреннее соотношение со своим творчеством, своим местом в литературе. Скрытое соперничество с корифеями русской литературы всегда занимало в его оценках большое место. Преклонение перед Толстым и Чеховым, утвердившееся в сознании Бунина еще в молодые годы, он пронес через всю жизнь. И все же тонкое чутье подсказало Горькому в 1925 г. в письме К.Федину, казалось бы, странное высказывание: "Бунин переписывает "Крейцерову сонату" под титулом "Миткина любовь""⁴. Дело тут не в отсутствующем сюжетном сходстве, а в изображении трагической и иррациональной власти полового влечения - области, которую Бунин считал "своей" и не хотел "уступать" ее Толстому. Показательно, что на фоне безусловно восторженных отзывов о Чехове выделяется отрицательное отношение к "Вишневому саду": "А вот о дворянах он напрасно брался писать. Не знал он ни дворян, ни дворянского быта. Никаких вишневых садов в России не существовало"⁵.

Мотивы этой несправедливой оценки очевидны.

И все же ни Толстой, ни Чехов "не мешали" Бунину. А Достоевский явно "мешал". Темы иррациональности страстей, любви-ненависти, трагического иллогизма страсти Бунин считал "своими", и тем более его раздражала чужая для него стилистическая манера. Достоевский для него был чужой дом на своей

земле. Не случайно он приписывал Достоевскому, вероятно, единственный отсутствующий у автора "Братьев Карамазовых" грех — рационализм: "Никакого Алеши нет, как и Дмитрия, и Ивана, и Федора Карамазовых нет, а есть АВС"⁶. И повторял, читая Достоевского: "Почти наверное знаю, что будет дальше, и это без враждебности говорю, а просто знаю"⁷. Это "без враждебности" трогательно.

Отношение Бунина к Достоевскому неоднократно рассматривалось в связи с "Петлистыми ушами". Однако тема эта (и шире: тема "соперничества" Бунина с классиками русской литературы) имеет более общий смысл. Именно в этой перспективе раскрывается Бунин-новатор, желающий быть продолжателем великой классической традиции в эпоху модернизма, но с тем, чтобы переписать всю эту традицию заново.

Небольшим вкладом в решение этой общей проблемы может стать рассмотрение двух устных импровизаций Бунина, сохранных в записи Ирины Одоевцевой. Запись сделана в 1947 г. во время активного общения мемуаристки с писателем и вызывает доверие, сохраняя даже особенности бунинского стиля. Устная импровизация — жанр значительно более "свободный", чем предназначенный для печати рассказ. Это делает его особенно интересным. Следует иметь в виду, что сама эта импровизация происходит на фоне длительной дискуссии о Достоевском и является как бы репликой в споре. Всего зафиксированы два рассказа: один представляет собой бунинскую разработку темы любви-ненависти, соединения ужаса смерти (свидание на могиле) и ужаса страсти. Причем "инфернальная" героиня оказывается женщиной из народа, носителем "простого" сознания и, что очень важно для Бунина, народной речи. Полемично против Достоевского погружение сцены в тургеневскую (с одновременной ссылкой на Гоголя, о чем речь пойдет дальше) атмосферу лунной ночи (Достоевский, по мнению Бунина, не имел дара видеть и описывать природу). Второй рассказ, видимо, спровоцированный атмосферой спора, ближе к пародии: пародируется традиция сентиментального гуманизма, которая также весьма раздражала Бунина. На пародийность Бунина, видимо, настроило и предложение собеседницы рассказать "о самом добром поступке", в перевернутом виде воспроизводящее известный эпизод из "Идиота".

Приведем эти тексты:⁸

- Было это с одним моим приятелем, довольно красивым, стройным и статным парнем. Таким же бродником, как и я. Приехал он в какой-то украинский город просто так, без всякого дела, взглянуть на него - и дальше, как и я в молодости часто делал. Днем все, что полагается, осмотрел, хотя, в сущности, и осматривать было нечего. Поужинал в трактире. И стало ему скучно и тоскливо. Не стоило приезжать сюда, зря только последние деньги истратил. Ведь у него, как и у меня, деньги всегда были последние. Вышел он из трактира, а ночь такая лунная, таинственная, по Гоголю: "Знаете ли вы украинскую ночь? - Нет, вы не знаете украинской ночи". К тому же - весна, в садах вишни в цвету, среди них белые дома. Все, как снег, сверкает. В огромном пустом небе высокая одинокая луна катится. Такая тишина. Такое одиночество. Будто он один в этом чужом, спящем городе.

А в небе облака, похожие на снежные сугробы. Высокая, круглая голубая луна то проваливается в них, то снова выплывает на бескрайнюю синюю гладь. Ночь такая прекрасная, пустая, одинокая и грустная - подстать ему. И все кругом так странно в своем ночном совершенстве, бесцельно-сияющее, полное ожидания. Улицы пусты. И такая тишина. Такое одиночество. На душе у него тревожно, будто он ждет чего-то, сам не зная чего.

И вдруг совсем близко виолончелью запела калитка. Из душистого белого сада на улицу вышла молодая женщина. От луны ли и неожиданности, или действительно она была так уж хороша, но его сразу неудержимо потянуло к ней.

Она остановилась у калитки и вскинула на него сияющую черноту своих глаз, неопределенно улыбнулась, сверкнув белыми зубами. Под ловким, туго перехваченным в талии черным платьем угадывалось ее молодое, легкое, гибкое тело. Кружевная косынка обрисовывала маленькие круглые груди.

Он тоже остановился, а она подняла руку и поманила его - догоняй, мол, меня. Пошла вперед, тонкая, стройная, перебирая на ходу крутыми бедрами, вихляя юбкой, вск ускоряя шаг. Он за ней. Вот она обернулась, убедилась, что он идет за ней, и снова улыбнулась, уже по-новому - радостно.

Он нагнал ее. Снял шляпу и поклонился ей, не зная, что

сказать от смущения. Она тоже смутилась, видно, еще не привыкла к ночным приключениям.

- Вы приезжий? - спрашивает.

Он ей объяснил, что он здесь проездом, уезжает завтра утром и очень хотел бы с ней провести этот вечер, если можно.

- Вот это хорошо, - обрадованно сказал она и взяла его под руку. - Можно. Даже очень можно.

Пошли вместе. Но разговор не клеится. Она отвечает односложно - "да" и "нет" и, хотя продолжает улыбаться, кажется озабоченной.

- Зайдемте ко мне в гостиницу, - осмелев, предлагает он, - выпьем вина, посидим в моем номере.

- Нет, в гостиницу мне идти не с руки, - отвечает она. - Меня тут каждая собака знает. Но, вот увидите - мы прекрасно и без гостиницы, без вашего номера обойдемся! - И она рассмеялась, как ему почудилось, щекоцущим, русалочьим смехом. И стала еще прелестней.

Он порывисто обнял и поцеловал ее в горячую нежную шею, уповательно пахнущую чем-то женским. Она не оттолкнула его, но как-то деловито заторопилась. - Идем, идем! - и снова, взяв его властно под руку, зашагала еще быстрее, дробно стуча своими подкованными полусапожками.

- Куда вы меня ведете? - все же осведомился он, хотя ему было безразлично, куда она его ведет, лишь бы чувствовать ее горячую руку сквозь рукав пиджака, лишь бы шагать с ней в ногу и любоваться ее прелестным лицом, освещенным луной.

Они прошли молча несколько пустых улиц, завернули в какой-то переулок. Он вдруг увидел кладбище и испуганно попятился.

- Здесь нам никто не помешает. Здесь нам будет хорошо, - горячо и страстно зашептала она, - увидишь, как будет хорошо!...

Ворота кладбища были открыты, и он, не рассуждая, чувствуя, что уже весь в ее власти, пошел с ней мимо могил. На узких аллеях пестрели пятна света и теней. Кресты и памятники сахарно белели между черными пирамидальными тополями, уходящими к звездам. Тишина кладбища странно мешалась с лунным светом, тоже заколдованным и неподвижным. Он шел рядом с ней, уже ничего не сознавая, кроме ее близости.

Она остановилась перед одной могилой. На ней туманно белел огромный венок с широкой красной лентой.

Он вдохнул запах свежей земли и отвратительно-сладкий, удушливый, тлетворный запах тубероз.

- Тут нам будет хорошо, - снова зашептала она, - увидите, как хорошо!

Она стала торопливо стаскивать тяжелый венок с могильного холма.

- Помогите же мне, - отрывисто произнесла она, - мне одной не под силу. Тащите его! Тащите!

Но у него так дрожали руки от страха и страсти, что он скорее мешал, чем помогал ей. Наконец, она справилась с венком и не то со вздохом, не то со стоном упала плашмя на могильный холм. Уже лежа, потянула его за руку.

- Иди ко мне!

Он мельком увидел белизну ее колен и с помутившейся головой бросился на нее, опухью нащел ее горячие губы и в смертельной истоме жадно припал к ним. Она испуганно обняла его.

Он чувствовал, что что-то страшное и дивное свершается в его жизни. Подобного счастья он еще никогда не испытывал. Ему казалось, что до этой минуты он не знал ни любви, ни страсти. Она была его первой женщиной. Та, с которой он навеки должен был соединиться в самой тайной, блаженной, смертельной близости. Эта близость ничем в мире уже расторгнута быть не могла. Они навеки неразрывно связаны. Сразу же в его отуманенной голове стал возникать план остаться в этом украинском городе навсегда. Или увезти ее с собой в Москву. Жениться на ней. И никогда, до самой смерти не расставаться с ней.

Она - он это чувствовал - делила его восторг, вся извивалась и дико и самозабвенно вскрикивала: - Ах, хорошо, хорошо! Еще! Еще!

Потом, после изнурительно-страстных объятий, они долго лежали, тесно обнявшись.

Кругом была заколдованно-светлая ночь, бесконечно безмолвная, с бесконечно длинными тенями крестов и тополей. Они оба молчали, будто боясь нарушить лунное очарование безмолвия. Ведь и без слов все было раз и навсегда понятно теперь, когда они нашли друг друга и уже не смогут расстаться.

Он, чувствуя восторг и благодарность, осторожно целовал ее маленькие круглые груди с крохотными сосками. - Да ведь она еще совсем девочка, - с мучительной нежностью думал он.

Она была бледна какой-то серебристой, лунной бледностью.

Чернота ее глаз и волос стала еще черней. Никогда ни на чьем лице он не видел такого выражения блаженства.

Она счастливо и устало вздыхала и вдруг вся вытянулась, выскользнула из его объятий, ловким, гибким движением вскочила на ноги и принялась стрихивать со своего измятого платья прилипшие к нему комья земли.

Он тоже поднялся и во все возрастающем порыве восторга и благодарности стал на колени, покрывая поцелуями ее маленькие тупоносые козловые полусапожки, остро пахнувшие свежей землей и ваксой.

- Ой, что вы делаете? - вскрикнула она. - Встаньте! Я тороплюсь. Не мешайте мне. Не ровен час, свекровь меня хватится.

Она торопливо застегнула пуговицы лифа на груди и, держа шпильки в белых зубах, высоко подняв тонкие руки, оплела голову своей великолепной разметающейся косой.

Он, сбитый с толку, молча стоял перед ней, следя за тем, как она поспешно приводила себя в порядок.

- Два года мечтала - вот сдохнешь, гад, а я на твоей могиле... И дождалась-таки! - вдруг свистящим, яростным шопотом произнесла она.

Он так и оторопел.

- Чья это могила?

- Чья? - звонко переспросила она и залилась своим щеко-чудим русалочьим смехом. - Мужа моего, вестимо! А то чья же еще? Вчера только его, старого урода, скоронили. Я уже давеча выходила, до самого рассвета гуляла. Да, обида какая, никого подходящего не встретила, - охотно и радостно объяснила она. - А вас, голубчик, мне просто Бог послал. Молодой, пригожий, ласковый, да к тому же не из наших мест. Ох, как мне хорошо теперь. Спать как я сегодня чудесно буду! - и она сладко и протяжно зевнула.

- Вы, - спросил он, заикаясь, холодея от страха, - вы помогли ему умереть?

Угли ее улыбающегося рта дрогнули. Тень сожаления скользнула по ее сияющему счастьем лицу.

- Нет. Какое там! Сам сдох, шелудивый пес. Опился. На чердак полез и с лестницы кубарем. Спину сломал. А я все мечтала, как я его грибами угощу осенью. Ну, да и так хорошо. Жалеть не стоит. - Она снова засмеялась своим щекочудим русалочьим смехом. - Вы-то свое сполна получили, а обо мне и говорить нечего - я сейчас как в раю.

Он все еще стоял перед ней, бессмысленно глядя на нее. Она взяла его руку своей маленькой горячей рукой и крепко пожала:

- Спасибо, голубчик! До чего же вы мне угодили! Как по заказу! Ну, я пошла. Дорогу в гостиницу сами легко найдете - все прямо по этой аллее, а как выйдете за ворота, свернете налево, так сразу и наткнетесь на нее. Не советесь.

Она аккуратно оправила складки платья и, вдруг, низко нагнувшись над могильным камнем, отчетливо, с каким-то яростным восторгом произнесла отборное национальное ругательство и звонко плюнула на могилу.

- Получай, гад!

Потом сразу выпрямилась, закинула голову и залила его сиянием своих счастливых черных глаз.

- Ну, прощайте, голубчик! Не поминайте лихом, - и, кивнув ему, быстро пошла своей легкой походкой по узорчатой от игры света и теней аллее, то попадая в полосу света, то пропадая в тени.

Пройдя уже довольно далеко, она, не останавливаясь, обернулась и, приложив руки рупором к губам, крикнула:

- А звать-то вас как?

- Андрей! - голос его прозвучал так странно и хрипло, будто не он, а кто-то другой ответил за него.

- Даже имячко у вас красивое! Это я, чтобы за здравие ваше подавать. Век буду молиться за вас, Андрюша! - донеслось до него. И все смолкло.

Он долго бессмысленно и бездумно стоял, глядя на опустевшую аллею. Потом, опомнившись, со всех ног бросился вон с кладбища. Уже почти добежав до своей гостиницы, он почувствовал ветер в волосах и смутно вспомнил, что его новая поярковая шляпа осталась там, на могиле. Она стояла очень дорого, но он даже не пожалел о ней ...

- Вот вам рассказ моего приятеля, вот вам украинская ночь - не по Гоголю, - заканчивает Бунин, сдвигая свою каракулевую шапку на затылок и закуривая.

Я слушала молча, ни разу не перебивая. Как он рассказывает! Я никогда не думала, что можно так рассказывать - так живо, красочно, образно, заставляя слушателя все видеть.

- А он? Что с ним потом было? - спрашиваю я.

Ну, он, конечно, потрясся до самого основания, долго не мог в себя прийти. Чуть не заболел нервным расстройством. Но, слава Богу, оправился. Но ее никогда забыть не мог.

- Скажите, Иван Алексеевич, а это, действительно, с вашим приятелем произошло, а не с вами? - спрашиваю я.

Он разводит руками.

- Ах вы, Фома неверующий! Стал бы я выдумывать? Но клясться не намерен. - И, помолчав, продолжает: - Я хотел этот случай в "Темные аллеи" включить, да раздумал. Он бы детонировал. Слишком уж "макаберно", возмутил бы святош - осквернение могилы. Заклевали бы меня за него. - Бунин произносит "макаберно" так, будто ставит его в кавычки. Он умеет ставить слова в кавычки, произнося их особым образом.

- А по-моему, вы непременно должны написать этот рассказ...

Шаги в коридоре. Дверь открывается. Вера Николаевна входит с немного виноватым видом. Она долго отсутствовала.

- Разве долго? А я и не заметил.

У Веры Николаевны сразу меняется выражение лица. Она пожимает мне руку.

- А ветчину не забыла купить? - накидывается на нее Бунин.

II

Детство... Детство - прекрасная тема, лучше не найдешь, чтобы развлечь его.

- Расскажите мне, Иван Алексеевич, какой вы были. Не Алеша Арсеньев, а вы. Ведь вы не совсем такой, как он. У вас, наверное, многое еще в детстве было, о чем вы не писали.

Он кивает.

- Ну, конечно. Я уже говорил вам - "Жизнь Арсеньева" вовсе не моя автобиография. Многие неточно, подтасовано, подчищено. Я в детстве был очень добр, гораздо добрее Алеши... Но столько было тяжелого и мучительного уже и тогда...

Нет, о тяжелом, о мучительном не надо ему давать вспоминать, и я говорю быстро:

- Расскажите мне о каком-нибудь вашем особенно добром детском поступке. О самом добром, пожалуйста, Иван Алексеевич, расскажите.

- О самом добром? - он берет кочергу и начинает медленно и осторожно поправлять дрова в печке. Это хороший знак.

Я жду и знаю, что он уже готов "погрузиться в прошлое",

как когда-то говорил Андрей Белый.

И он действительно не заставляет больше просить себя и начинает рассказывать чудесно, как только он один умеет рассказывать, и с явной охотой:

- Самый добрый? Трудно определить, какой из моих тогдашних детских поступков был самым добрым. Все они были добрые. Добрым было и мое отношение к жизни и ко всему окружающему меня. Я все и всех любил - и родителей, и братьев, и сестру, и слуг, и собак, и лошадей, и каждое дерево в саду, каждую птицу на ветках дерева. Я просто дышал любовью и добротой. И как трудно, как тяжело мне дались мои гимназические годы. Будто гора на меня обрушилась и надолго придавила меня. Будто я попал в тюрьму, нет, и в тюрьме, должно быть, легче. В гимназии мне было все отвратительно - главное, идиотская дисциплина - ведь в деревне я рос совершенно свободным, я всегда делал то, что хотел. А вот слушайся беспрекословно, сиди сиднем пять часов в классе.

Это было для меня невыносимо и мучительно. Поселили меня у старообрядца-мещанина. И там мне было даже еще хуже, чем в гимназии. Мы хотя и были бедны, но у нас дома все дышало барством и дворянским изяществом. Стол был всегда красиво и как-то даже парадно накрыт. У нас были почтительные старые слуги, всячески старавшиеся мне угодить - ведь я был всеобщим любимцем. А в доме старообрядца-мещанина, куда меня поместили на хлебником, царил мрачный грубый быт: рубцы, от запаха которых меня мучило, подавались на стол прямо в кухонном горшке; я сам должен был чистить свое платье и башмаки и стелить свою постель. Мне казалось, что это унижительно для моего дворянского достоинства. Я знал, что происхожу из знаменитого богатого рода, и гордился этим.

В гимназии я ни с кем из товарищей не сходиллся. Все это были дети разночинцев с хамскими ухватками. Несмотря на свой общительный нрав, я держался особняком. Я страдал от одиночества, к тому же меня мучила тоска по дому и семье.

Он вздыхает:

- Даже вспомнить тяжело, как я тогда тосковал. И тут-то я, пожалуй, и совершил свой самый добрый поступок. Вот как это было:

Однажды зимой, в сретенский лютый мороз, я возвращался из гимназии по почти безлюдным улицам. Градусов пятнадцать ниже нуля - все по домам попрятались, никто без крайней нужды носа на улицу не высунет! И вдруг вижу мальчика-нищего.

Стоит он возле обледенелой, в ледяных сосульках водосточной трубы, в рваном, коротком рыжем балахончике, сам рыжий, веснушчатый, лицо бледное до голубизны. Я смотрю на него и у меня сердце екнуло. Чем-то, не знаю уже чем, напомнил он мне моего любимого теленка Бычка, белого с рыжими пятнами. Ну, совсем мой теленок. А он протянул ко мне тощую, голую до плеча руку и жалобно пропел охрипшим голоском: "Подайте, Христа ради, сиротке копейчку!"

Копеечки у меня не было. Рубль, который я ежемесячно получал от отца, я уже успел истратить. Но так жалко мне его стало, что я, долго не размышляя, бросил ранец на тротуар — тогда еще школьники ранцы на спине носили — расстегнул торопливо металлические пуговицы, снял шинель и протягиваю ее ему. "На, возьми! Надень скорее! Не то замерзнешь". Он смотрит не меня ошалелыми, голубыми, телячьими глазами, но шинельки не берет. "Да бери же! — кричу я. — Бери! Я тебе дарю! — И сую ему шинель в руки. — Надень!"

Тут только он понял. Схватил шинель, прижал к груди и, даже не поблагодарив, со всех ног бросился бежать. Верно, испугался, что я раздумаю, погонюсь за ним и отберу у него шинель.

А я подхватил свой ранец и пошел дальше. И так хорошо, так радостно у меня на душе, что я даже мороза не чувствовал. Иду и горжусь собой — ведь так поступают святые, о которых мне читала мать. И рыцари тоже отдавали голым нищим свои плащи...

Но тут я вспомнил, что в кармане моей шинели остался мой новый перочинный ножик с четырьмя лезвиями и свисток. И это сразу испортило мою радость. Шинели мне не было жаль по-прежнему, но вот перочинного ножика и свистка ужасно, просто невыносимо жаль.

Мое появление без шинели вызвало в доме хозяина-мещанина переполох. Я весь трясся и, как голодный пес, щелкал зубами. Хозяйка, благодушная, толстая баба заохала и заахала надо мной. Хозяин стал добиваться, почему я без шинели. Я к тому времени уже научился хитрить. Я понял, что он моего поступка не оценит, не поймет. "Мы на улице играли в снежки, — солгал я, — шинель мне мешала. Я ее снял и повесил на забор, а когда кончили играть, ее не оказалось". "Вестимо, сперли, — решил он. — Если бы мой малец не углядел за своей шинелью, я бы его так отхлестал, что он бы неделю сесть не мог", — мрачно и грозно проговорил он, видимо, жалея, что меня он

отхлестать не смеет.

Ночью у меня поднялся жар. Вызвали доктора. Оказалось воспаление легких. Очнулся я только дома. Как сквозь сон помню, что мать не отходила от меня. Я проболел довольно долго и чуть не умер.

Когда я поправился, я рассказал матери, что отдал свою шинель нищему мальчику. Я ждал, что она придет в восторг и станет меня хвалить. О том, что я пожалел — да еще как! — о перочинном ножике и свистке, я промолчал, чтобы не испортить ей удовольствия.

Но она, к моему удивлению, только поцеловала меня, глубоко, горько вздохнула и будто про себя прошептала:

— Бедный мой, добрый мальчик!

Меня из детской переселили в комнату, смежную со спальней родителей. Я лежал на широкой мягкой тахте под голубым пуховым одеялом. В окне — покрытые снегом, сверкающие от инея ели, будто и не ели, а елки, и все такое праздничное, чудесное, будто сегодня Рождество!

Лежать удивительно приятно, во всем теле блаженство разлито, как всегда, когда выздоравливаешь. А тут еще уверенность, что я заслужил это своим добрым делом, это награда героя. Ведь не отдал я тогда шинели мальчику-нищему, я бы сейчас томился в класс на уроке арифметики или латыни. А сейчас все так восхитительно и чудесно!

За стеной — разговор родителей. Ну, конечно, обо мне. Радуются, конечно, что я поправился. Я прислушиваюсь. Голос отца: "Слава Богу, кончилась морока. Теперь уж скоро можно будет Ваню в город отвезти. Ведь сколько он в гимназии пропустил, догонять ему придется. Не то, не дай Бог, на второй год останется. Дернуло же его! Сколько его идиотская выходка денег нам стоила — доктор, лекарства, а еще и новую шинель ему шить придется. А денег откуда взять? Придется, должно быть, столовое серебро в ломбард заложить". И голос матери: "Ах, Господи! Как все тяжело, как больно! Бедные, бедные, несчастные мы. До какого позора, какого падения... Бедный мой Ванечка, такой добрый..." И снова голос отца: "Не плачь! Перестань. Все как-нибудь да устроится, уладится, увидишь". И уже со свойственным отцу веселым легкомыслием: "Пойду постараюсь зайца подстрелить. Ваня любит, да и я тоже. В сметане, с бурачками. Не плачь! Прошу тебя, не могу видеть. Перестань!"

Дверь спальни хлопнула. Шаги отца в коридоре.

А я весь обомлел. И тут меня осенило. Господи, что я наделал! Ведь я обожаю мать. Я в отчаянии прыгнул с тахты, хотя мне было запрещено вставать, босиком, в одной длинной ночной рубашке ринулся в спальню матери.

Она сидела перед туалетом в красном стеганом капоте с распущенными волосами, держа щетку в руке. Я увидел в туалетном зеркале ее любимое лицо, по которому текли слезы. Она обернулась ко мне, испуганно ахнув. Я бросился в ней, обхватил ее теплую шею руками и отчаянно, иступленно закричал: "Прости меня, мама! Прости! Мама, мама я больше никогда не буду делать добрых дел! Мама, я больше никогда не буду добрым!"

Бунин вынимает из кармана пакет табаку, аккуратно и методично, как всегда, свертывает папиросу, закуривает об уголек из печки и уже обыкновенным, разговорным тоном говорит:

- Вот я вам и рассказал о самом добром, о последнем добром моем поступке в детстве. - И, помолчав, добавляет: - Никому никогда я этого не рассказывал. Вам первой.

Я потрясена. Мне трудно сдержать слезы, от волнения. Мне жаль, мучительно жаль его - тогдашнего, бедного мальчика, и его сегодняшнего - старого, несчастного. Мне кажется, что я сейчас лучше понимаю его, яснее вижу и чувствую - будто этот рассказ о его детстве - магический ключ к сердцу Бунина.

Магический, да, именно магический - как и весь его рассказ. Оттого-то я так глубоко взволнована и потрясена. И как мне лестно, что он только мне, мне одной...

Он поворачивается ко мне и внимательно смотрит на меня своими зоркими глазами.

- Что, пробрало, прошибло вас? Плакать вам хочется? Глазки-то у вас, знаю, на мокром месте. Что же, поплачьте, это для здоровья полезно. Ведь трогательно, - как тут не заплакать?

Зачем он так холодно, так насмешливо? Я спрашиваю, задыхаясь от волнения:

- А дальше что было? Новую шинель вам сшили?

Он качает головой:

- Представьте себе, нет. Не сшили.

Я сбита с толку.

- Как так? В чем же вы ходили? Ведь еще была зима.

- Ну, конечно, зима. Лютая зима. Ходил в старой, в той же шинели. Все мои гимназические годы в одной и той же. Ведь мне ее, как полагается, на вырост сшили.

- В старой? Как же так? Раз вы ее отдали? Неужели отобрали у нищего мальчика?

- И этого не пришлось. Хотя, конечно, эффектно бы получилось - по Достоевскому: отыскал нищего мальчика, снял с него шинель, да еще в придачу вздул его за слезы моей матери.

- Я не понимаю, - растерянно сознаюсь я. - Чем же все кончилось?

Он затягивается папиросой и следит за ее дымом.

- Чем кончилось? Да ничем! Ничем не кончилось, как ничем и не начиналось. Ведь ничего этого не было. Не было ни нищего мальчика, похожего на нашего теленка, ни подаренной шинели, ни воспаления легких. Все это я тут же сочинил. В одну минуту, чтобы позабавиться. Вы ведь, конечно, когда просили меня рассказать о моем самом добром детском поступке, вспомнили идиотское *petit jeu*. Фердыщенко - тьфу, какая гнусная фамилия - рассказы о самом дурном своем поступке на вечере Настасьи Филипповны. В "Идиоте" - так ведь? Вот я и захотел разыграть вас. Вышло даже еще лучше, чем я ожидал. И совсем по вашему Достоевскому. Вы так трогательно, так самозабвенно, умилительно слушали меня, так наивно, бесхитростно, просто душно поверили моей сахарной сусальной выдумке, что чем не сцена из вашего Достоевского?

Он вдруг начинает, глядя на меня, громко, самодовольно смеяться.

- Нет, до чего забавно, у вас сейчас, по вашему же Достоевскому, "опрокинутое лицо". А я, как у него и полагается, рассказав о добром поступке, сделал дурной, - и до чего забавный поступок.

Он продолжает все так же самодовольно смеяться.

- Вывернул перчатку на изнанку. Да заодно и вас. Бедь так?...

Я готова заплакать - уже от обиды. Но сдерживаюсь, кусая губы.

- Нет, - говорю я. - Нет. Вы ошибаетесь. Я очень довольна. Ведь я пришла к вам с целью привести вас в хорошее настроение. Мне это удалось, раз вы смеетесь. Чего же мне еще желать?

И я, гордо кивнув ему, выхожу из комнаты.

Стремление "переписать" (по меткому выражению Горького) Достоевского коренится глубоко в творческом мышлении позднего Бунина. Бунин, вечный противник модернизма во всех его видах, строит свою художественную позицию как защиту класси-

ческой традиции русской литературы. Но и с этой традицией у него сложные отношения. Прежде всего, конечно, притяжение. Это тяготение приобретает к 1930-м гг. особый ностальгический оттенок: Бунин с необычайным мастерством реалиста воспроизводит русскую жизнь, но именно ту, которую Бунин любил и которой, он знал, уже не существует в реальности. Это было реалистическое изображение реально не существующего мира. Существовал же этот мир в русской литературе, и именно к ней Бунина тянуло ностальгически, именно в ней он видел подлинную реальность.

Но, подобно тому, как он ретроспективно перестраивал свой образ России, он "переписывал" в своем сознании и русскую литературу. Воздействие, соперничество, диалог шли как бы в двух руслах.

Внутренний мир Бунина был пронизан не просто поэзией, а лирикой русских поэтов. Очень часто лирический мотив того или иного рассказа задается несколькими строками Фета, Жуковского, Полонского, Баратынского, или прямо процитированными, или возникающими в подтексте (так, сквозь первую из импровизаций просвечивает строка "тиха украинская ночь", она как бы лежит в ключе рассказа). Отношения с прозой были более сложными. Менее всего Бунина, видимо, тревожил Тургенев - здесь прямая преемственность и нет спора, нет соперничества. Уже к Толстому отношение иное: такой рассказ, как "Таня", - прямое "переписывание" нескольких глав из "Воскресенья". Но самые кучительные отношения были, видимо, с Достоевским. Гуманный пафос Достоевского казался Бунину фальшивой сентиментальностью, и это ясно видно на примере второй импровизации, которая отчетливо пародирует "Мальчика у Христа на елке" и вообще детскую тему Достоевского. Однако сквозь Достоевского удар настаивает и другого адресата: не случайно сюжет строится вокруг шинели. Но у Гоголя шинель отнята - здесь подарена, антигуманный акт похищения шинели "перевернут" в гуманный акт дарения. Гоголевское "я брат твой" зло пародируется.

Конечно, в рассказе, писанном "для литературы", а не симпровизированном "pro domo sua", Бунин не позволил бы себе столь насмешливого отношения к великой и болезненно дорогой ему самому традиции. Однако именно этим публикуемые рассказы особенно интересны: они высвечивают скрытые в остальном творчестве тенденции.

Пародийно-полемический характер приведенных рассказов раскрывает более замаскированную в других бунинских текстах

polemичность ряда устойчивых его мотивов. Так, например, устойчиво повторяемый у Бунина мотив вида женской походки создади:

У Бунина:

"Она, виляя задом, быстро шла <...> Он вдруг понял, что пошел в церковь с тайной целью увидеть ее" ("Митина любовь")
"Митя поймал себя на вождении <...> к ее юбке, под которую крепкими тумбочками уходили голые ноги" (там же) "... третья девка <...> в голубом капоте, ходила, прелестно волнуя этот капот" ("Красные фонари")
"Пошла вперед, тонкая, стройная, перебирая на ходу крутыми бедрами, выхляя юбкой" (первая импровизация)

У Достоевского:

"... Я не люблю женщин за то, что они грубы, за то, что они неловки, за то, что они несамостоятельны, и за то, что носят неприличный костюм <...> И вообще я не люблю женскую походку, если создади смотреть" ("Подросток" // Полн. собр. соч. в 30 т. - Л., 1975. - Т. XIII. - С. 24-26).

Поскольку слова Подростка относятся к важнейшей черте его характера и вытекают, по Достоевскому, из сути отношения мальчика-подростка к физической любви, цитата это не могла пройти мимо Бунина, бывшего, как видно из многих воспоминаний, жадным и ревнивым читателем Достоевского. Однако антагонизм приведенных цитат "снимается" постоянным (совершенно "по Достоевскому") подчеркиванием трагичности, ужаса, фатальности физической близости, являющейся поруганием и смертью. Восклицание, сливающее голос автора и героя в "Митиной любви": "Самое страшное в мире, женские ноги!" вполне вписывается в картину "женской наготы", к которой Подросток "почувствовал омерзение", соединенное с неудержимым влечением.

Одновременно, постоянная у Бунина связь лунного света и тишины ("В огромном пустом небе высокая одинокая луна катится. Такая тишина", первая импровизация) варьирует известные слова из сна Раскольниковова: "Это от месяца такая тишина" (ПСС. - Т. VI. - С. 213). Однако сходная формула резко переосмыслена: Достоевский для Бунина - "петербургский писатель", находящийся вне мира природной красоты. У самого же Бунина лунная ночь становится не просто фоном, а активным участни-

ком любовных сцен, пространством любви. При этом, хотя в первой импровизации пейзаж (и вся тема: "рассказ об украинской ночи") как бы активизирует гоголевскую традицию, но структура фразы и весь тип повествования ведут совсем в ином направлении - к Тургеневу. Таким образом, если ориентация на Достоевского оказывается полемической и, одновременно, представляющей опыт литературного соревнования, то ссылка на Гоголя - фиктивной.

Смысл этого нам раскроется, если мы вспомним некоторые черты историко-литературного мифа Бунина.

Бунин различал в русской литературе две традиции. Одна - петербургская, представленная украинцем Гоголем и западно-русским (русско-польским по крови) Достоевским. Эту традицию Бунин ощущал как враждебную себе. Второе направление Бунин так характеризовал, оценивая замечания Гольденвейзера о языке Толстого: "...я тоже земляк Толстого, принадлежащий к тому же быту, что и Толстой. Нет, это не толстовские, а наши общие особенности: особенности языка той сравнительно небольшой местности, самые дальние окружные точки которой суть Курск, Орел, Тула, Рязань и Воронеж. И разве не тем же самым языком пользовались чуть ли не все крупнейшие русские писатели? Потому что чуть не все они - наши <...> Жуковский и Толстой - тульские. Тютчев, Лесков, Тургенев, Фет, братья Киреевские, братья Жемчужниковы - орловские, Анна Бунина и Полонский - рязанские, Кольцов, Никитин, Гаршин, Писарев - воронежские... Даже и Пушкин с Лермонтовым отчасти наши, ибо их родичи, Воейковы и Арсеньевы, тоже из наших мест, из наших квасов, как говорят у нас"¹⁰.

Показательно, что в этот перечень создателей русского языка и русской литературы не вошли ни Гоголь, ни Достоевский. Можно себе представить, как раздражала Бунина фраза из "Записок сумасшедшего" Гоголя: "Читал очень приятное изображение бала, описанное курским помещиком. Курские помещики хорошо пишут". Не с этим ли связаны его слова в споре с Ремизовым - о том, что сочинения Гоголя - "лубок"?

Однако именно этим "курсским помещикам", по выражению гоголевского героя, Бунин приписывал честь создания языка русской литературы: "Кстати, вообще о языке нашей местности. Конечно, не мешает помнить столь затрепанное замечание Пушкина о языке московских просвирен. А не лучше ли все-таки был наш язык? Ведь к нам слали из Москвы (для защиты от набегов татар) служилых людей со всех концов России. Не есте-

ственно ли тут-то и должен был образоваться необыкновенно богатый, богатейший язык? Он, по-моему, и образовался"¹¹. Эту же мысль Бунин высказывал и в других сочинениях: в предисловии к французскому изданию "Господина из Сан-Франциско" он писал, что его предки жили "в средней России, в том плодородном подстепье", где "образовался богатейший русский язык и откуда вышли чуть не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым"¹².

Стремление "изолировать" "петербургскую литературу", конечно, не означает незнания ее или невнимания к ней (характерно, что Пушкин - создатель этой традиции - вообще замалчивается в бунинской классификации, лишь "частично" попадая в круг "величайших русских писателей", вышедших из "подстепья". Между тем, значение Пушкина для Бунина огромно и не требует доказательств). Более того, кажется, есть основания утверждать, что Достоевский был постоянным и мучительным собеседником Бунина, спор с которым скрыт в подтексте многих сочинений автора "Темных аллей".

Примечания

- ¹ Кузнецова Г.Н. Из "Грасского дневника" // ЛН. - М., 1973. - Т. 84. - С. 272.
- ² Там же. - С. 274.
- ³ Там же. - С. 278.
- ⁴ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. - М., 1955. - Т. 29. - С. 431. Показательно мнение В.Шкловского. Имея в виду прием бредового сна героя и строку из "Митиной любви": ... она охватила его шею, показывая свои темные подмышки" (Собр. соч. - Т. 5. - С. 236), он писал, что Бунин "омолаживает тематику и приемы Тургенева черными подмышками женщин и всем материалом снов Достоевского" (Шкловский В. Гамбургский счет. - М., 1928. - С. 23). Показательно, что такие чуткие ценители, как Горький и Шкловский, отметили ориентацию Бунина на трех великих классиков. При этом важно, что оба они говорили не о подражании или эпигонстве, а о "переписывании" или "омолаживании", т.е. соревновании и пересмотре традиции под личиной ее продолжения.
- ⁵ Одоевцева И. На берегах Сены. - Париж, 1983. - С.349-350.

6 Кузнецова Г.Н. - С. 278.

7 Там же.

8 Одоевцева И. - С. 331-338, 376-383.

9 В генезисе этого рассказа участвовал еще один текст. В 1900 г. в Харькове были опубликованы воспоминания ху-
дожника В.П. Карпова под названием "Харьковская ста-
рина. Из воспоминаний старожила (1830-1860)". Бунин
был связан с Харьковом, там жил его брат, прошлое
время его всегда интересовало, и можно с основанием
предположить, что книга оказалась в поле его зрения.
Здесь рассказана история мальчика из купеческой среды
Гаврюши Дунина. Семья была богобоязненная, и мальчику
часто говорили о любви к ближнему. "Ему каждый раз
ставилось на вид Евангелие и особенно нагорная пропе-
ведь". Однажды, когда учитель выгнал из класса бедно-
го мальчика из-за отсутствия у него приличной одеж-
ды и запретил являться в школу, Гаврюша отдал ему свой
новый сюртук, а сам пришел домой "в одном форменном
пальто". Родители его высекли, а священник, к которо-
му Гаврюша обратился с вопросом, строго приказал боль-
ше так не поступать. Гаврюша начал "задумываться" и
вскоре утопился (цит по изданию: Карпов В.Н. Воспоми-
нания, Шипов Ник. История моей жизни. - М.-Л., 1933.
- С. 27-30). История эта, видимо, запала в память
Бунину и подверглась осмыслению в духе Достоевского.

10 Цит. по публикации Н.П. Смирнова: К воспоминаниям о Тол-
стом. - ЛН. - т. 84. - С. 396-398.

11 Там же.

12 Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - М., 1967. - Т. 9. - С.267.

У этой концепции Бунина было неожиданное парадоксаль-
ное продолжение. Впервые опубликованные в 1926 г.
(газета "Возрождение", № 383) замечания Бунина на
воспоминания Гольденвейзера попали на глаза Горькому
и запали ему в память. Он обобщил их как мысль о мос-
ковской природе русской литературы (или, в другом ва-
рианте, об "областном" характере русской дворянской
литературы): "Старая наша литература была по преиму-
ществу литературой Московской области. Почти все
классики и многие крупные писатели наши были урожен-
цами Тульской, Орловской и других, соседних с Москов-

ской, губерний" (Горький М. О литературе (1930) // Собр. соч. - М., 1953. - Т. 25. - С. 248); "Дворянская литература мне кажется "областной литературой" (термин из работ Н.К. Пиксанова. - Ю.Л.), она черпала материал свой главным образом в средней полосе России, основной ее герой - мужик по преимуществу Тульской и Орловской губернии" (Беседы о ремесле, статья 2 // Там же. - С. 311); "Все крупные писатели хорошо знали только Тульскую, Орловскую и Калужскую губернии, так как они почти все оттуда" (Там же. - Т. 26. - С. 68). Затем эта идея, смешавшись с военными впечатлениями от орловско-курского направления (1943 г.) дала основание странной концепции о происхождении русского языка из никогда не существовавшего орловско-курского диалекта, концепции, доставившей лингвистам в свое время много затруднений.

КРИТИЧЕСКАЯ ДИЛОГИЯ И. АННЕНСКОГО
"ДОСТОЕВСКИЙ ДО КАТАСТРОФЫ"

А.М. Штейнгольд, Е.М. Табориская

В предисловии к первой "Книге отражений" в сентябре 1905 года И. Анненский писал, уточняя связь между заглавием критического произведения и задачами, которые он ставил перед собой при создании своих "десяти очерков": "Я назвал их отражениями. И вот почему. Критик стоит обыкновенно вне произведения: он его разбирает и оценивает. Он не только вне его, но и где-то над ним. Я же писал здесь только о том, что мной владело, за чем я следовал, чему я отдавался, что я хотел сберечь в себе, сделав собор"¹И.

Пожалуй, самым существенным моментом в том, как автор "Книг отражений" представляет критику, является отчетливая разделенность в ней художественного произведения и субъекта критического творчества. Позицию критика по отношению к художественному творчеству Анненский определяет с помощью "локальных" понятий: критик "вне произведения", "не только вне его, но и где-то над ним". Граница между субъектом и объектом критического творчества не абсолютизируется в "Предисловии": "Критик стоит обыкновенно вне произведения" — и принципиально нарушается в его десяти очерках. Анненский настоятельно подчеркивает слияние своего "я" с теми произведениями, анализ которых он представляет суду читателя. В традиционной позиции критика (Анненский видит ее реализацию в анализе и оценке художественного создания, умалчивая о том, что принято называть публицистическим началом) произведение играет страдательную роль: автор разбора властен распоряжаться им, не даром он стоит над произведением. В "Книгах отражений" Анненский декларирует и демонстрирует власть произведения над собой.

Метод Анненского-критика можно было бы назвать не просто "отражением", а взаимоотражением. Автор критических исследо-

* Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках страниц. Курсив Анненского, разрядка авторов статьи.

ваний как бы ловит отражения собственного "я" во многих зеркалах огромной русской, а если принять во внимание "Вторую книгу отражений", то и мировой литературы. Создавая свои очерки, он ставит перед читателем новое, не бывшее доселе зеркало, в котором через его субъективное "я" преломляются дорогие сердцу Анненского создания. "Я" критика в такой системе становится центром не в меньшей степени, чем в критике традиционной, но функционирует оно иначе: не власть над произведением, объективирующая мысль и волю критика, а самовыявление "в языке" художественных шедевров, целомудренное самораскрытие, т.к. читатель видит не непосредственное "я" критика, а лишь его отражение в "сдвоенном" тексте критического очерка и преломленного в нем, но для читающего существующего и в своей первоизданности, текста-источника. Власть художественного произведения важна для Анненского как импульс к творчеству: "Можно ли ожидать от поэтического создания, чтобы его отражение стало пассивным и безразличным? Самое чтение поэта есть уже творчество". (с. 5).

Пристальное внимание Анненского к произведениям "субъективно-характерным", к внутреннему миру творцов в обход явления художественных созданий, в обход жизни, отраженной в произведении, в обход, наконец, тех сторон современности, которые по созвучию или контрасту еще и еще раз актуализируют творение в условиях, порою весьма отличных от тех, что привели к их возникновению, — черта, явно отличающая критическую прозу Анненского от русской критики поры ее расцвета (1840–60-х гг.).

Учет установок Анненского, в данном случае специально выявленных в предисловии и служащих ключом для верного, с точки зрения автора, прочтения его творчества, закономерен и необходим, но столь же важна проверка соответствия воли Анненского его критической практике, которая наиболее полно выявляет и неповторимость авторского видения, определяющего поэтику статьи, и закономерности развития русской критики на рубеже веков.

Критическая диалогия "Достоевский до катастрофы" — не единственный случай циклизации в "Книгах отражений" Анненского. Из десяти очерков, вошедших в первую часть, лишь три обладают некой самодостаточностью единичного критического текста: это "Клара Милич", "Три сестры" и "Бальмонт-лирик"; во второй книге соотношение единичных и циклизированных очерков иное: в цикле "Изнанка поэзии" три очерка, в цикле "Иуда"

тоже три текста, объединенные собирательным названием "Иуда, новый символ". Остальные разделы второй книги содержат по одному критическому тексту.

В "Книгах отражений" обращает на себя внимание одна структурная черта: все разделы и первой и второй части имеют шапки-заголовки ("Проблема гоголевского юмора", "Изнанка поэзии", "Искусство мысли" и т.д.). Разделы могут состоять из одного критического текста (так, "Драма настроения" включает статью "Три сестры") или из ряда таких текстов (в разделе "Три социальные драмы" заключены статьи "Горькая судьбина", "Власть тьмы" и "На дне"). Исключением, подтверждающим правило, является единственный в обеих "Книгах" обзор индивидуального творчества - "Бальмонт-лирик". Заглавия раздела обозначают проблему, которую решает критик: "Проблема Гамлета", "Изнанка поэзии", "Проблема гоголевского юмора"; инвариантную тему, объединяющую внутренне разнородный материал ("Три социальные драмы", "Иуда"); иногда период творчества писателя, который становится объектом анализа ("Достоевский до катастрофы", "Умиравший Тургенев"). В поэтике ряда заглавий разделов второй книги первенствует не точное название, а субъективный пафос критика: "Белый экстаз", "Гейне прикованный" и др. Но во всех случаях объединяющий заголовок раздела у Анненского самодостаточен и не требует специального развертывания.

Вероятно, тяга к циклизации была обусловлена как общими закономерностями литературного развития XX века, так и склонностью самого Анненского к разветвленным и сложным конструкциям собственно художественных и находящихся на границе с художественным творчеством созданий. В литературном процессе рубежа XIX-XX веков на смену большим, прежде всего, романным формам середины и второй половины завершившегося XIX столетия, которые дали своеобразный слепок единства и многосложности жизни, пришла потребность видеть частные проявления все усложняющейся действительности, как бы рвущей связи и превращающейся в дробь разрозненных фактов и эпизодов. Однако в опыте литературы рубежа веков сохранилась культурная память об утраченной цельности и самого бытия, и его постижения, а также потребность уловить и как-то закрепить внутреннее тяготение сродных вещей. Цикл стал своего рода замещением ушедшей в прошлое цельности. В творчестве самого Анненского ощутимо стремление то к прихотливо-изысканным, то к логически выверенным построениям, в которых це-

лое рассыпается в сложном узоре частей, а каждая из них обрачивается мозаикой собственных внутренне завершенных компонентов (ср., например, структуру "Книг отражений" и структуру "Кипарисового ларца" с его делением на большие циклы - "Трилистники" и "Складни", с их геометрией внутренних малых циклов, и контрастно соотнесенной с двумя первыми частями сборника "аморфный", (что подчеркнуто названием, третий большой цикл-раздел - "Разрозненные листы")².

В первой "Книге отражений" раздел о Достоевском стоит вслед за начальным гоголевским. Это ранний, в чем-то следующий за Гоголем Достоевский, автор небольших повестей "Двойник" и "Господин Прохарчин". Это Достоевский до катастрофы, до каторги, до знаменитого пятикнижья, в котором будет первенствовать "искусство мысли", это молодой писатель, еще не ставший ни пророком, ни живым олицетворением болящей и гнетущей совести века. О зрелом Достоевском Анненский напишет две статьи для второй книги своей критической прозы. Однако в подходе к раннему и позднему Достоевскому у Анненского есть различие, которого нельзя не принимать во внимание при анализе его литературной критики. Это различие автор "Книг отражений" определил в предисловиях к первой и второй части своей большой критической работы. "Второй книге отражений" предпосланы несколько строк, уточняющие цель критика по сравнению с книгой первой. Там главной была мысль о себе, о том, "что я хотел сберечь в себе, сделав собор", тут намечилось изменение объекта критических размышлений: "Я пишу здесь только о том, что все знают, и только о тех, которые всем нам близки. Я отражаю только то же, что и вы" (с.123)³.

Разделы о Достоевском в первой и второй "Книгах отражений" должны по-разному восприниматься читателями: "Достоевский до катастрофы" - достояние самого Анненского, которое он открывает своему читателю, открывая самого себя, Достоевский "Преступления и наказания" в равной мере принадлежит и всем читателям, и Анненскому-критику, как-то юношески влюбленному в этот "молодой" роман.

Диалогия "Достоевский до катастрофы" состоит из весьма непохожих по жанру и стилистике произведений, объединенных прежде всего периодом творчества писателя. Это не первый шаг молодого автора, каким были "Бедные люди", это, фигурально говоря, шаг второй, но Анненского занимает не проблема становления творчества писателя, не процесс, а момент, и этот "момент" он стремится приблизить к читателю и в традицион-

ном критическом анализе – "Господин Прохарчин", и в необычной "синтетической", как называет это сам автор, форме "Виньетки на серой бумаге к "Двойнику" Достоевского".

В контексте "Книг отражений" диалогия "Достоевский до катастрофы" наиболее плотна и однородна по характеру художественного материала. Среди разделов-циклов в этом с ней может соперничать лишь открывающая первую книгу двухчастная работа "Проблема гоголевского юмора", куда вошли статьи: "Нос". (К повести Гоголя)" и "Портрет"⁴. Однако в отличие от гоголевской, диалогия о Достоевском построена на разительном жанровом контрасте. Первая часть – уникальный даже для "синтетических" статей Анненского пример проникновения мысли и слова критика в художественный мир исследуемого и осмысленного автора. Традиционно "Виньетку на серой бумаге" называют "лирическим эссе"⁵, что дает далеко не полное представление о жанровом своеобразии этого критического этюда. Часть вторая – "Господин Прохарчин" – по контрасту с предшествующей статьей выглядит вполне традиционным для русской критики произведением, в котором соединяются монографический анализ повести Достоевского и элементы проблемной статьи.

"Господин Прохарчин" Анненского композиционно подразделяется на две части. Автор графически выделяет существенную для его замысла семантическую границу, нумеруя части статьи. Первая из них поначалу тяготеет к монографическому рассмотрению ранней повести Достоевского. Значительное место в ней занимает пересказ "Господина Прохарчина", в меру подробный, выдержанный в объективно повествовательной манере, с введением в авторский текст элементов, характерных для стиля Достоевского. Но постепенно, как бы исподволь, монографическое рассмотрение повести уступает место исследованию проблемы, вбирающей и отражающей "нерв" современной критике жизни. Проблема эта, как часто бывает у Анненского, лежит на пересечении психологических и бытовых аспектов. Сам он определяет ее как страх перед жизнью и смертью. Уже первая фраза статьи "Господин Прохарчин": "Есть у Достоевского повесть о человеке, который умер от страха" (с. 24), – выявляет важность этой проблемы.

Противопоставляя Достоевского современной литературе, наполненной "страхом смерти", Анненский апеллирует ко всему творчеству писателя и широко вводит контрастный "сопутствующий" материал: рассказы Тургенева, "Скучную историю" Чехова, "Анну Каренину" Л.Толстого, "Большой шлем" Л.Андреева,

указывая, что "Страх смерти - любимый мотив современной поэзии" (с. 29)⁶. Достоевский же, по мнению критика, "не любил говорить о смерти и никогда не пугал читателя ее призраком: слишком уж серьезным казался ему страх жизни и сложной сама жизнь вне индивидуальных ее рамок" (с. 30).

Не менее важной во второй части статьи оказывается тема бунта человека Достоевского, пусть это пока "взбудораженная тайна", выплескивающаяся в горячечном бреде умирающего Прохарчина, бунт, который истает "в drobных и бессильных слезах" (с. 34). Тема бунта в "Господине Прохарчине" - своеобразное открытие критика Анненского, назвавшего прямым и точным словом одну из центральной тем творчества Достоевского. Более того, критик увидел зародыш, ядро бунта в тихейшем и смиреннейшем чиновнике, который явно подчиняется силе реальности и сопротивление которого этому губительному гнету не идет дальше "канцелярских" хитростей, вроде вымышленной золотки в Твери. Бунт Прохарчина - прорыв "живой жизни" в умирающем человеке. Бунт увиден критиком Анненским, великолепно знающим все наследие Достоевского и задумывающимся над вопросом об истоках бунта в творчестве и мировоззрении писателя: "Постойте, только чей же это бунт?.. Уж не Достоевский ли это сам проводит свою катастрофу?" (с. 34).

Почему же Анненский увидел в "Господине Прохарчине" "вспышку настоящего бунта" (с. 34), а такие разные критики - современники появления этой повести, как Белинский и В.Майков - словом не обмолвились о нем в своих рецензиях? В.Майков в обзоре "Нечто о русской литературе в 1847 году" усмотрел в повести "Господин Прохарчин" тему искажения, обезчеловечивания личности под гнетом социальных обстоятельств: "Он (Достоевский. - А.Ш., Е.Т.) хотел изобразить страшный исход силы господина Прохарчина в скопидомство, образовавшееся в нем вследствие мысли о необеспеченности"⁷.

Полтора десятилетия спустя Добролюбов в "Забитых людях" отметит героя повести Достоевского среди тех, чье социальное положение и чья социальная психология определили название статьи: "Болезненное чувство господина Прохарчина, что вот он сегодня нужен, завтра нужен, а послезавтра может и ненужным сделаться... объясняет достаточную долю той покорности и кротости, с которою он переносит все обиды и все тяготы своей жизни"^{8*}. Фигура героя Достоевского для критика-

* Далее страницы по этому изданию указаны в тексте в скобках.

шестидесятника в общем-то однозначна: "Господин Прохарчин, как забитый, запуганный человек ясен; о нем распространяться нечего. О его внезапной тоске и страхе отставки тоже нечего много рассуждать" (т. 7, с. 268). В трактовке и оценке господина Прохарчина Добролюбов акцентирует качества, весьма далекие от бунта, — покорность, страх и тоску. Социальное амплуа героя для критики 40–60-х годов практически исчерпывает сущность господина Прохарчина.

И Белинский, и В.Майков, поглощенные мыслью о социальной правде, не могли увидеть в ничтожном господине Прохарчине способности к протесту. Протест в сознании Белинского и, пожалуй, В.Майкова был достоянием сильной интеллектуально развитой личности печоринского типа. Могущественна в людях лермонтовского поколения философская и культурная закуска романтизма, тяготение к "демоническим" масштабам протеста. Демократизм социальной мысли 1840-х гг. был уже, ограниченной, чем все нарастающая демократизация литературы, ставшая следствием реализма, который исподволь преобразовывал и видение жизни, и характер суждений и оценок. "Маленькие люди" в глазах Белинского и его современников звали к справедливости, защите и даже мести, они требовали сострадания и сожаления, но героями литературы и жизни почитаться не могли. Слишком ощутимо в них было для поколения, сформировавшегося под звездой романтизма, пусть закатившейся, оспоренной, отвергаемой, но незабвенной, клеймо, если можно сказать, не социальной, а личностной маломасштабности, и стало быть, ущербности, несостоятельности. Жалкий человек не вызывает уважения, а без уважения нет того начала в литературе, которое составляет ее бытийно-нравственное ядро и не может быть обойдено критикой.

Анненский — критик Достоевского — человек принципиально иной эпохи, чем Белинский, В.Майков, даже шестидесятник Добролюбов, мнение которого о повести "Господин Прохарчин" во многом перекликается с суждениями критиков 1840-х годов.

Если для Белинского, В.Майкова, даже Добролюбова главное в ранних повестях Достоевского — мотивы социально-обличительные, а на втором месте стоят мотивы социально-психологические (переживание нравственной униженности, слом человеческой личности, не имеющей в данных общественных условиях силы самостояния и противостояния), то для Анненского на первом месте оказываются мотивы онтологические и, если так можно выразиться, психология, обусловленная проблемами бытия.

Эта направленность мыслей рождает у Анненского слово "бунт", которое по отношению к герою "Господина Прохарчина" не пришло бы в голову критикам середины XIX века. В текст своей статьи о повести Достоевского Анненский вводит важнейшую для хода его размышлений цитату: "Стой, — кричит господин Прохарчин. — Ты пойми только, баран ты: я смиренный, сегодня смиренный, завтра смиренный, а потом и не смиренный, сгрубил — пряжку тебе, и пошел вольнодумец" (с. 34). Для ближайшего бытового окружения Прохарчина — Зимовейкина и Марка Ивановича — и этих речей достаточно, чтобы счесть помирающего чиновника настоящим вольнодумцем и даже Наполеоном. Их трусливым душонкам в бреде Прохарчина слышатся претензии чуть ли не на мировое господство.

Для Белинского и В. Майкова речи Прохарчина — пустые слова: мышинный, мушиный "бунт" — сгрубил — и уже вольнодумец. Категории, которыми пользуется господин Прохарчин, для людей 1840-х годов слишком отчетливо вписаны в абсолютно конкретную социальную среду, это мышление, неотличимое от мышления Зимовейкиных и Марков Ивановичей. Контекст бунта Прохарчина для времени Белинского и В. Майкова — "бунт" Башмачкина, сумасшествие гоголевского Поприщина, безумие Голядкина.

Контекст бунта Прохарчина для Анненского совершенно иной. Он, знакомый со всем творчеством Достоевского, с его бунтарями-гигантами Иваном Карамазовым и Раскольниковым, с многоразличными проявлениями бунта от "подполья" до богосборчества и "бесовства", видит в словах умирающего Прохарчина тот механизм, который будет по-разному осуществляться в громадах теорий бунтарей-идеологов, в действиях практиков-преступников и практиков-экспериментаторов. Бунт для Анненского в связи с Достоевским — понятие не столько социальное, сколько, хочется сказать, культурно-онтологическое. Бунт — это невозможность неизбежно пребывать в смирении, это выход для подавленных человеческих потенций, которые долго могут быть неподвижны под гнетом (социальных ли условий, философских или теософских доктрин и т. д.), но, скапливаясь, неизбежно должны взорваться, и последствия взрыва, пусть самого ничтожного (сгрубил смиренный человек), необратимы и страшны. Недаром у Анненского слово "бунт" становится в контексте статьи "Господин Прохарчин" ситуативным синонимом слова "катастрофа": "Постойте: только чей же это бунт?.. Уж не Достоевский ли это сам провидит свою катастрофу?" (с. 34).

Развивая мысль о близости бунта господина Прохарчина До-

стоевскому, Анненский пишет: "И на самого Достоевского, как на его Прохарчина, напирала жизнь, требуя ответа и грозя пыткой в случае, если он не сумеет ответить: только у Прохарчина это были горячечные призраки <...>, а для Достоевского это были творческие сны, преобразившие действительность, и эти сны требовали от него, которому они открылись, чтобы он воплотил их в слова" (с. 34-35).

Это высказывание интересно не только в плане сближения автора-творца и столь несхожего с ним и все-таки неотделимого от него в глубинной сути создания, но и в плане развития и оформления мысли Анненского. По сути и образ, и метод отражения, определившие макроструктуру критического целого, отождествились в изоморфной целому микроструктуре. Система отражений выглядит тут чрезвычайно изощренной. Сближает критик Прохарчина и Достоевского, увидев в обоих страх перед жизнью: "Но как ни резок был контраст между поэтом и его созданием, а все же, по-видимому, и поэт в те ранние годы не раз испытывал приступы страха, от которого умер и Прохарчин" (с.34). Мысль, следующая за этим утверждением, должна обосновать пропасть между созидательной и все преодолевавшей силой творчества, которая требует воплощения и тем самым спасает творца от страха жизни, и бессилием нетворческой природы, гибнущей в тенетах этого страха. Анненский "одевает" свое суждение в "зеркала", выстраивает целый лабиринт отражающих и преломляющих поверхностей, призванных передать соотношения: жизнь → творческий процесс → творение, вбирающих в себя жизнь и в нее же возвращающихся.

Но тут есть и иная систематика: творение художника (в данном случае г-н Прохарчин как персонаж) является отражением (удвоением) не только объективной действительности, но и творящего субъекта. Иными словами, господин Прохарчин, в интерпретации Анненского, предстает неполным, искаженным двойником Достоевского уже потому, что и на того, и на другого "напирала жизнь", требуя ответа и "грозя пыткой в случае, если он не сумеет ответить". Ответ перед жизнью как ответ перед совестью, - своеобразный нравственный императив критика, который тот усматривает в наиболее близком для себя "поэте" - Достоевском.

В концепции творчества как ответа на "напор жизни" Анненский отнюдь не торопится утвердить власть всепобеждающего слова. Он проводит границу между "призраками", осаждающими полуразбужденную совесть умирающего Прохарчина, и "творче-

скими снами" Достоевского. Он укажет на то, что "скорбь от безысходности несчастья" и "вспышка неизбежного бунта" — естественная и бесплодная реакция г-д Прохарчиных на "напирание" жизни, равное императиву совести. Но критик Анненский не считает "воплощенное слово" панацеей от объективных бед реальности. "Кто знает, не было ли у поэта таких минут, когда, видя все несоответствие своих творческих замыслов с условиями для их воплощения, — он, Достоевский, во всеоружии мечты и слова, чувствовал себя не менее беспомощным, чем господин Прохарчин" (с. 35). Эта беспомощность "мечты и слова" перед напором жизни ведет, по Анненскому, Достоевского к петрашевцам — столкновение между гнусностью российского общества и утопическим социализмом неизбежно: "Да разве и точно не пришлось ему через какие-нибудь три года после Прохарчина целовать холодный крест на Семеновском плацу в возмездие за свой "Прохарчинский" бунт?" (с. 35).

Анненский, признавая правомерность и правоту "прохарчинского" бунта Достоевского, правомерность его неудовлетворенности "воплощенным словом", как бы создает ореол святости вокруг его "катастрофы" во имя ответа на грозные требования жизни. В этом приоритете жизни и жизненного, мы бы сказали, гражданского действия над словом-деянием поэта — доминантное отличие позиции критика Анненского от обобщенной концепции жизни и искусства у его современников-декадентов. Сам Анненский переводил это отличие в несколько иную плоскость: умозрительному, пожалуй, даже эстетскому страху современников, который "отобщает каждого из нас от всего мира", страху призрака "будто бы лично ему и только ему грозящей смерти" он противопоставляет "чадные, молодые, но уже такие насыщенные мукой страницы, где ужас жизни исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах" (с. 35).

Мир реальной жизни, мир общих внеиндивидуальных мук для Анненского выше и предпочтительнее изысканного индивидуалистического осознания конечности собственного существования. Литератор чеховского поколения, Анненский в своей общественной позиции, как она отразилась в "Господине Прохарчине", ближе к боли за всех, свойственной середине ушедшего века, чем к трагедии изолированности единичного существования, развитой в философии экзистенциализма, корни которой Анненский предугадал в "страхе смерти" детей конца века.

Статья "Господин Прохарчин" обладает сугубо критическим "обликом", где несложно выделить такие характерные элементы,

как пересказ художественного текста, становящийся элементом концепции критика, многочисленные обращения Анненского к контексту всего художественного творчества Достоевского и к текстам, принадлежащим другим авторам. Здесь многочисленные обращения критика к своему читателю – один из вариантов проявления диалогической природы критики: "Но отыщите у Достоевского рассказ, подобный тургеневским "Стук... стук... стук..."" или истории отца Алексея. <...> А возьмите страх смерти у Достоевского: перечтите наивный рассказ князя Мышкина... <...> Посмотрите – вот то же чувство, поэтически передано Чеховым". А рядом с выраженной системой императивов, адресованных читателю, – повышено личностное, подчеркнуто индивидуальное отношение к объекту критических размышлений: "Мне же Прохарчин кажется интересным, так как это, по-моему, одна из самых четких иллюстраций к основной идее творчества Достоевского. А за что я особенно люблю эту повесть и почему говорю о ней именно теперь, это сейчас читатель увидит" (с. 27).

Ничего из этого богатейшего арсенала формально-содержательных компонентов критической статьи нельзя обнаружить в "Виньетке на серой бумаге к "Двойнику" Достоевского"⁹. Само заглавие первой части диалогии в "Достоевском до катастрофы" подчеркивает особое соотношение между повестью Достоевского и произведением самого Анненского: критика традиционно функционировала как некий метатекст по отношению к исходному тексту-объекту. Это соотношение Анненский ясно осознавал в традиционной критике: "Критик стоит вне произведения: он его разбирает и оценивает" (с. 5). Виньетка – одна из разновидностей книжной графики – скромная иллюстрация (весьма часто орнаментального характера), отмечающая границу (начало или конец) словесного текста. Виньетка, разумеется, связана со словесным текстом, но это, скорее, связь дополнения и зависимости, чем анализа и оценки.

Анненский настоятельно указывает на скромное, подчиненное, антипретенциозное место своего сочинения по отношению к "Двойнику": виньетка почти незаметна на серой бумаге, но "серая бумага" – это не только знак отказа автора виньетки от выделенности, яркости, выпуклости своего произведения, это указание на определенный графический прием, художественный эффект, аналогичный цветовому пятну окрашенной бумаги в монохромной графике.

Серый цвет бумаги – это тональность, эмоциональная окра-

шенность "Двойника" в восприятии Анненского. Это – колорит ноября, "колорит туманной, мозговой петербургской ночи" (с. 21), нечто большее, чем погодные условия, время и место действия в повести "Двойник". Анненский в самом начале своей "Виньетки" нарочито отмечает "вечный" колорит петербургской ночи, чтобы "вернуть" читателя – своего современника, которому меньше десяти лет осталось ждать пейзажей "Петербурга" Андрея Белого и реалий блоковского цикла "Пляски смерти"¹⁰, в обстановку "Двойника" Достоевского: "Только не теперь, а лет 50, а то и 60 тому назад. Кажется, Фонтанка. Над водой повис плоский и опустелый мост. А ветер то поскрипывает фонарными столбами, где тоскливо мигает что-то желтое, то выше колец взрывает черную воду канала" (с. 21). У современного читателя может возникнуть впечатление, что петербургский пейзаж "Виньетки" Анненского "списан" со стихов Блока, хотя последовательность во времени написания здесь обратная, но близок эпохальный опыт, эпохальное видение Петербурга.

Анненский в "синтетической" "Виньетке" полностью отказывается от приемов аналитической критики. Он размывает все границы: между описанием и текстом-объектом, между авторским "я" (как в ипостаси "я" критика, так и в ипостаси "я" художника) и "я" персонажа произведения, между собственно сюжетом Достоевского и сюжетом, преобразованным словом самого Анненского и актуализированным в его тексте.

Критик как бы самоустраняется, создавая иллюзию автономности своего произведения, уступая место самовыявляющейся атмосфере повести Достоевского и самодовлеющему сознанию г-на Голядкина, чей косвенный монолог (несобственно-прямая речь) занимает добрую половину текста "Виньетки"¹¹. Но вряд ли правомерно отождествлять Якова Петровича Голядкина – действующее лицо в повести "Двойник" – с тем Яковом Петровичем, который погружается в авторефлексию в произведении Анненского. Отношения между этими двумя соименниками заслуживают более пристального рассмотрения, так как они фокусируют в себе сугубо конкретный случай, рожденный специфической тематикой двойничества (своеобразной архисемой в литературе XIX – начала XX вв.), который приобретает ряд дополнительных смыслов в контексте "Отражений" Анненского и входит в более общие контексты, связанные с некоторыми закономерностями и тенденциями русской литературной критики.

Двойничество в самых различных вариантах – одна из любимых тем романтизма. Модификации этого мотива можно найти и в

произведениях русской литературы, причем лежащих не только в русле романтического метода, но и соотносимых с ним. Анненский — человек рубежа веков, знакомый не только с Гофманом, Гоголем, Достоевским, но с О.Уайльдом ("Портрет Дориана Грея"), явно испытывал интерес к теме двойничества. Об этом свидетельствует не только "Виньетка на серой бумаге", но и стихотворение "Двойник" в сборнике "Тихие песни", и перевод гейневской миниатюры "still ist die Nacht, es ruhen die Gassen", получивший у Анненского все то же название — "Двойник"¹². Двойничество для Анненского, несомненно, одно из проявлений того, что Блок называл "страшным миром". В собственной и переводной лирике это потаенная драма нецельной души, бездна между невозвратимым прошлым и сегодняшним днем, ставшим днем осознания этой бездны. В сочинении критическом эта связь со "страшным миром" приобретает особое звучание.

"Виньетка на серой бумаге" — это сколок, слепок, отражение "Двойника" Достоевского, это его в чем-то ослабленное, а в чем-то, возможно, усиленное удвоение. Это двойник "Двойника", не тождественный повести Достоевского, но генетически с нею связанный. Таким образом, "Виньетка на серой бумаге к "Двойнику" Достоевского" актуализирует семантические оттенки двойничества, восходящие к проблематике и семантике текста-объекта, и аналогичные оттенки, рожденные контекстом "Книг отражений": мотив зеркала, удваивающего и расподобляющего (обратная симметрия) отраженный объект.

Если в повести Достоевского двойничество закрепляется в Якове Петровиче Голядкине-младшем, порождении большого мозга г-на Голядкина, то в очерке Анненского появляются двойники обоих Голядкиных, и сам очерк становится неполным "удвоением" всего художественного мира повести Достоевского: его болезненной, мрачной, бредово-выпуклой и бредово-смазанной атмосферы, его нервной, неустойчивой, спотыкающейся на вариативных повторах фразы, его письма "поток", без деления на абзацы.

Мир, встающий в тексте "Виньетки", — точная и убедительная парафраза прозы Достоевского; здесь причудливо перемешаны ситуации, поступки, персонажи, мысли "Двойника", нервная раздробленность стиля, давящая мономания, завладевающая рассудком Якова Петровича. Отношения между текстом-объектом и текстом-описанием в очерке Анненского крайне нетрадиционные. Критик не проясняет смыслов произведения Достоевского, он "внедряется", "вживается", "вмещается" в его повесть; это не

фиксация и не объяснение – отражение художественного текста в тексте критическом, а жизнь критического текста, попавшего в художественное "зазеркалье". "Я" Анненского, его прямая воля в первом очерке о Достоевском выявляется с помощью минус-приема: активной демонстрацией собственного отсутствия в тексте. Формально "я" в тексте "Виньетки" появляется неоднократно, порою сверхгусто – достаточно взглянуть на финальный абзац: "Сумасшедший это, или это он, вы, я? Почему я знаю. Оставьте меня. Я хочу думать. Я хочу быть один... Фонари тонут в тумане" (с. 24).

Нагнетение перволичных местоимений отнюдь не становится формой проявления личностного сознания критика. Это "я" безликое и многоликое. Оно может принадлежать Голядкину, который "на одну минуту видит перед собой весь ужас своего будущего" (с. 24) и заговаривает с самим собой, как с собеседником, на "ты": "Тащи, братец, другого на плечах, как намокшую шинель. Подлый обманщик, тот, другой Яков Петрович Голядкин, будет, дразня, открывать тебе все самые ненавистные, самые смрадные качества своей, а отныне и твоей души", – а потом снова возвращается к своему "я": ему есть о чем подумать одному, он сам не знает, правда, ложь или бред то, что с ним происходит, что ему открывается; и то же "я" в равной степени может принадлежать любому лицу (в том числе любому читателю Достоевского), со стороны созерцающему драму человека, который утратил цельность своего "я", а вместе с этим право на место в мире, читателю, примеривающему ситуацию г-на Голядкина или шире – мир идей Достоевского – к себе и окружающей жизни. "Я" в финале "Виньетки" не лирическое, а всеобщее, внутренне равное: "каждый из нас", "все мы".

Жанр "Виньетки на серой бумаге" не субъективно-лирический, а объективирующий субъективное прочтение повести, жанр внутренне противоречивый по главенствующей тенденции объективного и субъективного начал в авторской установке Анненского: я так увидел – судите сами.

"Виньетка на серой бумаге к "Двойнику" Достоевского" представляет собой предельное развитие приема, известного в русской классической критике. Суть этого приема состоит в том, что критик, отталкиваясь от созданного писателем персонажа, воспроизводит в статье его подобие, используя черты личности данного образа, его поступки, опираясь на эпизоды, в которых тот действует, но наполняя свою интерпретацию литературного героя смыслом, порою далеко отстоящим от исход-

ного, художественного. Такого рода воссоздание-пересоздание образа-персонажа в критике мы находим, например, в статье Добролюбова "Что такое обломовщина?" (Обломов), в "Миллионе терзаний" Гончарова (Чацкий) и др. Такой прием рождает особое проявление образно-эмоционального компонента в критике - ведет к появлению критического персонажа¹³. Критический персонаж всегда вторичен по отношению к литературному; в контексте статьи он живет особой жизнью, порой весьма отличной от существования "прародителя". Русская классическая критика знает примеры, когда в контексте проблемной статьи реализуется критический образ, более объемный, нежели единичный критический персонаж. Речь идет, в частности, об образе "темного царства" в одноименной статье Добролюбова. "Темное царство" - образ собирательный, его корни восходят к ряду ранних пьес А.Н. Островского, но "критический образ", созданный в добролюбовской статье, не тождествен художественному миру Островского. Генезис образа "темного царства" у критика публицистический, тогда как драматургический прототип обладает художественной природой.

Вероятно, соотношение открытой публицистичности и подобию художественной образности в критике может иметь значительную амплитуду, однако вряд ли можно отыскать пример большей плотности и органики критического "макрообраза", чем "Виньетка на серой бумаге" Анненского. Это не критический персонаж, не собирательный образ социальных обстоятельств и нравов, это, хочется сказать, - критический образ художественного мира повести "Двойник" и художественного мировоззрения раннего Достоевского.

Синтетическая "Виньетка на серой бумаге", тем не менее, содержит не только мощный потенциал непосредственного образно-эмоционального воздействия¹⁴, но и весьма осязаемый публицистический пафос, непреходящую принадлежность критического сочинения.

Яков Петрович Голядкин в интерпретации Анненского - бунтарь, такой же бунтарь, как и господин Прохарчин. Только характер и обстоятельства бунта героя в "Двойнике" иные: у Прохарчина - бесплодное предсмертное прозрение, у Голядкина - попытка разобраться в себе и в своих отношениях с миром. Где я, что мое, где предел моему я, - вот вопросы, на которые силится ответить Голядкин Анненского. Яков Петрович пытается провести грань между "моим..., то бишь частным" и "вашим, казенным", а "это уже бунт" (с. 23). Бунт Голядкина

- порыв осознать себя неповторимым, отграниченным от всего, что есть не он: "Какой-никакой, а все же я вот Голядкин <..> А! Опять бунтовать? Да-с, пускай вы - вы... а все же вот не быть им никому Яковом Петровичем Голядкиным. Вот захоти, хоть разопись, а не быть" (с. 23).

Убеждение в неповторимости своего ничтожного, но в единичности своей неоспоримо автономного существования - единственное достояние Голядкина, по Анненскому, и тем самым уже бунт. Униженный и унижаемый, сам готовый "посократиться" и "спрятаться", Голядкин, тем не менее, претендует на нерастворенность в холодном мозглом мире, в котором живет, хотя знает, что "ветер подул - и что ты?" Этого мотива - бунта самозащиты, бунта отстаивания права на неповторимость собственного, пусть сколь угодно ничтожного "я", - критики, откликнувшиеся на выход в свет "Двойника", не знали. Белинский, говоря о типичности Голядкина ("Если внимательно осмотреться вокруг себя, сколько увидишь господ Голядкиных, и бедных, и богатых, и глупых и умных!"¹⁵), находит, что "болезненная обидчивость и подозрительность его характера есть черный демон его жизни, которому суждено сделать ад из его существования", - иными словами, причина сумасшествия г-на Голядкина - его несчастный характер, а двойник - Голядкин-младший - порождение расстройства его ума.

В. Майков в статье "Нечто о русской литературе в 1846 году" наиболее близок к Анненскому в трактовке психологии Голядкина: "Вспомните этого бедного, болезненно самолюбивого Голядкина, вечно боящегося за себя, вечно мучимого стремлением не уронить себя ни в коем случае и ни перед каким лицом и вместе с тем постоянно унижающегося <..>, постоянно соглашающегося обрезать свои претензии на личность, лишь бы пребывать в своем праве...". Но Майкова, как и Белинского, больше всего занимает вопрос о жизненности, распространенности типа Голядкина: "Вспомните все это и спросите себя: нет ли в вас самих чего-нибудь голядкинского, в чем только никому нет охоты сознаваться..."¹⁶.

Добролюбов в статье "Забитые люди" заговорил о "мрачнейшем протесте, вставшем со dna души Голядкина, не пожелавшего помнить, "что все на свете законнейшим образом распределяется по способностям, а способности самую натурю даны". Этим протестом, к какому только и был способен "ненаходчивый господин Голядкин", стало сумасшествие (Т. 7, с. 259). В контексте статьи "Забитые люди" слово "протест" воспринима-

ется как сугубо социальное, сумасшествие Голядкина – акт почти добровольный и осознанный, вроде самоубийства Катерины: чем жить так – лучше распротиться с разумом.

Бунт Голядкина в "Виньетке на серой бумаге" – менее всего общественно значащий поступок. Слово "бунт" – принадлежность сознания и речи рефлектирующего после изгнания из дома Клары Олсуфьевны Голядкина. Бунт здесь, как и в статье "Господин Прохарчин", – категория не столько социальная (объективная), сколько субъективная, психологическая. Человек, даже такой незначительный, "выцветший, вытертый", "линялый человечек" (с. 21), как Голядкин, не может смириться со своим несуществованием: а отказ от себя, растворение в "вашем, казенном" – это отказ от личного бытия, добровольное самоуничтожение. Гаерский бунт перед статским советником Берендеевым – лишь пролог, преамбула к онтологическому бунту героя. Там, а доме "почтенного старца", награжденного "капитальцем и деревеньками", Голядкин вздумал повести себя не то, что на равной ноге, но не без амбиции, срезался – с лестницы спустили: "Бунтовал – вот теперь и расплачивайся" (с. 21). Здесь, в ноябрьской ночи на улице, он бунтует, отстаивая свое последнее достояние – единичность, особость своего бытия, знаком которого является имя. Вот это – истинный бунт, бунт как преддверие катастрофы: ясного понимания своего конца – ямы. Двойник – то, "с чем не разминуться". "Это теперь то же, что ты. И он свое возьмет" (с. 24). Анненский комментирует прозрение-катастрофу Голядкина: "Он потерял, видите ли, то, что пусть там другие и лучше, а вот же не быть им ветошкой – то этой, Яковом – то Петровичем Голядкиным" (с. 24). Появление двойника, по Анненскому, – порождение не столько больного рассудка несчастного чиновника, сколько самой действительности, где нет места мыслящему и отстаивающему свое бытие "я".

Голядкин перестает быть героем "Двойника" Достоевского, персонажем, действующим в определенных "предлагаемых обстоятельствах". Он на глазах читателей "Винетки" как бы мифологизируется и перерастает в "любого человека": "Сумасшедший это, или это он, вы, я?". Эта универсализация бунта и катастрофы Голядкина – всечеловека и дает ключ к прочтению последней фразы статьи Анненского: "Господа, это что-то ужасно похоже на жизнь, на самую настоящую жизнь" (с. 24).

"Достоевский до катастрофы" в глазах Анненского – не молодой литератор, автор отличных, но связанных с более чем

полувековым прошлым повестей о петербургских чиновниках, а писатель, в чьих творениях обнажены острейшие проблемы бытия, все более и более актуализирующиеся в начинающемся XX веке.

Примечания

- 1 Анненский И. Книги отражений. - М., 1979. - С. 5.
- 2 См. об этом: Корецкая И.В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX - начала XX в. - М., 1975.
- 3 О функции общения между художником и его читателем в критической концепции Анненского см.: Пономарева Г.М. Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе Иннокентия Анненского // Блоковский сборник. - Тарту (в печати).
- 4 См. об этом: Conrad B. I.F. Annenskij's poetische Reflexionen. - München, 1976. - S. 172.
- 5 Так обозначен жанр "Виньетки..." в примечаниях Н.Т. Ашимбаевой к изданию "Иннокентий Анненский. Книги отражений" (М., 1979. - С. 581).
- 6 Слово "поэзия" у Анненского равно понятию "художественная литература".
- 7 Майков В.Н. Критические опыты (1845-1847). - СПб., 1889. - С. 328.
- 8 Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 8 т. - М.-Л., 1963. - Т. 7. - С. 271.
- 9 В ЦГАЛИ (ф. 6, оп. № 101, ед.хр. 155) находится лист, содержащий вариант оглавления ко "Второй книге отражений". В нем названы 12 статей, объединенных общим заголовком "Виньетки на серой бумаге". Видимо, Анненский предполагал написать ряд критических работ, имеющих общую установку в подходе к анализируемым произведениям. Своеобразный жанр "виньетки на серой бумаге" в окончательном варианте автор оставил только за произведением, посвященном "Двойнику". Очевидно, "виньетка" ассоциировалась с повышенной приближенностью к стилиевой манере текста-объекта, с почти художнической обработкой магистрального текста в контексте критиче-

ской статьи. (Приносим глубокую благодарность Г.М.Пономаревой, любезно ознакомившей нас с этим архивным материалом.)

- 10 Очевидна близость концовки "Виньетки на серой бумаге..." и четвертого стихотворения из цикла "Пляски смерти" ("Старый, старый сон..." - 1914):

"Он к точке, точка к нему. Вот уже и не точка, а линия, вот фигура целая. <..> Смотри-ка: там ведь опять навстречу точка. Кончено с вами, Яков Петрович, да! Это тебе уж не Фонтанка. Это уж совсем другое, и не только другое, чему конца нет. Голядкин" (с. 23) <..> "Фонари тонут в тумане. Глухие, редкие выстрелы несутся из-за Невы... И опять, и опять тоскливо движется точка, и на встречу ей еще тоскливее движется другая" (с. 24);

Ср.:

Из мрака

Фонари бегут - куда?

Там - лишь черная вода,

Там - забвенья навсегда.

Тень скользит из-за угла,

К ней другая подползла.

.....

Как свинец, черна вода.

В ней забвенья навсегда.

Третий призрак. Ты куда,

Ты, из тени в тень скользящий?

(Блок А. Собр. соч.: В 8 т. - М., Л., 1960. - Т.3.- С. 38-39).

- 11 О формах соотношения голоса рассказчика и голоса героя-персонажа см.: Conrad B. I.F. Annenskij's poetische Reflexionen. - München, 1976. - S. 174-178.

- 12 Рассмотрение темы двойничества у Анненского в связи с русским модернизмом и прежде всего символизмом в задаче данной работы не входит.

- 13 Анненский охотно и широко пользуется этим приемом в "Книгах отражений" (см., например, образы сестер Прозоровых в статье "Драма настроений"). Необычайно выразителен "микрокритический персонаж" - Штольц в статье "Гончаров и его Обломов".

- I4 Парафрастический, порой приближающийся к стилизации характер "Виньетки" в чем-то приближается к многочисленным парафрастическим стилизациям художников "Мира искусств". Но если Сомова, А. Бенуа, Е. Лансере занимал XVIII век, а Билибина - русская сказка, то объектом Анненского стало более позднее (социопсихологизированное) явление - петербургская антиромантическая и не порвавшая с романтизмом повесть о сумасшедшем чиновнике: монохромный антимир по отношению к Петербургу фасадов, парадов, маскарадов, его оборотная, "ночная", "изнаночная" сторона.
- I5 Белинский В.Г. Собр. соч.: В 13 т. - М., 1955. - Т. IX. - С. 563. Добролюбов иначе оценивал "Двойника" с точки зрения типичности: "При хорошей обработке из господина Голядкина могло бы выйти не исключительное, странное существо, а тип, многие черты которого нашлись бы во многих из нас" (Т. 7. - С. 259-260).
- I6 Майков В.Н. Критические опыты. (1845-1846). - СПб, 1889. - С. 327.

АННЕНСКИЙ И ПЛАТОН (ТРАНСФОРМАЦИЯ ПЛАТОНИЧЕСКИХ
ИДЕЙ В "КНИГАХ ОТРАЖЕНИЙ" И.Ф.АННЕНСКОГО)

Г.М. Пономарева

Философско-эстетические взгляды Анненского вычленить довольно трудно. Он значительно менее идеологически декларативен, чем, например, Вяч. Иванов или А.Белый. Сам Анненский довольно иронично относился к поискам в искусстве одного философского миропонимания. Так, он писал в статье "Бальмонт-лирик": "Играя в термины, мы не раз за последние годы представляли поэтов делаться философами. При этом речь шла не о Леопарди или Аккерман, не о Гюйо или Вл. Соловьеве, а философическим находили, например, Фета или едва даже не Полонского. Я все ждал, что после философичности Полонского кто-нибудь заговорит о методе Бенедиктова"¹... (КО, с. 107-108). Анненский исходит из представлений о специфике отражения любой (в том числе и философской) идеи в поэзии. Он считает, "что в лирике действуют другие определители и ею управляют иные цели, к философии не применимые" (КО, с. 108), а потому приверженность к какой-то одной философской доктрине сузит горизонт творческого видения поэта. Поэтому критик положительно относится к эклектизму Бальмонта, являвшемуся отражением идеи символистов о "синтезе" культурных традиций и позволяющему Бальмонту, по мнению Анненского, свободно чувствовать и проявлять свою личность. "В поэзии Бальмонта есть все, что хотите: и русское предание, и Бодлер, и китайское богословие, и фламандский пейзаж в роденбаховском освещении, и Рибейра, и Упанишады, и Агура-мазда, и шотландская сага, и народная психология, и Ницше, и ницшеанство. И при этом поэт всегда целостно живет в том, что он пишет, во что в настоящую минуту влюблен его стих, никому одинаково не верный" (КО, с. 107). Мироззрение самого Анненского было адогматическим. Он не принимал ни одну философскую доктрину полностью, а трансформировал в своей творческой системе те идеи, которые были ему близки, причем вопрос об "авторстве" этих идей оставался для него второстепенным².

И, тем не менее, мироззрение Анненского довольно по-

следовательно опирается на определенный круг общефилософских представлений³. Ближе всего ему те философские системы, в которых идеалистическая картина мира связывается, однако, с неприятием субъективизма. Интерес к античной культуре выдвигает здесь на первое место учение Платона.

Вопрос об элементах платонизма в "Книгах отражений" (на материале статей "Портрет" и "Три сестры") был поставлен, но не решен полностью в книге Б.Конрад "I. F. Appenskijs poetische Reflexionen"⁴. Мы остановимся на анализе немецкой исследовательницей эссе "Портрет", где данная проблема разрабатывается подробнее. В начале статьи Анненский пишет о том, что, рассматривая старый портрет, читатель приобретает к какому-то забытому им миру. "Вам кажется, что вам не следовало бы забывать этот мир, а между тем как раз его-то вы и забыли" (КО, с. 13). Немецкая исследовательница видит здесь намек на понятие "анамнезис" - отражение платоновского наследия. Конрад достаточно убедительно аргументирует свою гипотезу мотивами, принадлежащими платонизму и присутствующими в эссе "Портрет": темой смерти, которая рассматривается в платоническом диалоге как путь из земного мира к потусторонней красоте, символика глаз как окна, через которые один мир смотрится в другой⁵.

Б.Конрад считает, что в "Книгах отражений" идеи Платона соплагаются с идеями Ницше. Так, к идущему от Ницше разделению творчества на аполлонийское и дионисическое, можно было бы подключить идею Платона о прекрасном как вечно недостижимой цели искусства. Если вопрос о существовании двух миров идет от Платона, то идея отделения "я" от "не-я" связана с Ницше⁶.

Идеи платоновского "анамнезиса" сам Анненский раскрывает в комментарии к книге Ксенофонта "Воспоминания о Сократе в избранных отрывках". "Душа человека предечно жила в блаженном мире идей, и идеи, которые она когда-то созерцала, оставили в ней след, который оживляется воспоминанием, обращением ума от мира конкретного, доступного чувствам ... в мир понятий. Мир идей оставил в душе не только отпечатки, но и стремление (...) возвратиться из этого преходящего, призрачного мира в мир истинный, вечный и прекрасный"⁷. Это краткое изложение Анненским платоновского учения, оставшееся незамеченным Б.Конрад, может только подкрепить ее аргументацию.

В "Очерке древнегреческой философии", служащем коммента-

рием к уже упомянутой нами книге Ксенофонта, Анненский объясняет гимназистам сущность учения Платона об идеях. "Платон учил о двух мирах: вещественном и идеальном. Мир идеальный он считал истинным, существующим, мир вещественный - его изменчивым, призрачным отражением"⁸. Сразу же отметим, что именно платоновская идея о существовании двух сфер появляется в работе Анненского "Художественный идеализм Гоголя" (1902). "Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высокоюмористическим (в философском смысле) и логически-непримиримым соединением" (КО, с. 217). Анненский считает, что для понимания учения философа об идеях надо остановиться на его наблюдениях над душой. "Душу Платон сближает с миром вещей и противопоставляет ее телу"⁹. Душа занимает промежуточное положение между миром идей и миром вещей. "Душа стоит на грани между двумя мирами; <...> в душе есть часть мира идеального и часть мира реального, часть переходящая и часть вечная"¹⁰. Смысл человеческого существования и художественного творчества, как считает критик в уже упомянутой статье "Художественный идеализм Гоголя", - в тяготении к платоновскому миру идей, т.е. духовному миру. "В силу стремления, вложенного в нас создателем, мы вечно ищем сближать в себе мир вещей с миром духовным, очищая, просветляя, и возвышая свою бренную телесную жизнь божественным прикосновением к ней мира идеального, и в этом заключается вся красота и весь смысл нашего существования: стремимся ли мы к совершенствованию или жертвуем собою для блага других - это творится веяние мира идей, это значит, что в нас созвучно затрепетала наша душа, атом бессмертного духа. Чувствуем ли мы радостный трепет, угадав иную вечную красоту в творческом подборе звуков или красок, значит нам удалось на миг освободиться от ига вещей и созерцать вечное" (КО, с. 217). Рассуждение Анненского о "бессмертном атоме духа" представляется скрытой, как всегда у критика, полемикой с утверждением о смертности души, изложенном в философии Демокрита. Здесь термину одного философа придается его трактовка в духе совсем иного (здесь - платоновского) учения.

С платоновской идеей души как посредника между идеальным и реальным миром в статье "Художественный идеализм Гоголя" связана мысль об Эросе, идущая от платоновского "Пира." В книге "Театр Еврипида", в статье "Поэтическая концепция

"Алькесты" Еврипида", Анненский неоднократно ссылается на платоновский "Пир"¹¹. Внимание Анненского привлекала своеобразная концепция низкого происхождения и некрасивости Эрота, представленная у Платона. В "Пире" Платона Сократ, прикрываясь фиктивным именем мантиянки Диотимы говорит об Эроте как случайном сыне Бедности и Стремления, что бог во все не должен быть прекрасен, как этого хотят иные (поэты, намек на Агафона): он рисуется философу загубелым, загоревшим, босым, бездомным и сидящим на земле. Платон несомненно проявил здесь склонность к особой форме юмора, (чувствуется квинтилиановский *lucus a non lucendo*)¹². Как показывает А. Лосев, у Квинтилиана "смех всегда основан на выдвигании чего-то безобразного"¹³. Т.е., по Анненскому, возникает смех, вызванный несоответствием уродливого внешнего вида Эрота и той функции любви, которую он выполняет. Эрот, по Платону, гений, представляющий "собой нечто среднее между богом и смертным"¹⁴. Лосев, анализируя концепцию этого диалога, справедливо утверждает, что "центральной для "Пира" является проблема середины"¹⁵.

Эрот, по Платону, - "это любовь к прекрасному"¹⁶. Одновременно любовь понимается как "стремление родить и произвести на свет в прекрасном"¹⁷. С точки зрения философа, люди "должны родить в прекрасном как телесно, так и духовно"¹⁸. Беременные телесно разрешаются от бремени с помощью деторождения, а беременные духовно (творцы и изобретатели) вынашивают в себе разум и другие добродетели. В. Асмус, интерпретируя философский смысл мифа об Эроте, пишет: "Любовь к прекрасному Платон понимает как рост души, как приближение человека к истинно-сущему, как восхождение души по ступеням все повышающейся реальности, всевозрастающего бытия, как нарастание творческой производительной силы"¹⁹.

Платон понимает любовь "как любовь к вечному обладанию благом"²⁰. В комментарии в книге Ксенофота Анненский пишет о градации идей у Платона. "Сами идеи связаны между собой подчинением и соподчинением, как слова в предложении: есть идеи высшие и низшие. Наивысшая, которой подчинены все остальные, это идея блага: она выше идеи бытия и выше идеи познания <...>"²¹. Поскольку любовь связана с высшей идеей блага, то постижение прекрасного идет снизу вверх. "Начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх - от одного прекрасного тела к двум, от двух - ко всем, а

затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь наконец, что же это — прекрасное²². Таким образом, в центре интереса Анненского к Платону оказываются проблемы Прекрасного, Красоты как высшей ценности бытия. В решении этих проблем существен, с одной стороны, "синтезирующий" подход — интерес к объединению у Платона Красоты и Блага (эстетики и этики), роднящий Анненского, в данном отношении, с "младшими символистами", во многом от него далекими. Во-вторых, очень важна выделенная Лосевым проблема "середины" — внимание к тем явлениям бытия, где сосредотачиваются его противоречия и конфликты. Действительно, значительная особенность "Книг отражений", как и всего творчества Анненского, — подчеркивание в мире и в человеке глубокой дисгармонии, мучительных, неразрешенных и все же необходимых контрастов. Само понимание Красоты у Анненского глубоко связано с идущим от "Пира" образом "некрасивой Красоты", гонимой, страдающей — и именно в этом являющей свою подлинную (для земного бытия) сущность.

В статье "Художественный идеализм Гоголя" Анненский показывает ступени в развитии идеализма писателя: от "Вечеров на хуторе близ Диканьки" — до "Мертвых душ." Нам представляется вполне уместным соотнести эти ступени с градацией идей у Платона, тем более, что как мы показали, в статье рассматриваются платоновские идеи. На первую ступень гоголевского идеализма критик ставит его "Вечера", являющиеся "своеобразной смесью реального с фантастическим" (КО, с. 219). Вторую ступень Анненский отводит "Старосветским помещикам", "Тарасу Бульбе" и стоящему от них отдельно "Вию". "Сам Гоголь указал на положительные и светлые элементы своей бессмертной идиллии и исторической повести. И, действительно, трудно представить себе идеализм более кристаллически-прозрачный и неотразимо-обаятельный, чем идеализм этих произведений. В основе обоих лежит бессмертная любовь. чистый и высокий Эрос Платона" (КО, с. 220). И. Подольская, комментируя эту мысль Анненского, пишет: "В основе теории познания Платона — восторг любви к идее, так что восторг и познание оказывались неразрывным целым. Платон рисовал восхождение души от телесной любви к любви в области духа, а от последней — к области чистых идей. Этот синтез любви ("эроса") и познания он понимал как особого рода неистовство и экстаз" (И.И.

Подольская. Примечания. Художественный идеализм Гоголя, КО, с. 610). Любовь, связанная с идеей, способствует дальнейшему углублению художественной концепции писателя, соответствующей, по Анненскому, более высокой ступени развития идей. Анненский указывает на "Шинель" и "Ревизора" как на форму каррающего идеализма у Гоголя, а высшую ступень развития идеализма видит в "Мертвых душах", которые, по его мысли, являясь реализацией идеи прекрасного. "Русская литература не знает творения большей идеалистической энергии. То, что мы называем реализмом Гоголя, есть нечто высшее: это не столько точность, сколько красота изображений, их высшая разумность и целесообразность <..>" (КО, с. 223).

Говоря о воздействии философии Платона на критику Анненского, надо помнить, что для писателя были важны не только философские идеи Платона, но и широко используемые им художественные образы. В статье "Миф и трагедия Геракла" Анненский пишет о воздействии мифов на эллинскую философию: "Даже Платон, остерегая своих читателей от вредных выдумок Гомера и поэтов <..> сам не раз прибегал к мифам для иллюстрации своих философских положений и политических мечтаний"²³. Мифологическим будет, например, рассказ о низком происхождении Эрота, о котором мы упоминали выше. В рукописях Анненского мы сталкиваемся с частью одного из платоновских мифов. Говоря о том, что демонами после Платона стали считаться души умерших, Анненский вспоминает его "Государство", где "говорится о муках диких и огненных, которые мучат людей в преисподней и бросают их в Тартар"²⁴. В "Государстве" Платона приводится рассказ Эра о суде над тиранами и преступниками, которые не могут войти в реку забвения. "Они уже думали войти, но устье их не принимало и издавало рев, чуть только кто из злодеев, неисцелимых по своей порочности, или недостаточно еще наказанных, делал попытку войти. Рядом стояли наготове дикие люди с огненным облищем. Послушные этому реву, они схватили некоторых и увели <..> других связали по рукам и ногам, накинули им петлю на шею, повалили наземь, содрали с них кожу и поволокли по бездорожью <..>, причем всем встречным объясняли, за что такая казнь, и говорили, что сбросят этих преступников в Тартар"²⁵.

Более сложным примером представляется случай использования платоновского символа в форме гомеровского образа. Это образ пещеры Полифема в девятой песне "Одиссеи" Гомера, который Анненский использует в конце статьи "Что такое поэ-

зия?" В уже упомянутой нами работе Б.Конрад отмечалась связь этого образа с традицией платонизма²⁶. Символ "пещеры" Платон развил в начале седьмой книги "Государства". "По изображению Платона, люди – узники, прикованные в глубине пещеры спиной к свету и видящие только отображение на пещерной воде реальных фактов и людей, существующих вне пещеры. Видеть самый свет и самые факты нельзя – тому, кто к этому не привык"²⁷. Общеизвестно, что с образом "пещеры Полифема" связана концепция поэзии Анненского. Его первая книга стихов "Тихие песни" первоначально должна была называться "Из пещеры Полифема". Как справедливо отмечает Б.Конрад, с этим образом связано и понимание роли писателя в концепции Анненского²⁸. Писатель-избранник, он, как и Одиссей, спаситель своих спутников, безнадежно ищущих пути к спасению.

Отметим, что образ пещеры или его признаки присутствует в поэзии Анненского. Это могут быть реалии, как, например, в стихотворении "Киевские пещеры"²⁹. В книге А.В. Федорова об Анненском уже отмечалась близость стихотворения "Зимний поезд" к образам статьи "Проблема Гамлета"³⁰, но последнее четверостишие этого стихотворения – еще и реминисценция из статьи "Что такое поэзия?" (Описание паровозной топки: "Пары желтеющей стеной // Загородили красный пламень // И стойко должен зуб большой // Перегрызть холодный камень"³¹). Сравним этот образ с тем, что в уже упомянутой выше статье Анненский пишет о поэзии: "Она – дитя смерти и отчаяния, потому что хотя Полифем уже давно слеп, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о том камне, которым он задвигается на ночь..." (КО, с. 207). Как для стихотворения, так и для статьи одинаково важен образ камня. Б.Конрад указывала³², что в статье "Киклоп, драма сатиров", в книге "Театр Еврипида", Анненский пишет о 9-й песне "Одиссеи". В повествовании Одиссея о пещере Полифема Анненский выделяет значение камня, которым Полифем закрывает на ночь пещеру. Он ставит этот образ в центр рассказа: "Главный ужас, а, следовательно, и художественное обаяние его заключалось в к а м н е"³³. Для Анненского пещера была связана с миром тюрьмы, смерти. В стихотворении "Перед панихидой" роль камня, отделяющего мир жизни от мира смерти, выполняет уже крышка гроба. "Иль люк в ту смрадную тюрьму // Захлопнулся совсем"³⁴. Люди в пещере Полифема, как и у Платона, узники, поэтому в стихотворении "Зимний поезд", связанном с темой смерти и пещеры, жизнь людей определяется как "полусуществование"³⁵.

Притягательным для Анненского как педагога был способ обучения истине, принятый античной философией. В комментарии к книге Ксенофонта он излагает биографию Платона, останавливаясь на устройстве знаменитой Академии в Афинах: "Это был сад, украшенный алтарем муз и группой харит, там Платон размышлял, там он учил юношей, которые вскоре стали жадно стекаться в академический сад со всей Эллады"³⁶. Поэтическую академию, подобную платоновской, Анненский мечтал создать в Царскосельских парках³⁷. По-видимому, способ передачи знаний в этой академии был тоже близок методу эллинских философов. "Форме учения у Платона была та же, что и у Сократа, именно разговорная"³⁸. И, конечно же, Анненского, который уделял больше внимания вопросам стиля, не могла не привлечь и изысканная форма платоновских диалогов. В статье "Эврипид, поэт и мыслитель" Анненский вспоминает "изысканные разговоры Платона"³⁹, оказавшие творческое воздействие как на мышление, так и на стиль Еврипида.

Примечания

1. В исследовательской литературе мировоззрение Анненского связывалось с философией Ф.Ницше. См. об этом: Conrad B. *L. E. Annenskij's poetische Reflexionen.* - München: Fink, 1976. Близость идей Анненского с "основными тенденциями" философии Л.Шестова отмечалась в книге Д.Е. Максимова. *Поэзия и проза Ал. Блока.* - Л., 1981. - С. 104.
2. Для Анненского значима мысль о надындивидуальности идеи, идущая, видимо, от Платона. См. об этом в нашей работе: Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе Иннокентия Анненского (в печати).
3. См. об этом: Пономарева Г. *Философско-эстетические взгляды Инн. Анненского* // Тезисы докладов конференции по гуманитарным и естественным наукам Студенческого научного общества: Русская литература. - Тарту, 1986. - С. 31-34.
4. Conrad. *Ibid.* - S. 153-154.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.* - S. 140-153.

7. Анненский И.Ф. Очерк древнегреческой философии // Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. - Спб., 1900. - Ч. 2. - С. 35.
8. Там же. - С. 43.
9. Там же. - С. 36.
10. Там же.
11. Анненский И.Ф. Театр Еврипида. - Спб.: Просвещение, 1906. - Т. I. - С. 121, 124.
12. Там же. - С. 121.
13. Лосев А.Ф. Квинтилиан // История античной эстетики: Ранний эллинизм. - М.: Искусство, 1979. - С. 497.
14. Платон. Сочинения: В 3 т. - М.: Мысль. - 1970. - Т. 2. - С. 132.
15. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. - М., 1930. - Т. I. - С. 399.
16. Платон. Сочинения. - Т. 2. - С. 131.
17. Там же. - С. 137.
18. Там же.
19. Асмус В.Ф. Платон: эйдология, эстетика, учение об искусстве // Историко-философские этюды. - М.: Мысль, 1984. - С. 26-27.
20. Платон. Сочинения. - Т. 2. - С. 136.
21. Очерк древнегреческой философии... - С. 35.
22. Платон. Сочинения. - Т. 2. - С. 142.
23. Анненский И.Ф. Театр Еврипида. - Т. I. - С. 415.
24. Анненский И.Ф. Рец. на кн.: Nekvia - Жертва мертвым. К объяснению вновь открытого Апокалипсиса Петра Альбрехта Дитриха (Лейпциг, 1893) // ЦГАЛИ, ф. 6, оп. I, ед. хр. 164.
25. Платон. Государство // Сочинения. - М., 1971. - Т. 3. - Ч. I. - С. 448.
26. Сонрад. Ibid. - S. 91.
27. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. - Т. I. - С. 582.
28. Сонрад. Ibid. - S. 91.
29. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. - Л.: Сов. писатель, 1959. - С. 113.
30. Федоров А.В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. - Л., 1984. - С. 182.
31. Анненский. Стихотворения и трагедии... - С. 129.
32. Сонрад. Ibid. - S. 90.
33. Анненский. Театр Еврипида. - Т. I. - С. 616.

34. Анненский. Стихотворения и трагедии... - С. II7.
35. Другую трактовку стихотворения "Зимний поезд" см. в статье: Подольская И.И. Анненский-критик // КО. - С.532.
36. Анненский И.Ф. Очерк древнегреческой философии ... - С. 34.
37. См. об этом: Богданович Т.А. Иннокентий Анненский / Публикация и вступ. ст. А.В. Лаврова, Р.Д.Тименчика "Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях" // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. - Л., 1983. - С. 82.
38. Анненский. Очерк древнегреческой философии... - С. 34.
39. Анненский И.Ф. Стихотворный пер. с соблюдением метров подлинника, в сопровождении греч. текста и три экскурса для освещения трагедии со стороны литературной, мифологической и психической. - Спб., 1894. - С. XXIII.

ТРАДИЦИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ ХУШ В. И "НОВОЕ ИСКУССТВО"

(к внутримодернистским полемикам в журнале
"Мир искусства")

В. Ю. Митрошкин

Перелом эпох, смена столетий всегда выдвигает на первый план проблему литературных и культурных традиций. В начале XX века этот вопрос становится предметом особо острой борьбы. Проблема преемственности волнует и представителей модернизма.

Известно, как относились модернистские группировки начала XX столетия к культуре XIX века, к творчеству Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тютчева, Фета,¹ но отношение представителей "нового искусства" к русской культуре ХУШ века, по существу, еще не было предметом научного исследования. Между тем, важные аспекты литературной позиции и поэтики модернистов связаны именно с этой проблемой; с ней органически слиты такие темы литературы XX в., как революция, народные движения, Петербург, Россия и Европа и, прежде всего, тема искусства.

Внимание к русской культуре ХУШ века заметно оживилось в самом конце XIX столетия, в основном, благодаря появлению журнала "Мир искусства" (1898-1904), объединившего художников, писателей и философов, сторонников "нового искусства"². Возникший как орган группы художников, журнал постепенно стремится говорить от лица всего современного искусства, и в нем открывается литературный отдел (1899). Ядро литературного отдела большей частью составляют старшие символисты; здесь сотрудничают такие представители модернистской литературы, как Д. Философов, Д. Мережковский, Э. Гиппиус, В. Розанов, В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Белый и др.³ Уже с самого возникновения этого объединения художников и писателей стали заметны различия в их взглядах на проблемы преемственности, "синтеза" культур, в их отношении к Западу и Востоку, к современному искусству. Однако именно различия, а зачастую и противоположность точек зрения писателей и художников "Мира

искусства" определили позицию журнала, представляющего две линии в "новом искусстве" 1890-х гг. Большинство работ, посвященных "Миру искусства", носят искусствоведческий характер, и поэтому наиболее полно исследована деятельность художественного отдела журнала. Внимание на литературный отдел часто обращается лишь для подчеркивания особенностей позиции художников, а деятельность писателей часто рассматривается как помеха и причина прекращения журнала. Подобная точка зрения возникает в связи с попытками рассмотреть "Мир искусства" как целостное объединение модернистов без учета кардинальных различий общей позиции художников "мирискусников" и литераторов, пришедших в журнал. Это ведет к некоторой односторонности подхода и зачастую к заниженной оценке деятельности литературного отдела журнала.

Наиболее отчетливо различия между художниками и писателями "Мира искусства" проявляются в их отношении к проблеме литературных и культурных традиций.

Группа художников "Мира искусства", призванная отстаивать "истинно новое искусство", объявившая себя борцом против "передвижничества" и тенденциозности реализма, определяет период начала века как эпоху перелома, перехода к новой культуре⁴. А. Бенуа позже писал: "Нас инстинктивно тянуло уйти от отсталости российской художественной жизни, избавиться от нашего провинциализма и приблизиться к культурному западу, к чисто художественным исканиям иностранных школ, подалее от литературщины, от тенденциозности передвижников, подалее от беспомощного дилетантизма квази-новаторов, подалее от нашего упаднического академизма"⁵. Но переход к новой культуре для художников "Мира искусства" не означал отказа от преемственности, что было характерной особенностью их позиции. Отвергая "академизм", характеризуемый как застой в искусстве, новая группировка обращает свое внимание в прошлое, минуя XIX век. Именно интерес к истории русской культуры XVIII века приветствуется художественным отделом "Мира искусства"⁶. В 1900 году в журнале С. Дягилев пишет: "За весь XIX век не было момента, когда старое искусство было бы так чуждо, как теперь, и это потому, что борьба не опьяняет нынешних "новаторов", и позволяет им в большинстве случаев разбирать, в кого надо и в кого не надо метать стрелы. Ведь стоит обратить внимание хотя бы на один типичный факт: всякое "новшество" относится особенно нетерпимо к тому явлению, которое непосредственно предшествовало ему"⁷. Имен-

но в работах С.Дягилева этого периода наиболее полно представлены воззрения журнала на искусство XVIII века. Определяя период XVIII века как наиболее важный для современного искусства и, прежде всего, для живописи, Дягилев считает необходимым его исследовать. Культура XVIII в., как и культура начала XX столетия, воспринимается стоящей на распутье, появившейся в переломный момент истории. Несколько позже С.Дягилев определит этот период как "страшную пору перелома": "Мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. <..> Мы свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас отметет"⁸.

Поэтому вся последующая деятельность художественного отдела "Мира искусства" строится по двум основным линиям: на попытках создать новое искусство и на пропаганде культуры XVIII века. Уже при создании первого номера журнала обсуждается возможность "открытия" современным русским читателям искусства XVIII века; одним из инициаторов этого "возрождения" становится А.Бенуа⁹. На страницах журнала действительно начинается "открытие" русской культуры XVIII в., публикуются ранее неизвестные портреты художников XVIII столетия,¹⁰ обращается внимание на отсутствие исследований по истории русской культуры XVIII в., рецензируются новые книги, хотя и многочисленные, по старому русскому искусству¹¹, анализируются музейные собрания и крайне редкие выставки, где были представлены предметы старины¹². Почти полная неизученность этого периода приводит "Мир искусства" к мысли о необходимости организации крупной выставки русского портрета. Главным организатором ее становится С.Дягилев. В 1901 году он пишет: "У нас нет ни одной удовлетворительной истории русского искусства, весь материал 18-го века, т.е. крайне важного для нашей живописи периода - совершенно не исследован, и чуть ли не ежедневно приходится снимать впервые фотографии с произведений значительнейших и совсем неизвестных нашему обществу русских художников"¹³. Готовясь к выставке и изучая старую культуру, Дягилев во многих письмах обосновывает свой интерес к этой эпохе. В 1904 году он пишет: "Организую в будущем январе огромную выставку русского портрета со времен возникновения светского портрета при Петре I и до сегодняшнего дня. Думаю таким образом представить всю историю русского искусства и русского общества. <..> Подумайте, ка-

кие могут быть неожиданности, какие переоценки, целые эпохи могут всплыть, другие потерять фальшивое значение"¹⁴.

Как известно, итогом деятельности С.Дягилева явилась историко-художественная выставка русских портретов, состоявшаяся в январе 1905 года в Таврическом дворце¹⁵. О важности этого события в культурной жизни России начала XX столетия говорят многочисленные отклики современников, статьи, появившиеся на страницах журналов и газет, которые позволяют судить и о причинах столь пристального внимания к русской культуре XVIII века, проявляемого художественным отделом "Мира искусства". Почти все статьи, оценивающие это культурное событие положительно, отмечают важность деятельности художественного отдела по воскрешению культуры XVIII в. и говорят о громадном интересе к "старой русской культуре", вызванном деятельностью "Мира искусства". Все отклики объединяет одно, явно характеризующее и позицию самих художников, — эстетическое восприятие русской культуры XVIII века. Оно вытекает и из основных задач "Мира искусства", возникшего как орган "чистого искусства", призванный практической (выставочной) деятельностью способствовать пропаганде и развитию русского искусства. Поэтому "Мир искусства" становится не "чистым искусством" для немногих, а пропагандистом Красоты как предпосылки "жизни в красоте".

Иные позиции занимал литературно-критический отдел журнала, деятели которого не столько пытались практикой повлиять на современное русское искусство, сколько дать философское осмысление современности, истории, искусства. Сотрудник литературно-критического отдела "Мира искусства" В.Розанов в статье "Выставка исторических русских портретов", напечатанной в "Весах", положительно отзываясь об этом событии, подчеркивая красоту представленного материала, но одновременно говоря не только о "безумии великолепия", но и об "осмысленности" русской культуры XVIII столетия¹⁶. В том же 1905 году в "Весах" появляется интересная статья Н.Степанова, автор которой справедливо отмечает, что XVIII век занял на выставке половину экспозиции (по замыслу предполагалось равномерное представление всех эпох) и что такое внимание именно к XVIII веку необычайно важно для представителей "нового искусства". Однако Н.Степанов считает, что несмотря на обоснованность такого внимания, оно проявляется крайне одномерно, "слишком по-декадентски"¹⁷, т.е. только эстетически. Позиция В.Розанова и Н.Степанова в какой-то степени опреде-

ляет отношение "литераторов" к деятельности художественного отдела "Мира искусства" по воскрешению русской культуры XVIII века. С одной стороны, они положительно оценили эстетическую ценность подобных розысканий и видели в культуре XVIII века, как и художники, ее "чопорность и жеманность". С другой стороны, многими "литераторами" XVIII век воспринимается не только как эпоха эстетизма, но и как век рационализма, просвещения и государственности. Именно обвинение художников в одностороннем подходе к русской культуре XVIII века и вызывает те споры между ними и "литераторами", которые потом станут одной из причин прекращения журнала.

Однако внимание художественного отдела "Мира искусства" к культуре XVIII века определялось не только задачей переоценки ценностей с целью творения новой культуры. Уже с первых номеров журнала выдвигается и вторая практическая задача — ознакомление Европы с русским искусством и сближение нового искусства с европейским, именно в этом видится основа зарождения нового: "Соединив силу нашей национальности с высокой культурой наших ближайших соседей, мы могли бы заложить основание для создания нового расцвета и для совместного и близкого шествия нашего на Запад"¹⁸. Это дает возможность посмотреть на проблему отражения русской культуры XVIII века в искусстве начала XX столетия и с другой, важной для последующего развития модернизма, стороны.

С.Маковский, будущий издатель журнала "Аполлон", продолжавшего линию ориентации на культуру XVIII века, начатую "Миром искусства" в живописи и архитектуре, отмечал позднее заслуги С.Дягилева: "До него <...> все мы любовались слишком недостаточно изысканным умением наших художников, заимствовавших вкус и нежный, аристократический колорит у лучших западных мастеров XVIII столетия"¹⁹. Культурная эпоха, открытая "Миром искусства", рассматривается им как период заимствований, сильного влияния европейского искусства, хотя и проявившегося на русской почве своеобразно. Для "Мира искусства" в искусстве России XVIII столетия важна была именно эта сторона: культура XVIII века считалась наиболее близкой к европейскому искусству за всю историю России, и именно обращение к ней должно было стать основой сближения двух культур (России и Европы) в современном искусстве. Однако мир-искуссниками учитывалась, хотя и в меньшей степени, чем "литераторами" двойственность русской культуры XVIII в.: с одной стороны, тяготение к европейскому искусству, с другой

- существование, наряду с европеизированным, старого, национального (допетровского) искусства. Почти полное равнодушие к национальному искусству у художников "Мира искусства" отмечается Маковским: "Намеренное "сведение на нет" национального направления русской живописи. От фижм и париков XVIII века зритель как-то сразу попадает к парикам и фижмам Бенуа, Сомова, Лансере, Мусатова"²⁰. И хотя нельзя говорить, что журнал игнорирует национальные черты русской культуры²¹, однако преобладающей тенденцией художественного отдела "Мира искусства" все-таки оставалось "западничество".

В связи с этим журнал начинает интересоваться "петербургским периодом" русской культуры. Именно в Петербурге для художников "Мира искусства" отразились характерные черты XVIII века, и очередной практической задачей журнала становится попытка воскрешения "петербургской старины" (А.Бенуа). Обращение к Петербургу характерно для русской культуры начала XX столетия, оно проявилось и в литературе, и в живописи, однако подходы к этой теме различны. Тема Петербурга в начале XX столетия была не нова для литературы. Она прошла в XIX веке через творчество Пушкина, Гоголя, Достоевского и к концу века сложилась в некий единый "петербургский текст"²². В литературе актуализацию получают такие черты Петербурга, как хаотичность, призрачность, подчеркивается губительное влияние Петербурга на личность, на национальные корни русской культуры²³. И своеобразие подхода художественного отдела "Мира искусства" к этому периоду истории России явилось, пожалуй, открытием "нового" Петербурга для культурной жизни России начала XX столетия.

Еще в 1901 году в статье "Монплеизр" А.Бенуа поднимает вопрос об историко-художественной ценности памятников Петербурга и его пригородов (в частности, Монплезира), ставя на первое место вопрос об их эстетической, а не только исторической ценности, и призывая к бережному отношению к памятникам XVIII века²⁴. В обращении "Мира искусства" к петербургской старине заметно стремление возродить гордость Петербургом как культурным европейским центром России, с одной стороны, и памятником русской культуры XVIII века, с другой. А.Бенуа в своей известной статье "Живописный Петербург" писал: "Пора перестать стыдиться европейской стороны русской жизни и с большим участием отнестись к ненавистному Петербургу"²⁵. Петербург начинает восприниматься мирискусниками не как ненавистный город-призрак, город-гиена "петербургско-

го текста" русской литературы, а как высокая эстетическая ценность не только русской культуры, но и мировой. Актуализируется именно эстетическая сторона Петербурга, поэтому не случайно и обращение А. Бенуа к "Медному всаднику" А. С. Пушкина²⁶, в котором Бенуа заинтересовала прежде всего тема Петербурга XVIII века, перешедшая к Пушкину из литературы XVIII века, воспевавшей "Северную Пальмиру"²⁷. Специфика эстетизированного восприятия Петербурга художественным отделом "Мира искусства" заключается в концепции культурной преемственности, провозглашенной его ядром (А. Бенуа, С. Дягилев). Поэтому Петербург для "Мира искусства" — воплощение культуры, красоты и изящества, а не город, отрицающий национальное. Это город-измятник русского и европейского XVIII века: "Нам кажется непростительным недочетом, что в истории искусства в XVIII и XIX веке никто из западных исследователей не касается петербургских памятников, тогда как именно только в Петербурге и под Петербургом можно найти вполне цельные и выдержанные в известном характере произведения того времени"²⁸. Именно эстетическое отношение к Петербургу как прекрасному произведению искусства в конце концов приводит "Мир искусства" к постановке его в центр проблемы культуры XVIII века. И здесь следует отметить, что художественный отдел интересовало именно русское искусство, но как кульминация европейского.

Итак, за годы существования "Мира искусства" художественным отделом была выработана концепция XVIII века, хотя и не обладающая стройностью и не имевшая большого числа приверженцев (ее основными сторонниками оставались А. Бенуа и С. Дягилев), но сыгравшая огромную роль в формировании идейной платформы журнала, а впоследствии отразившаяся и на развитии нового искусства. XVIII век воспринимается мирискусниками как эпоха творения новой русской культуры, целью которой становится красота сама по себе, и поэтому эта эпоха должна стать образцом для современности. Из этого вытекали основные прикладные задачи сегодняшнего дня: 1) Переоценка ценностей, сложившихся к началу XX столетия, в пользу культуры XVIII века; 2) Собираение и изучение произведений XVIII столетия и ознакомление с ними современников; 3) Создание новых произведений, несущих в себе отпечаток культуры XVIII в., порою сводящихся к стилизации (Бенуа, Сомов, Лансере и др.); 4) Ознакомление Европы с "высоким" искусством России.

Однако позиция журнала была бы неполная, если бы не были учтены установки литературно-критического отдела и их взгля-

ды на проблему преемственности, которые были отличны от идей художников.

Литературный отдел "Мира искусства" знакомил читателей как с проблемами современной литературы и философии, так и с литературой прошлого. Проблема литературной и культурной преемственности становится актуальной не только для художников, но и для литераторов и философов "Мира искусства". Однако эта проблема решается в литературном отделе журнала иначе. Противоречия между ними намечают две линии в новом искусстве, во многом противоположные и различающиеся не только в идейных вопросах, но и в художественном их воплощении. По сути дела, литературный отдел являлся "внутренней оппозицией и воспринимался как "журнал в журнале"²⁹.

Содержание двух эстетических позиций проявляется, прежде всего, в различном понимании роли искусства. Сотрудники литературного отдела пытались дать философское, а не только эстетическое осмысление роли искусства. Оно для них не было самоцелью, а, по сути дела, являлось средством возрождения личности и мира, подошедших к началу XX столетия к гибели. Ощущение "конца мира" в 1900-ых годах было связано, как известно, с первыми веяниями наступающей русской революции, а также с теми переменами в науке и философии, которые принес XX век³⁰. Поэтому для литераторов "Мира искусства" искусство неразрывно связано с философией и идеологией: именно идеологическая основа искусства подчеркивается ими, в противовес концепции "самоцельного творчества" художников журнала. Другими словами, в журнале сталкиваются две позиции: практическо-эстетический подход к искусству художников, и философско-мистическое, пророчественное отношение к роли искусства у литераторов. В противоборстве этих двух подходов рождается совершенно различное отношение к проблемам красоты, культурной преемственности, Запада и Востока, Петербурга.

Корни "новой" литературы писатели-модернисты "Мира искусства" видят в литературе XIX века. Поэтому важной стороной деятельности литературного отдела журнала становится знакомство современного читателя со всем лучшим в русской литературе XIX века. Так, в "Мире искусства" большое место отведено анализу творчества А.Пушкина, А.Фета, Н.Некрасова, Л.Толстого и Ф. Достоевского, который дается с позиции современной литературы и идейной платформы сотрудников журнала³¹. Анализируется через призму литературы XIX века творче-

ство Бальмонта, Мережковского³².

В отношении к русской культуре XVIII века литераторов, как и художников "Мира искусства", привлекает эстетизм, они положительно оценивают внимание к XVIII веку и своевременность появления работ, исследующих старую русскую культуру. Однако эти точки соприкосновения с группой Бенуа-Дягилева по вопросу культурной преемственности ограничиваются. Будучи утопичнее, чем художники, понимая Красоту не как самоценность форм, а мистически, литераторы тем не менее критичнее подходят к осмыслению культуры XVIII века, видя в ней не столько кульминацию европейского искусства на русской почве, сколько губительность европейской культуры для национального искусства России. XVIII в. воспринимается ими как эпоха зарождения буржуазности и государственности, как период рационализма и позитивизма, краха религии, и поэтому он рассматривается литераторами как эпоха разрушения России, приведшая ее к тому состоянию, которое ощущалось в начале XX столетия. В период, предшествующий революции 1905 года, критика государственности, буржуазности становится сильной и доминирующей стороной группы Мережковского и Filosofova и вызывает протест со стороны художников "Мира искусства", которые воспринимают XVIII век лишь с позиции "чистой эстетики". Литература XVIII века, как отражающая все основные противоречия и "официальная" по своей основе, не принимается сотрудниками литературного отдела "Мира искусства" и противопоставляется литературе XIX века как эпохе, преодолевшей официальность культуры XVIII века и вновь начавшей отстаивать национальное. Однако позиция писателей-модернистов "Мира искусства" не сводилась к однозначному противостоянию "западничеству" художников. Проблема Запада и Востока, как известно, решалась символически синтетически, хотя в 1900-е годы, все-таки преобладающей тенденцией становится антизападничество, проявившееся особо ярко в третьей части трилогии Д.Мережковского "Петр и Алексей".

Позицию литераторов и художников "Мира искусства" по отношению к XVIII веку позволяет более полно понять полемика, связанная с романом Д.Мережковского "Петр и Алексей". В 1903 году у С.Дягилева появляется идея опубликовать в "Мире искусства" роман Мережковского, иллюстрированный художниками журнала. Эта идея обсуждалась на заседании мирискусников и "после долгих и очень жарких дебатов - идея провалилась"³³. Причиной отказа послужила концепция XVIII века Мережковского,

полностью не соответствующая позициям художников "Мира искусства", но отражающая идеи писателей-модернистов, сотрудничавших в журнале.

В основе концепции Мережковского лежит негативное отношение к эпохе XVIII века как эпохе государственности, и не случайно Петр изображается им как Антихрист, а в его деятельности Мережковский видит и подчеркивает антинародность и чуждость русскому национальному характеру³⁴. Столь важное для художников "Мира искусства" аполлоническое начало в культуре XVIII в. также получает здесь отрицательную оценку. В одной из сцен романа Петр приравнивается Аполлону³⁵, и в контексте всего романа образ Петра-Аполлона имеет негативную окраску, выражая идеал государственности и строительства, противостоя стихийным народным массам, сопротивляющимся европеизации. При этом соединение "просвещенного Запада" с "невежеством Востока" зачастую изображается в романе как событие, несущее гибель всему миру. Отрицательное отношение к рационализму Запада приводит Мережковского и к негативному отношению к европейской культуре, привнесенной Петром в Россию, которая на русской почве приобретает извращенные формы и поэтому изображается писателем в иронических тонах: "Но царскому огороду было все-таки далеко до Версальских садов"³⁶ - такую оценку получает Летний сад; с иронией изображаются и люди, которые "становятся из страшных жалкими, превращаясь в европейских обезьян"³⁷. Негативное отношение к европейской культуре XVIII в., принявшей в России иные формы, приводит Мережковского к выдвиганию положительного идеала, которым становится русская национальная культура: "Русские более сделали чести Европе, приняв ее за образец, нежели она была того достойна? Подражание всегда опасно"³⁸. Мережковским подчеркивается губительность такой подражательности: "Которая земля переставляет обычаи свои - и та земля недолго стоит"³⁹. И здесь важное значение приобретает отношение Мережковского к Петербургу, который изображается в традициях русской литературы XIX века как город-сон: "Порою, в пасмурные утра, в дымке грязно-желтого тумана, чудилось ему, что весь этот город подымется вместе с туманом и разлетится, как сон"⁴⁰; как "противоестественный" город прямых и параллельных линий. Подобное изображение Петербурга, как чуждого и губительного явления, с особой остротой подчеркивает те противоречия, которые произошли в России XVIII века в связи с европеизацией и которые негативно воспринимались самим Мереж-

ковским и его группой, в противоположность группе Дягилева-Бенуа. Открыто полемичен по отношению к статье А. Бенуа "Монплеизир" и эпизод допроса Петром Алексея, которой проводится в Монплеизире. Статья Бенуа, конечно же, была знакома Мережковскому, который избирает Монплеизир местом допроса Алексея, тем самым подчеркивая неестественность, жестокость Петра и одновременно показывая, что места, связанные с деятельностью Петра I, прежде всего, напоминание о его жестокости. Однако Мережковский, иронически изображая отрицательное воздействие европейской культуры на Россию и противопоставляя этой культуре культуру национальную, изображает ее как исчезающую и гибнущую под воздействием первой. Характерным примером являются сцены в Москве в пятой книге романа "Мерзость заустения": "Древнее солнце московского царства познало запад свой <...>. Древнее солнце померкло"⁴¹. Постепенно изображая "мерзость заустения" в России XVIII века, вызванную чуждой европейской культурой, Мережковский тем самым не может принять ту старую европеизированную культуру, которую забыли в XIX веке и которую воскрешал художественный отдел "Мира искусства". Это неприятие, столь явно выраженное в романе "Петр и Алексей", и послужило причиной отказа публиковать его в журнале, активно пропагандирующем XVIII век.

Другой конфликт между художниками и литераторами был вызван различием в их отношении к практическим целям искусства. Статья Д. Философова "Современное искусство и колокольня св. Марка"⁴², в которой рассматривался вопрос об искусстве и его значении в жизни общества, шла вразрез с концепцией ретроспекции, выраженной в художественном отделе, согласно которой культ старины, русской культуры XVIII века становится доминирующей чертой современного художника и искусства в целом. Философов, выражая взгляды всего литературного отдела журнала, провозглашал примат современного искусства над старым. По его мнению, общество лишь тогда сможет оценить искусство прошлого, когда научится ценить современное, и поэтому необходимо воплощать сегодняшнее искусство в жизнь, а не собирать произведения старого искусства в музеи. Только воплощение красоты в жизни через искусство изменит окружающий мир, а скопление "красоты" на выставках будет приводить лишь к стилизациям и непониманию силы искусства. А. Бенуа отвечает Философovu статьей "Старое и современное искусство", в которой пишет, выступая против утопической трактовки роли искусства, о том, что только практическая учеба у XVIII в. мо-

жет впоследствии вывести современное искусство из застоя⁴³.

Таким образом, в "Мире искусства" отношение к культуре ХУШ в. групп художников и литераторов неоднозначно и отражает те общие различия, которые характеризуют, по сути дела, две линии в современном русском искусстве:

"ПИСАТЕЛИ"		"ХУДОЖНИКИ"
идеал искусства XIX века	←→	идеал искусства ХУШ века
мистический идеал Красоты, преобразующей мир	←→	идеал "эстетического в искусстве и быту"
игнорирование традиций ХУШ в.	←→	противопоставление "нового искусства" искусству XIX в.
критика государственности, буржуазности	←→	отсутствие критического подхода к современности

Как отмечает И.Э. Грабарь в своих воспоминаниях: "Решающую роль в падении "Мира искусства" <...> сыграло недовольство не только москвичей, но и петербуржцев тем явным перевесом в журнале интересов литературно-философских над чисто художественными, над искусством изобразительным, который обозначался уже давно и который означал в глазах художников захват власти Философова над Дягилевым"⁴⁴. Однако именно деятельность литературного отдела "Мира искусства" выдвигает проблему культурной преимственности на первый план, а противоположные точки зрения художников и литераторов на русский ХУШ век вызывают громадный интерес к этой проблеме в культурных кругах России начала XX столетия и отражаются в литературе этого периода. Положительная оценка деятельности "Мира искусства" по воскрешению русского изобразительного искусства ХУШ века, их апология Петербурга на страницах символистского журнала "Весы" нашла свое отражение и продолжение в творчестве лишь некоторых представителей русского символизма. Влияние оказалось своеобразным и проявлялось не идеологически, а в аспектах усиления "изобразительности" художественного текста (это и понятно, т.к. "Миром искусства" внимание уделялось изобразительному ряду культуры ХУШ в.), в насыщении художественных текстов реалиями ХУШ века (А.Белый) и в попытках языковой стилизации (М.Кузмин) и в восприятии творчества некоторых современных поэтов как продолжателей традиций русской литературы ХУШ столетия⁴⁵. В целом же символистам была чужда ориентация на русскую культуру ХУШ века, которая часто воспринималась ими как эпоха ученичества и

подражательности. А. Блок даже иронически относился к интересу Дягилева и журнала к XVIII веку. Одним из пунктов путочной программы "Мира искусства", написанной им в 1905 году был: "S. Diaghileff. Quelques mots, adresses a m-r Bielouchin à propos de L'art du XVIII siècle"⁴⁶.

Лишь позднее, в годы деятельности "Аполлона", внимание литераторов обращается к русской литературе XVIII века. Однако толчок, данный "Миром искусства", оказался главным в обращении внимания современников к культуре XVIII в.

Примечания

- 1 См., напр.: Миц З.Г. Блок и Пушкин // Тр. по рус. и славян. филологии. - Тарту, 1973. - Т. 21. Осват А.Л., Тименчик Р.Д. "Печальную повесть сохранить...". - М., 1985 и др. Курсив здесь и далее наш.
- 2 В последнее время появилось большое количество работ, посвященных "Миру искусства". См.: Корецкая И.В. "Мир искусства". // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX - начала XX века. - М., 1982. - С. 129-178.; Стернин Г.Д. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века. - М., 1984.; Петров В.Н. "Мир искусства". - М., 1975 и др.
- 3 Позиции "литераторов" "Мира искусства" подробно рассмотрены в работе И.В. Корецкой. "Мир искусства". - С. 134-136.
- 4 Наиболее полно и обстоятельно позицию "художников" "Мира искусства" изложил в своих работах Г.Д. Стернин. См.: Стернин Г.Д. О ранних годах "Мира искусства" // Русская художественная культура... - С. 142-166.
- 5 Бенуа А. Возникновение "Мира искусства". - Л., 1928. - С. 21.
- 6 Этот факт заметили уже современники "Мира искусства". В исследовательской литературе для нас очень большой интерес представляет работа Г.Д. Стернина. Из истории русской художественной жизни на рубеже 1900-х - 1910-х годов. К проблеме неоклассицизма // Советское искусствознание' 82. - М., 1984. - Ч. 2.

- 7 Дягилев С. Художественные критики // Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. - М., 1982. - Т. I. - С. 107. Мысль Дягилева об отрицании предшествующего периода в развитии культуры лежит в основе теории эволюции Ю.Тынянова.
- 8 Дягилев С. В час итогов // Весы. - 1905. - № 4. - С. 46. Концепция "переломной эпохи" восходит к Д.С. Мережковскому.
- 9 А. Бенуа позднее в своих воспоминаниях писал: "Настаивал я тоже в своем письме <о первом номере "Мира искусства". - В.М.> и на предоставлении более видного места "живой старине" и особенно нашему XVIII веку. Плодом этих (и всех прежних) увещаний явилось то, что во втором номере были воспроизведены "Смолянки" Левицкого и этим открылась эра нашей петербургской старины" (Бенуа А. Возникновение "Мира искусства". - С. 45).
- 10 Начиная с 1899 года, в "Мире искусства" публикуются картины Брюллова, Тропинина, Кипренского, Боровиковского. С 1900 года к ним дается комментарий. См., напр.: "Мир искусства". - 1900. - № II-12. - С. 243-244.
- 11 См., напр.: Яремич Ст. Рец. на кн.: Русские народные картинки. - Спб., 1900. "Мир искусства". - 1901. - № 2-3. - С. II8-II9.
- 12 См. статью: Москвич "Московская выставка художественных произведений старины", в которой рассказывается о прошедшей в апреле 1901 г. выставке, на которой наиболее значительной и интересной была коллекция портретов и серебра XVIII века. (Мир искусства. - 1901. - № 6. - С. 324). А также статью С.Дягилева "О русских музеях" (Мир искусства. - 1901. - № 10. - С.163-174).
- 13 Дягилев С. - И.И. Толстому. 8 сент. 1901 г. // Сергей Дягилев... - Т. 2. - С. 67.
- 14 Дягилев С. - М.К. Тенишевой. 21 апр. 1904 г. // Сергей Дягилев... - Т. 2. - С. 90.
- 15 См. об этом: Зильберштейн И.С. Самков В.А. Слово о Сергее Дягилеве // Сергей Дягилев ... - Т. I. - С. 7.

- 16 Розанов В. Выставка исторических русских портретов // Весы. - 1905. - № 6. - С. 43.
- 17 Степанов Н. Выставка исторических русских портретов // Весы. - 1905. - № 8. - С. 40.
- 18 Дягилев С. Литературная хроника // Мир искусства. - 1899. - № 1-2. - С. 4.
- 19 Маковский С. Русская выставка в Берлине // Русское слово. - 1906. - 22 дек.
- 20 Там же.
- 21 Здесь следует отметить интерес и к русскому национальному искусству. См.: "Мир искусства" за 1904 год, посвященный народному творчеству русского севера.
- 22 См.: Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы / Петербург. - Тарту, 1984. - С. 4-29. - (Уч. зап. Тарт. ун-та; Вып. 664: Тр. по знаковым системам; Т. 18); Миц З.Г., Безродный М.В., Данилевский А.А. ... "Петербургский текст" и русский символизм // Петербург. - Тарту, 1984. - С. 78-92.
- 23 См.: Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст ...; Лотман Д.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Петербург. - Тарту, 1984.
- 24 Бенуа А. Монплеизир // Мир искусства. - 1901. - № 2-3. - С. 121-124.
- 25 Бенуа А. Живописный Петербург // Мир искусства. - 1902. - № 1. - С. 4.
- 26 См. иллюстрации А. Бенуа к "Медному всаднику" А.С. Пушкина помещены в № 1 "Мира искусства" за 1904 г. Подробнее об этом: Осват А.Л., Тименчик Р.Д. "Печальную повесть сохранить..." - М., 1985. - С. 194-280.
- 27 См. стихотворения Ломоносова, Державина, Муравьева и др.
- 28 Бенуа А. Живописный Петербург. - С. 4.
- 29 См. об этом: Корецкая И.В. "Мир искусства". - С. 129.
- 30 Долгополов Л.К. На рубеже веков. - Л., 1985.
- 31 См., напр.: Пушкин А.С. Медный всадник // Мир искусства. - 1904. - I №; Брюсов В. Искусство или жизнь? (К 10-ию со дня смерти Фета) // Мир искусства. - 1903.

- № 1-2. - С. 25; Розанов В., О благодущии Некрасова // Мир искусства. - 1903. - № 1-2. - С. 52-64 и др. Общая позиция сотрудников литературного отдела подробно разбирается в статье И.В. Корецкой.
- 32 См.: Брюсов В. Бальмонт // Мир искусства. - 1903. - № 7-8. - С. 29-36; Розанов В. Среди иноязычных (Д.С.Мережковский) // Мир искусства. - 1903. - № 7-8. - С. 69-86.
- 33 Д.В. Философов - В.А. Серову. 10 дек. 1902. Цит. по: Сергей Дягилев... - Т. 2. - С. 171.
- 34 Долгополов Л.К. На рубеже веков. - Л., 1985.
- 35 Д.С. Мережковский. Петр и Алексей. - Пб., 1905. - С. 145.
- 36 Там же. - С. 16.
- 37 Там же. - С. 105.
- 38 Там же. - С. 155.
- 39 Там же. - С. 173.
- 40 Там же. - С. 85.
- 41 Там же. - С. 257.
- 42 См. Философов Д. Современное искусство и колокольня св. Марка // Мир искусства. - 1902. - № 8. - С. 114-121.
- 43 Бенуа А. Старое и современное искусство // Мир искусства. - 1902. - № II. - С. 44-46.
- 44 Цит. по кн.: Сергей Дягилев... - Т. 2. - С. 295-296.
- 45 Примером может служить рецензия С.Соловьева на сборник "Золото в лазури" А.Белого, в которой он рассматривает творчество А.Белого как продолжение линии Ломоносова в русской литературе XX века. См.: Соловьев С. Новые сборники стихов // Весы. - 1909. - № 5. - С. 76-81.
- 46 Блок А. Собрание сочинений. - Т. 7. - С. 441.

А.А. Данилевский

В письме к О.Маделунгу от II(24).05.1909 г. А.М. Ремизов утверждал: "Еще не исполнен один завет, который исполнить до конца следует: - нет виноватых. Только при исполнении его возникнет (конечно при мастерстве - это уже само собой) картина жизни. Всякий идет к своей цели и всякий прав. У некоторых больших художников, как у Льва Толстого, это удастся, если даже вся душа его охвачена осуждением <...> Да, завет этот знал Толстой прекрасно, как знал его и Достоевский"¹. Декларативный тон высказывания и его доверительный характер² не оставляют сомнений в глубокой убежденности адресанта в собственной правоте. Но от словесной декларации подобного жизненно-эстетического кредо до его практической реализации - "дистанция огромного размера", преодолеть которую по силам лишь первостепенным мастерам слова. Эта оговорка существенна потому, что уже через 4 месяца сам Ремизов предпринял попытку дать в повести "Крестовые сестры" (в дальнейшем КС)³ художественное воплощение темы, занимавшей еще Шекспира⁴, и что попытка эта оказалась в целом удачной⁵.

Какие факторы обусловили успех ремизовского предприятия, - вот вопрос, на который мы попытаемся ответить.

По единодушному признанию критики тех лет, главной особенностью КС явилось невиданное дотоле использование "быта" (реалий текущей российской и уже - петербургской действительности) в образной ткани повествования⁶. При этом некоторыми рецензентами был даже указан ряд конкретных жизненных ситуаций, получивших отражение в повести. В.Кранихфельд писал о КС: "Тут мы найдем и балетные предприятия Дягилева в Париже, и самоупразднившегося губернатора и многое другое"⁷. Также отмечая эпизод с "самоупразднением" Буркова (см. 210). А.Бурнакин писал: "В самом деле такой случай имел место у нас недавно. А вот другой случай: рассказывается про инспектора, который в ответ на жалобы замерзающего учителя <...> рассказал <...> еще и не о таких школьных ужасах... Случа-

ев и происшествий на свете много, этим полны газеты, и Ремизов упоенно пользуется услугами хроникеров, повторяя <...> то истории с выигрышными билетами, то анекдоты о босяках, которые едят за рубль целую крысу, то о бабе, которую заперли на чердаке, то о няньке-девчонке, которую обманули и испортили"⁸. Перечень имевших реальное соответствие эпизодов КС расширил А.Измайлов, отнеся к ним историю с кражей денег у акушерки Лебедевой (см. 287); эпизоды с утонувшим в квашне пекарем (см. 287), с паспортистом, откусившим нос приятеля, и псом, этот нос проглотившим (см. 287-188), с домовладельцем Бурковым, забывшим пасхальное яйцо у извозчика и заявившим о его пропаже в полицию (см. 288), со швейцаровым сыном, приговоренным дворовыми ребятишками к смертной казни и едва не погибшим (см. 288)⁹.

Единодушие, продемонстрированное рецензентами по этому поводу, служит залогом истинности их наблюдений. Приходится, однако, констатировать, что на деле экспансия "реальности" в образную структуру КС была гораздо значительнее, нежели то представлялось критикам, найдя выражение во включении в текст значительного автобиографического материала. Подтверждений тому множество. Вот, например, указание на отражение в КС "балетных предприятий" Дягилева. Действительно, как раз в период работы над повестью Ремизов оказывал содействие в подготовке "русских сезонов" в Париже¹⁰. В тексте эти события нашли художественно преломленное отражение в истории взаимоотношений главного героя Маракулина и танцовщика Дамаскина. В КС отразились и участие автора в переписи столичных собак (см. 256), принятое им в виду тяжелого материального положения его семьи¹¹, и отмеченное многими мемуаристами увлечение Ремизова каллиграфией (см. 196, 245). Более того: автор наделил Маракулина чертами своей биографии¹², отдав ему даже собственную детскую мечту стать кавалергардом (см. 236)¹³.

В истории преподавания соседки Маракулина в некоей "образцовой" гимназии (см. 257, 285-286, 292-293) Ремизов использовал относящийся к 1906 г. факт биографии своей жены¹⁴. Прототипом Буркова дома послужил дом в Малом Казачьем переулке, где писатель проживал в период работы над КС¹⁵; в повести получили отражение и некоторые его обитатели - старуха Акумовна¹⁶ и безносый паспортист (см. ниже), перешедший в КС с носом.

Факт использования автобиографических элементов в образ-

ной структуре произведения – явление ординарное. Но в том-то и дело, что даже перечисленные выше примеры – лишь мизерная часть того наплыва автобиографичности, с каким мы имеем дело в КС, что авторское автобиографическое начало выполняет в повести конструктивную функцию, организуя ее сюжетную и идейную структуры, все компоненты архитектоники текста.

В этой связи отметим, что, по словам Ремизова, КС занимают особое место в его творчестве: писатель не раз подчеркивал "исповедальную" природу повести¹⁷, а непосредственно сам ее замысел и исполнение связывал с острым житейским кризисом, пережитым им в 1909–10 гг.¹⁸. Имеются все основания утверждать, что КС являются художественно преломленным его отображением.

Обратимся вначале к сюжетной завязке КС – эпизоду с подлогом маракулинских талонов, повлекшим увольнение героя со службы и, как результат, – резкое снижение его социального статуса (см. 197–198 и далее). Здесь в завуалированном виде отразился реальный факт писательской биографии Ремизова, послуживший отправным моментом вышеупомянутого кризиса: появление в июне 1909 г. в "Биржевых ведомостях" беспочвенного обвинения Ремизова в литературном плагиате¹⁹. Перепечатанное рядом ведущих газет, оно имело некоторый общественный резонанс и в известной мере подорвало литературный престиж писателя, усугубив трудности его и без того незавидного материального положения²⁰. Знание фактической стороны этого дела позволяет дешифровать подразумеваемый смысл изображенных в КС событий.

Так, шутливая самохарактеристика Маракулина в "письме своем объяснительном" – "вор и экспроприатор" (197) – представляет собой контаминированную цитату из статьи-обвинения²¹ и ответного опровержения на нее М. Пришвина, инспирированного Ремизовым²². Кроме того, подобная автохарактеристика героя и его первоначально несерьезное отношение к случившемуся имели своим реальным соответствием сходное состояние писателя в первое время после появления очерняющей его статьи, – см.: "Когда-то в <...> пьесе "Плагиат" играл я плагиатора, и такое совпадение меня развеселило.

Я в каком-то прощении <...> даже подписался "плагиатор" и фамилии"²³. В свою очередь "мытарства" Маракулина после его увольнения со службы (см.: "Ткнулся туда, постучался сюда, – <...> не принимают. А и примут – говорить не хотят <...> Не стало Маракулину пристанища <...> Был он во всем,

стал ни в чем", - 198-199) отражают трудности, возникшие перед самим автором в период после появления злополучной статьи: "подписался "плагиатор" и фамилию.

Да в житейском-то деле оказалось не до шуток: в одну туркнулся редакцию и с солидной рекомендацией <...>, а отказали, в другую пошел - там обещан аванс 15 р., говорят впредь до выяснения невозможно²⁴.

Отметим и такое соответствие: Маракулина обвинили в подлоге после пяти лет службы (см. 197), - обвинение Ремизова в плагиате последовало в момент истечения пятого года с начала (февраль 1905 г.) его проживания в Петербурге и занятия профессиональным литературным трудом.

Еще совпадение: вскоре после появления обвинения писатель поехал в Москву, дабы пристроить в "Русских ведомостях" свое опровержение²⁵. Там Ремизов, выходец из московской купеческой семьи, заглянул на Биржу. Вот как он описывает свое посещение: "И теперь, когда в газетах - <...> читает вся Биржа - меня объявили вором, которого нельзя терпеть среди литераторов, вызвало всеобщее негодование.

<...> Но <...> что дало повод такому позорному обвинению! Это занимало каждого. <...> Я <...> сказал <...> " <...> верите ли вы мне?"

<...> "Верим!" - прокричал Корзинкин - когда-то сидели в училище на одной скамейке. "Верим", - повторил он <...> твердо²⁶. В КС вся эта история - значительно переосмысленная и трансформированная - сохранила, однако, свою узнаваемую реальную основу: вскоре после случившейся с ним катастрофы Маракулин посетил в Москве своего школьного приятеля купца Плотникова (см. 273-285), и тот при расставании Маракулину "еще раз повторил, что верует в него как в бога" (284).

Далее. С приходом беды прежний круг знакомств героя распался (см. 200), что вызвало его озлобление на людей. Между тем "люди-то вскоре нашлись, явились, да не какой-нибудь Аверьянов <...>, нет, все такие, о которых Маракулину ни разу не вспомнилось: мелкие подозрительные служащие, <...> кандидаты на выгон, погибшие и погибающие, ошельмованные и претерпевшие, которых в порядочные дома не пускали и <...> которые <...> имели определенную кличку - <...> прозвище воров, поддецов, негодяев - жуликов.

И вот все эти <...> жулики знакомые, полужнакомые и вовсе неизвестные - явились к Маракулину сочувствие

свое выразить, они же тогда на первых порах и работу ему достали" (201). В основе приведенного отрывка – реальный факт посещения "ошельмованного" Ремизова группой репортеров уголовной прессы во главе с А.Котылевым, – давним покровителем писателя в его скитаниях по издательствам и журналам, – см.: "В поздний час <...> навалилась орава – Котылев <...> с подручными, гаддя. <...>

– Мы пришли выразить вам сочувствие.

<...> Тут были всякие <...>: биржа, утопленники, мордобой, поножевщина, скандалы.

Все свои. Но были и с улицы <...> любопытные: наш паспортист <...> выглядывал из-за спины откушенным носом.

– Мерзавцу т.е. автору обвинения. – А.Д., – возгласил Котылев под одобрение <...> круга, – в театре публично набьем морду"²⁷. Раскрытие же Ремизовым псевдонима "мерзавца" – им был известный критик Александр Измайлов²⁸ – позволяет понять подразумеваемый смысл взаимоотношений между Маракулиным и его сослуживцем, виновником его несчастий, Александром Готовым (см. 199): строки, начинающие КС (см. 194), являют собой завуалированное изображение труда писателя и критика.

Но прототипы и образы персонажей КС связаны очень необычно. Как видим, реальные факты и события своей литературской биографии Ремизов сознательно "переводит" на "язык" сугубо бытовых отношений – последовательно и настойчиво "снижает" их до уровня заурядных житейских ситуаций: свою литературную деятельность он уподобляет чиновничьей службе, обвинение себя в литературном плагиате преподносит как результат стремлений корыстолюбивого сослуживца "нажить капитал" на чужом честном имени, – представителей "низкой" литературы – репортеров уголовной прессы – низводит еще более, их самих обращая в "жуликов".

Но это еще не все. Операции, подобной той, какую он произвел над самим собой, Ремизов подверг также целый ряд известных деятелей искусства той поры, некоторые культурные явления. Связь реальных прототипов с теми образами КС, моделями для которых они послужили, еще сложнее, чем отношение Маракулина к автору повести, ибо арсенал приемов, используемых Ремизовым в его художественной "игре" с этими прототипами, включает в себя как точное воспроизведение различных черт их внешнего облика, поведения, идеологии, так и значительный отход от реального материала, – вплоть до подачи его

по принципу "наоборот, от обратного", и, наконец, даже свободное комбинирование того и другого. В такой форме, под завесой завуалированности, Ремизов выразил свои эстетические пристрастия: свое предпочтение одних художников и (в значительной большей мере!) неприязнь к другим.

Что побудило Ремизова к созданию такого своеобразного памфлета? Биографически причина одна: несправедливое обвинение в плагиате, больно ударившее по самолюбию писателя отказать ему в праве носить это звание ("Не писатель, а списыватель"), вызвало со стороны Ремизова ответное желание отстаивать это право в художественной форме, не оставляющей сомнений в его высоком профессиональном мастерстве. Более же пригодной для этой цели формы, чем форма использованного в "Бесах" романа-памфлета (имеется в виду зависимость образов "Бесов" по отношению к их реальным прототипам: Грановскому, Тургеневу и др.) трудно было придумать. Разумеется, прагматика КС в таком их виде была рассчитана на два типа читателей: обычного, "среднего", и тонкого, осведомленного в литературной жизни (в идеале - литератора), способного по разбросанным автором в тексте намекам дешифровать весь скрытый актуальный смысл повести.

Но причин, способствовавших осуществлению этого замысла, было несколько; своим происхождением все они обязаны особенностям эстетического мировоззрения Ремизова.

Одна из них - нерасчлененность в его сознании понятий "писатель" и "человек", обычно противопоставляемых (по принципу "вознесенность в сферы духа - погруженность в материальное"). Позднее Ремизов говорил: "Правильно ли такое деление: человек и писатель? Писатель в своих произведениях дает все заветное, человеческое. До расчленения на "писателя" и "человека" в памяти храню о себе - все врет, грубый. С расчленением <...>: <...> литературный вор (А. Измайлов); <...> все врет (Ф. Сологуб).

<...> пытался защищаться. Ведь я же написал "Крестовые сестры"²⁹. Это сказано в 50-е гг., но подробное воззрение было присуще Ремизову изначально: еще в 1905 г. он так - под видом сугубо бытовой истории - изобразил идейную эволюцию наиболее значимого для него философского авторитета: "Жил <...> человек. Жил аккуратно, по-божьи. Имел палаты крепкие и всякое удовольствие. И все хорошо шло <...> Да <...> как-то оступился <...> и екнуло что-то... Проклял человек <...> дом, лежанку, кров. Без оглядки пошел за ворота. Шел

по улицам, <...> площадям. Втирался в цепь бродяг и сволючи. <...> бродил на воле вдаль от башен и тюрем. Вернулся к ночи не в дом — под дом, в подполье...

Такой представляется мне история Шестакова...³⁰.

Другая причина, отчасти обуславливающая предыдущую, — неизменное чувство высокого пиетета, с каким относился постоянно устремленный к "мирам иным" Ремизов к миру бытовой эмпирии. Вслед за своим кумиром Достоевским (чье влияние столь сильно ощущается в КС) Ремизов расценивал ее как сферу, где наиболее осязаема и отчетливее всего выявляется зависимость мира явлений от мира сущностей — санкционера всего происходящего на земле (именно поэтому, по Ремизову, в земной жизни "нет виноватых").

Важным представляется и изначальное убеждение автора КС в прогрессирующем в истории измельчании человеческого общества и культуры³¹, породившее, в частности, скепсис писателя по отношению к современной литературе и ее авторам (не исключая и себя)³².

Сложное переплетение всех указанных причин, функционирование их вкупе, раздельно, с попеременным доминированием одной из них над остальными, наконец, сложная соотношенность изображаемого в КС с традициями русской литературы, определили принципиальную полисемантическую каждого отдельного образа повести. Нагляднее всего это проявилось в образе Буркова дома. Бурков дом, с его подчеркнутым противопоставлением парадного и черного концов, — это прежде всего реалия русского дореволюционного быта. Вместе с тем "сигнальные" фразы вроде "Бурков дом — весь Петербург!" (209) и "Бурков дом — сушая Вязьма" (213) задают восприятие этого образа в непрямом значении: как символическое изображение Петербурга, всей тогдашней России — с их социальными и социально-бытовыми контрастами. Упоминанием жильцов парадного конца с фамилиями Виттенштаубе и Амстердамский (209–210) вводится тема Петербурга как "немецкого" и "голландского" города и, соответственно, тема "петербургского периода русской истории". Намеренное же проецирование Буркова дома (см. 209–210) на дом Зверкова в "Записках сумасшедшего"³³ и дом, чье описание открывает повесть "Молотов"³⁴, санкционирует соотношение его самого и его обитателей с литературной традицией. Наконец, имеющимся здесь же набором намеков и аллюзий обеспечивается восприятие Буркова дома как завуалированного изображения всей литературы "петербургского периода": так, образ хозяина

дома, что "губернаторствуя где-то в Пурковце и истребляя крамолу, так развернулся, что подписал в числе прочих бумаг донесение в министерство о своей полной непригодности, и <...> получил отставку" (210), является ироническим намеком на творчество революционера-демократа и, одновременно, вице-губернатора, не раз исполнявшего губернаторские обязанности, - Салтыкова-Щедрина³⁵; сходным образом упоминание о бурковском псе Ревизоре, проглотившем откушенный в драке нос (см. 288), отсылает к творчеству Гоголя.

Итак, парадный конец Буркова дома - своеобразное олицетворение русской культуры и литературы XVIII-XIX вв., черный конец - искусства и литературы 1910-х гг. Соответственно многие его обитатели несут в себе различные характернейшие черты художников-современников Ремизова³⁶. Так, что касается очень важного для идейной структуры КС образа Акумовны - провозвестницы идеи "нет виноватых" в повести, то наряду с чертами реальной приятельницы Ремизова (см. выше), в нем опознаются и некоторые черты В.В. Розанова, - близкого друга писателя и его соседа в период работы над КС³⁷. В описании внешности Акумовны Ремизов неоднократно подчеркивает следующие детали: "Акумовна <...> улыбается и поглядывает как-то по-вроди в о м у не прямо, а из стороны, голову немножко набок" (221, ср. 228, 310). А вот детали словесного портрета Розанова у А.Белого: "голову набок клонил, скороговорочкой обспсикиваясь"³⁸, у О.Форш: "Смотрел он вбок, совсем как изображен на своем известном, очень похожем портрете"³⁹. В свою очередь уже В.Соловьев печатно назвал Розанова "продствующим"⁴⁰. В статье Мережковского 1905 г. содержится такой - интересный для нас в этом же плане - пассаж: "Друзьям церкви он <Розанов. - А.Д.> представляется отступником, <...> а большинству равнодушному - просто юродивым"⁴¹. Наконец, сама "основная идея" КС, выражаемая фразой Акумовны "обвиновать никого нельзя", является перефразировкой розановских высказываний⁴².

Самоочевидно, что художественный образ Акумовны не равен реальному Розанову, не покрывает его и не покрывается им, но неправ был бы тот, кто в подтверждение этому указал бы - как на самое очевидное - на разнополость прототипа и героини. А.Крайний, например, вспоминал: "Розанов <...> чувствовал в себе сам много женского. "Бабьего", как он говорил"⁴³. "Бабье" в натуре Розанова отмечал, по воспоминаниям Форш, и сам Ремизов. В свою очередь, прототип хозяйки Акумовны -

Адонии Журавлевой (см. 216-220), что "не молодая, полная и очень добрая, пятнадцать лет вдовее" (216) и у которой "сходство <...> с тлением прямо поразительное" (218) - это, по всей видимости, гражданская жена Розанова - "грузная, розовощекая, строгая Варвара Федоровна <Дмитриевна! - А.Д.>, сочетающая в себе <...> "Матрену" с матроной"⁴⁴. В приведенных строках А.Белого строгой В.Д. Розанова названа по ее отношению к мужу, который "ее дико боялся"⁴⁵, и к самому Белому, которого она недолюбливала за его близость к Мережковским⁴⁶. Напротив, с подчеркнутой добротой Журавлевой перекликается отзыв Ремизова о спутнице философа: "За меня была Варвара Дмитриевна Розанова, <...> желая мне добра и только добра"⁴⁷.

Обратимся к образу содержателя углов торговца Горбачева (см. 211-212, 234), - "коренастого, осадистого, с седной старика", "с носом, заросшим конским волосом" (211), носящего кличку "молчок" (211). По отношению к реальным прототипам Горбачев - образ контаминированный, - вобравший в себя различные черты (существенно переосмысленные Ремизовым в соответствии с его ведением и общим замыслом КС) сразу двух современников автора: Д.Мережковского и Ф.Сологуба. Во внешнем облике "молчка" больше черт Сологуба, в его "идеологии" больше от Мережковского. Так "коренастость" и "осадистость" перешли к нему скорее от первого. Замечанием о преклонном возрасте Горбачева обыгрывается как значительный литературный стаж обоих писателей, так и то, что по возрасту они были много старше Ремизова (отметим, однако, что А.Белым Сологуб уже в 1906 г. воспринимался как "старичок, лысый, белый, с бородкою седой и с шишкой у носа <...> ему было лишь сорок три года; казался же древним")⁴⁸. Кличка "молчок" также отсылает к Сологубу, о котором Белый же писал: "не краснобай, Сологуб нарочно молчал угрожающе, с хмурой сухостью"⁴⁹.

В сообщении о том, что "молчка" "все знают и не очень долббливают", а он "детей терпеть не может" (211) содержится иронический намек на бездетность обоих писателей и на полную беспомощность Мережковского в обхождении с детьми (зафиксированную самим же Ремизовым в саркастическом рассказе об общении автора "Диана" с малолетней Наташей Ремизовой)⁵⁰. Одновременно здесь обыгрывается преподавательская деятельность Сологуба, не любившего ни своей профессии, ни своих учеников⁵¹, в столичном городском училище. Имеется и литературное объяснение: негативное отношение Мережковского к творчеству

м о л о д о г о Ремизова⁵² и крайняя - "учительская" - строгость Сологуба к произведениям своих младших собратьев по перу, о которой так вспоминал Белый "Символисты <...> относились с почтением к более их зрелому и казавшемуся старцем писателю; но покачивались на него с опаскою: "Пойди-ка к Федору Кузьмичу: влетит от него"⁵³. Что же касается сообщения о насмешках "ребятишек" над "молчком" и о даваемых ими ему обидных прозвищах, сильно его задевающих, (см. 2II), то здесь подразумевается, с одной стороны, использование производных от фамилии Мережковского во 2-й "Симфонии" Белого и данное им же Сологубу прозвище "Тетеркин", равно как и определение последнего (исходя из его творчества) как "Далай-ламы"⁵⁴; с другой - мнительность и обидчивость Сологуба (особенно в тех случаях, когда дело касалось его творчества), ставшие притчей во языцех среди символистов⁵⁵.

В тексте сообщается также, что "молчок" - "богомольный, окуривающий ладаном по субботам" все свои углы и что ребяташки "над ладаном его подсмеиваются", вызывая тем ответную брань Горбачева: " - Времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко, я вас всех, шельмецов, перевешаю на веревочке!" (2II-2I2). Слова "молчка" и особенно их пророческий тон отсылает к апокалиптическим чаяниям Мережковского, - к пропагандируемой им идее "новой церкви"⁵⁶. Замечание же о насмешках "ребятишек" над "ладаном" Горбачева и сарказм, с каким оно преподносится, отражают разочарование в доктринах Мережковского, охватившее в 1910-е гг. символистские круги, и изначально скептическое отношение к ним самого Ремизова⁵⁷, со временем лишь усиливавшееся, о чем свидетельствует такое его высказывание о Мережковских: "Да они и всю жизнь, а прожили в удовольствие, только и говорили о "конце света", с какой-то <...> злостью отвергая всякую жизнь"⁵⁸. В завуалированной форме этот скепсис проявился еще в "Неуемном бубне" (1909), где Мережковский выведен под обликом "санкционированного Святейшим Синодом" "композитора церковных песнопений"⁵⁹ регента Ягодова, - носителя нелепо-смехотворных представлений о грядущем "конце света"⁶⁰. В свою очередь сообщение о праздниках в "никогда не пустующих" и "всем известных" (2II) горбачевских углах, на которых "толкуются девицы в черных платочках и монашки-сборщицы", "весело и задорно отхватывающие" Горбачеву на Пасху "Христос воскрес" (2II-2I2) намекает на "радения" (А.Белый) в квартире Мережковских на

Литейном, в котором наряду с хозяевами участвовали члены "внешнего круга" их движения за религиозное обновление: Белый, С.П. Ремизова-Довгелло, А. Каргашев, Татьяна и Наталья Гиппиус⁶¹ (упоминание девиц в черном и монашек мотивируется именно аскетически-монашеским характером взаимоотношений между тремя последними)⁶². Применительно же к Сологубу это сообщение можно интерпретировать как ироническое изображение популярных журфиксов на его новой квартире, куда он переехал с приходом к нему широкой известности и где, по словам Чулкова, наряду с поэтами и философами "встречались <...> маленькие эстрадные актрисы", а по Белому - "барышни от мелопластики щебетали роем вокруг новой знаменитости"⁶³.

Еще образ с Буркова двора, имеющий литературное происхождение. Когда "слепую случайность выбитый из колеи" Маракулин лишился службы, "он впервые и думать стал" (202). И вот в один из моментов его мучительных раздумий о смысле случившегося с ним, о смысле своего жизненного предназначения (см. 200-202), его внимание привлекло происшествие: "убилась кошка <...> Может она и не убилась, <...> а что-нибудь проглотила случайно <...>, а то и нарочно <...> осколком или гвоздиком накормил ее какой любитель <...> Мучилась она и трудно ей было" (202-203). В сознании героя случившееся с кошкой и ее муки разрастаются до символа извечного страдания всего мироздания (см. 205-206). Генезис этого образа восходит к образу забитой лападенки из сна-воспоминания Раскольникова, символизирующего сопротивление его совести его собственным преступным планам⁶⁴ (в КС кошка тоже сверхразумно связана с героем, - посредством выявления присущего несчастьям обоих атрибута случайности). Но почему Ремизов ввел именно кошку? Это, очевидно, неслучайно: тем самым он вводил намек на имевший в 1908 г. огромный общественный резонанс инцидент: истязание группой литераторов во главе с близким Ремизову А.Котылевым столичных кошек⁶⁴. Налицо и явное и сознательное "измельчение" образа Достоевского. Это, следовательно, код, даваемый автором читателю для восприятия КС в желательном для него (автора) ракурсе.

Следующий образ КС, чьим прототипом также послужил литератор-современник Ремизова - образ купца Плотникова, московского приятеля Маракулина. В тексте приводится история возникновения их дружбы в юности (см. 273-279) и изображается поездка Маракулина к своему другу (см. 279-285) при этом дается описание сна, увиденного им по дороге, в котором

Плотников предлагает герою отрезать его голову, уверяя, что это "самое лучшее, самое рациональное" для его жизни, и обещая, "что больно не будет, а самое большее, что может быть, чудно и странно" (279), на что герой соглашается, но затем, уже потеряв голову, жалеет об ее утрате (см. 280); изображается, наконец, сама их встреча, во время которой Плотников в состоянии запоя произносит речь, кажущуюся пьяной бессмыслицей. На этой будто бы "бессмыслице" стоит остановиться особо. Суть ее заключается в идее эксплуатации мускульной силы русской мухи с целью обеспечения на ее основе гегемонии России во всем мире: "Русская муха победит пар и электричество, Россия сотрет в порошок Англию и Америку" (281), "раздавнив Европу, двинется <..> на полюс и займет <..> все, что за полюсом, <..> и будет это <..> зваться Ландия <..> из этой <..> Ландии, пользуясь <..> мушиной силой, как двигателем, будет Россия - он, Павел Плотников, самодержавно управлять земным шаром, вращая его по собственному произволу <..> Маракулин стоял <..> и ровно ничего не мог понять: <..> и было чудно и странно" (281-282). Претензия Плотникова на управление ст лица России земным шаром прямо указывает на носителя отдаленно сходных планов - прототип образа маракулинского друга. Это будущий "Председатель Земного Шара", "планетчик", по словам Ремизова, хотевший "обрусить земной шар"⁶⁵, поэт В. Хлебников⁶⁶. Пьяная же "бессмыслица" Плотникова - это завуалированно-ироническое изложение идейно-эстетического кредо Хлебникова 1909-10 гг. в ремизовском его понимании, выражающее и ремизовское отношение к нему. Подтверждением тому - соотносимость событий, описанных в КС, с реальными фактами взаимоотношений писателей. Знакомство их состоялось в одну из "сред" В.Иванова в сентябре-октябре 1908 г., близко же они сошлись в самом конце этого-начале следующего года на почве увлечения обоих славянской древностью и интересом к проблемам художественной речи, - настолько, что на время Хлебников сделался чем-то вроде ученика Ремизова⁶⁷, дорожащего его мнением о своих вещах⁶⁸ и принимающего горячее участие в его литературных делах. Одним из проявлений этой увлеченности Хлебникова Ремизовым было то, что когда последний был печатно обвинен в плагиате, Хлебников вызвался постоять за честь учителя, потребовав обидчика к барьеру (и намекая при этом Ремизову, что отказ того принять это предложение был бы равносильен разрыву отношений между ними)⁶⁹. Ремизов предложение не принял⁷⁰, но отобразил

этот факт в КС, - в рассказе о том, как Плотников однажды "оградил" Маракулина, "избив <...> всенародно и не без вступления" (276) человека, совершившего по отношению к тому непорядочный поступок (см. 276-277), и носящего, кстати, одно с Измайловым имя - Александр ("Сашка").

А теперь - о сути отношения Ремизова к идейно-эстетической позиции Хлебникова, - прежде всего к его языковой теории, и о том, как это отразилось в КС. Окончательная редакция КС писалась в то время, когда уже появилось программное хлебниковское "Заключение смехом", резко порывавшее с поэтическим каноном символизма. В поэтической практике символистов художественное слово подчинялось контексту всего произведения, в состав которого оно входило и было "важно не своими ассоциациями и вновь рожденными значениями, а своей совокупностью, своей массой, где разные "смыслы" самого слова сглаживаются и изолируются подчиненностью общему "смыслу"⁷¹. Хлебников уже в "Заключении" перенес упор на слово, взятое само по себе, "как таковое", на "углубленность в структуру слова, выявление и использование его собственных "внутренних" значений, что привело к внешней разобщенности смыслов"⁷². Понятно, что на фоне привычного символистского канона стихотворная продукция Хлебникова могла восприниматься как напрочь лишенная рационального смысла, как бессмыслица, "заумь".

Ремизова, всю свою творческую жизнь порывавшегося к "мирам иным" и метавшегося по этой причине от сомнения в гносеологических возможностях рационализма - к сомнению в собственных сомнениях, от стремления избавиться от контроля "приземленного" Ratio - к осознанию бесперспективности подобных попыток, хлебниковская теория художественной речи и влекла к себе, и отталкивала. Художественным отображением этих метаний, этих притяжений и отталкивания и служит описание сна Маракулина. Предложение Плотникова "потерять голову", отказаться от ratio сулит, по его словам, возможность увидеть мир в "четвертом измерении": "будет чудно и странно"⁷³. Но обещания оказались ложными: все, что смог увидеть "потеряв голову" Маракулин, было лишь отталкивающей картиной его окровавленного горла (см. 280), - и они представлены ложными заведомо, т.к. сами уговоры и посулы Плотникова строились на рациональной аргументации ("самое рациональное ... для твоей жизни...").

Двойственным был подход Ремизова и к другим аспектам

лингвистических выкладок Хлебникова. Ремизову был близок и созвучен обостренный интерес поэта к проблемам языка (сама идея "самоценного слова" отчасти обязана своим происхождением ремизовским поискам "незатертого" слова в диалектных словарях), он разделял и, возможно, стимулировал хлебниковское представление об "испорченности", "засоренности" современного русского языка иностранными заимствованиями и влияниями (см. слова "пьяного" Плотникова: "Русского языка он не понимает и по-русски не говорит" - 281), как разделял и его стремление "оживить" язык путем возвращения его к историческим корням. Но хлебниковские чаяния гегемонии некоего "всеславянского" языка - среди всех остальных была для Ремизова напроочь неприемлемы - он мыслил более трезво и потому ставил перед собой более скромные задачи: "Хлебников - планетчик, хотел обрусить земной шар. <..> А мое дело короче: оживить русским ладом затасканную русскую беллетристику"⁷⁴. Именно этим обусловлен иронический тон, каким проникнуто изложение речи "пьяного" Плотникова, - начиная уже с регистрации самого его состояния. В КС нашли отражение и сомнения Ремизова в достаточности теоретической подготовки Хлебникова для выполнения им поставленных перед собой задач (см. 274).

В выборе реальных прототипов для своих героев Ремизов обратился и к околотитулярным сферам. При анализе выхода в сферу театра мы сталкиваемся с совершенно оригинальным приемом писателя: В.Ф. Комиссаржевская⁷⁵ послужила прототипом сразу трех образов "крестовых сестер" - страдающих, измученных "крестной ношей" жизни женщин⁷⁶: курсистки-медики В е р ы Кликачевой (см. 228-233, 237-239, 242 и др.), ученицы Т е а т р а л ь н о г о училища В е р ы Вехоревой (см. 239-245, 257-262, 295-298) и девочки В е р ы (см. 245-249, 251-252).

Обращение Ремизова с этой целью к личности высоко ценимой символистами актрисы⁷⁷ было, конечно же, вызвано ее внезапной смертью, сделавшей очевидным, как много она для него значила; в письме к Ф.Ф. Комиссаржевскому от 14.02. 1910 г. Ремизов писал: "Для меня со смертью ее не только ушел человек, благословенный даром божьим, но и такой, за которого я держался, цеплялся в толпе, веровал и надеялся"⁷⁸. Актриса привлекала Ремизова высокой трагедийностью созданных ею сценических образов, прежде всего - образа Ларисы в "Бесприданнице"⁷⁹. В каждой из трех Вер в КС с разной степенью преломились различные стороны Комиссаржевской и как человека, и

как творческой личности, создателя гениальной интерпретации образа героини Островского.

Вера Кликачева, наряду с позаимствованными из внешнего облика актрисы болезненной худобой (см. 228) и "глазами, как потерянными - бродячей Святой Руси" (228, ср. 232)⁸⁰, наделена также ее "удивительною выносливостью и работоспособностью"⁸¹ и упорством в овладении профессией (см. 255)⁸². И неслучайно именно ей, медичке, Ремизов поручает исполнить "старину" "о скоморохах - веселых людях" (см. 238, 242), прочно связанную в его сознании с представлением о театре⁸³.

Отношение к Комиссаржевской образа Верочки Вехоревой гораздо сложнее: он более "игровой" по природе. Образ строится на сочетании метода обращения Ремизова с реальным материалом по принципу "наоборот, от обратного" (Верочка наделена чертами, которых напрочь была лишена Комиссаржевская: крайней самоуверенностью, заносчивостью, самовосхвалением себя как актрисы, - см. 239-240)⁸⁴ с ориентацией его на образ Ларисы Огудаловой: обе без отца, обе полюбили богатых мужчин, были обмануты ими и покинуты (см. 240-243)⁸⁵, правда, Верочка избежала трагического конца Ларисы, но чья судьба предпочтительнее, - еще вопрос: Верочка - это Лариса, принявшая предложение Кнурова (см. 257-259, 260-262), чтобы позднее узнать крайнюю степень социального падения, став уличной проституткой (см. 296-298).

Образ Верушки - "девочки-подростка лет пятнадцати" (246) скорее всего навеян таким высказыванием А.Блока об актрисе: "Она была - <...> вся весна, <...> ей точно было пятнадцать лет. Она была моложе, о, насколько моложе многих из нас"⁸⁶.

Были, вероятно, и другие прототипы персонажей КС (имеются, например, основания полагать, что в качестве таковых для Анны Шияновой, ее мужа учителя-словесника Лещева и инспектора народных училищ Образцова послужили соответственно А.Ахматова, Н.Гумилев и И.Анненский), однако уже и приведенных данных достаточно для того, чтобы ответить на вопрос: какими факторами обусловлено успешное воплощение темы "нет виноватых" в КС. Диалектика повести такова, что нагнетание изображаемых в ней "ужасов" действительности, исковерканных человеческих судеб призвано в итоге утвердить мысль об асоциальности царящего в мире зла. По Ремизову, нет в этом мире распинаемых на кресте жизни и их распинателей, - есть лишь первые, как нет в нем людей счастливых и несчастливых: все в равной мере несчастны, хотя и по-своему каждый⁸⁷. Вина за

антигуманную устроенность бытия вменяется писателем миру сущностей: социальное (временное) устраняется им, чтобы напрямую связать событийное (конкретику, быт) – вечным. Таков общий замысел КС.

Процесс же его возникновения и воплощения был обратным: а *realioribus ad realia*. Предшествовала тексту спекулятивная и потому крайне абстрактная идея двоемирия. Субъективная интерпретация Ремизовым текстов мировой (Библия, Шекспир) и русской (Достоевский) литературы, русского фольклора (апокрифы)⁸⁸ обусловила актуализацию этой идеи как темы "нет виноватых". Но для того, чтобы последняя могла получить свое художественное воплощение, Ремизову требовался – в соответствии со спецификой его дарования – некий внешний толчок, способный всколыхнуть, обострить чувства, мобилизовав тем его творческую активность и профессиональный потенциал⁸⁹. Роль такого толчка сыграла принесшая писателю нравственные страдания история с обвинением его в плагиате. Ее же перипетии подсказали ему замысел КС, их основные сюжетные коллизии (фактор немаловажный для Ремизова, обделенного даром моделирования сложных сюжетных построений)⁹⁰ и даже метод его (замысла) реализации. Важно, однако, что "вымещая" и отображая свои обиды и страдания, писатель таким образом и их подчинял решению стоящей перед ним сверхзадачи, возвышаясь тем самым над ними и над самим собой – оскорбленным страдающим человеком – во имя общечеловеческого. В этом он показал себя несколько прямолинейным последователем Достоевского, учившего, что пишущий о страданиях людей сам должен быть глубоко страдающим человеком. Ориентация КС на Достоевского и его творчество этим, разумеется, не исчерпывается, но мы вынуждены оставить эту проблему без внимания, т.к. она – предмет отдельного специального исследования.

Примечания

¹ Письма А.М. Ремизова и В.Я. Брюсова к О.Маделунгу / Сост. и подгот. текста, предисл. и примеч. П.Альберга Енсена и П.У. Меллера. – Copenhagen: Rosenkild and Bagger, 1976. – С. 49.

² См. об этом там же. – С. 5–9.

- 3 См.: Ремизов А. Крестовые сестры // Литературно-художественные альманахи изд-ва "Шиповник". - Спб., 1910. - Кн. 13. - С. 159-297. Повесть писалась с сентября 1909 г. по август 1910 г. Опубликованный вариант представляет собой 5-ю редакцию первоначального текста. Все ссылки на КС даются по изданию: Ремизов А.М. Избранное. - М.: Худ. лит., 1978, с указанием страниц прямо в тексте.
- 4 См. по этому поводу слова короля Лира: "Нет в мире виноватых! нет! я знаю" (Цит. по Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес. - Спб., 1898. - С. 238). О взаимоотношениях Ремизова и Шестова см.: Данилевский А. А.М. Ремизов и Лев Шестов // Тезисы докладов по гуманитарным и естественным наукам Студенческого научного общества: Русская литература. - Тарту, 1986. - С.46-48.
- 5 См. об этом, напр.: Иванов-Разумник Р.В. Творчество и критика: Статьи критические. 1908-1922. - Пг.: Колос, 1922. - С. 78; Измайлов А. Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья. - М.: Изд-во Т-ва И.Д. Сытина, 1913. - С. 101; Садовский Борис. Ледоход: Статьи и заметки. - Пг., 1916. - С. 139-140.
- 6 См., напр.: Колтоновская Е.А. Критические этюды. - Спб.: Просвещение, 1912. - С. 32.
- 7 Кранихфельд В. В подполье // Современный мир. - 1910. - № II, отд. П. - С. 97.
- 8 Бурнакин А. Новая специальность // Новое время. - 1910. - № 12440, 29 окт. - С. 4.
- 9 См.: Измайлов А. Указ. соч. - С. 91.
- 10 См. об этом: Бенуа Александр. Мои воспоминания: В 5 кн.: Книги четвертая, пятая. - М.: Наука, 1980. - С. 514-515.
- 11 См. об этом: Ремизов Алексей. Кукха: Розановы письма. - Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1923. - С. 49.
- 12 Маракулин, подобно Ремизову. - москвич родом, закончивший коммерческое отделение московского реального училища (см. 266).
- 13 См.: Ремизов Алексей. Подстриженными глазами: Книга узлов, и закрут памяти. - П., 1951. - С. 255.

- 14 См.: Ремизов Алексей. Кукха... - С. 47, 49; Ремизов А. Встречи: Петербургский буерак. - Paris: LEV, <1981> . - С. 48.
- 15 См. об этом: Ремизов А. Встречи... - С. 37.
- 16 См.: Ремизов Алексей. Крашенные рыла: Театр и книга. - Берлин: Грани, МСМХХII. - С. 133; Ремизов Алексей. Взвихренная Русь - Париж: Таир, 1927. - С. 35-37; Кодрянская Наталья. Алексей Ремизов. - Париж, 1959 . - С. 168. В данной связи см. след.: "<...> даже просто <...> своих добрых знакомых, никому другому неведомых лиц <...> Ремизов <...> увековечивал, - выводил их под настоящими именами в своих писаниях <...> (Пяст В. Встречи. - М.: Федерация, 1929. - С. 29-30).
- 17 См.: Кодрянская Наталья. Указ. соч. - с. 299. Ремизов А. Встречи... - С. 31.
- 18 В 1923 г. Ремизов писал о КС: "Должно быть, больше такого не напишу по напряжению, по огорчению против мира. <...> Это память, очень большая" (Кодрянская Наталья. Указ. соч. - С. 168).
- 19 См.: Миров Мих. Писатель или списыватель? (Письмо в редакцию) // Биржевые ведомости, веч. вып. - 1909. - № III60 - 16 июня. - С. 5-6.
- 20 Зимой 1909-10 гг. друзьям Ремизова пришлось устроить художественный вечер для сбора средств в его пользу, - см. об этом Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. - П., 1951 . - С. 188; ср.: Бенуа Александр. Указ. соч. - С. 703 (примеч. II).
- 21 Ср.: "Позвольте <...> рассказать публике, как г. Ремизов экспроприирует <...> свою славу. <...> Для сборника "Италии" <...> Ремизов принес в редакцию "Шиповника" "Мышенка". И мышенок этот <...> оказался краденым" (Миров Мих. Писатель или списыватель... - С. 5).
- 22 Ср.: "В № III60 "Бирж. вед." помещена статья <...> , называющая писателя А. Ремизова вором, экспроприатором и др. именами". (Пришвин М. Плаггиатор ли А. Ремизов? (Письмо в редакцию) // Слово. - 1909. - № 833. - 21 июня. - С. 5).
- 23 Ремизов Алексей. Кукха... - С. 82.

- 24 Там же. Ср. последнюю фразу с имеющимся в КС: "Аверьянов сказал:
 - Впредь до выяснения вашего недоразумения я хотел бы с окончательным ответом подождать" (198) и со след. воспоминанием Ремизова о посещении им на другой день после появления обвинения редакции "Сатирикона":
 "- Я пришел справиться о моей сказке <...>: когда будет напечатана?
 <...> Аверченко <ср. в КС: Аверьянов. - А.Д.> прямо посмотрел на меня.
 - Впредь до разъяснения ничего не могу сказать вам" (Ремизов А. Встречи... - С. 22). В реальности такого разговора не было: указанные строки являются слегка измененной выдержкой из письма Аверченко Ремизову от 18.06.1909 г. (в письме они отчеркнуты красным) - см.: РО ГПБ, ф. 634, оп. I, ед.хр. 38, л. I.
- 25 Ремизов находился в Москве с 21.08. по 11.09.1909 г. (см. об этом: РО ГПБ, ф. 634, оп. I, ед.хр. 3, л.12). Вспоминая позднее об этой поездке, он писал: "С надранными ушами и с номером "Русских ведомостей" я вернулся ... В ту же ночь я начал писать "Крестовые сестры", в них много чего про себя" (Ремизов А. Встречи... - С. 30).
- 26 Там же. - С. 27-28.
- 27 Там же. - С. 23-24.
- 28 См.: Там же. - С. 21, 38-39; ср.: Ремизов Алексей. Куха... - С. 81.
- 29 Кодрянская Наталья. Указ. соч. - С. 90
- 30 Ремизов А. По поводу книги Л.Шестова "Апофеоз беспочвенности" // Вопросы жизни. - 1905. - № 7. - С. 204.
- 31 См.: Кодрянская Наталья. Указ соч. - С. 200; Ремизов Алексей. Сочинения. - Спб., 1911. - Т. 4. - С. 358; Ремизов Алексей. Болтун // Современные записки. - 1936. - Кн. XI. - С. 117.
- 32 См.: Кодрянская Наталья. Указ. соч. - С. 299, 302.
- 33 См.: Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. - М.: Изд-во АН СССР, 1938. - Т. III. - С. 195-196.
- 34 См.: Помяловский Н.Г. Полн.собр. соч. - М., Л.: Academia, 1935. - Т. I. - С. 139.

- 35 Именно эти моменты выделяет Ремизов в своей статье, посвященной 50-летию выхода "Похехонской старины" - см.: Ремизов А. Встречи... - С. 234-235.
- 36 Сама идея подобного образа также могла быть навеяна реальностью, - см., напр., такое воспоминание А. Крайнего о начале века: "На Пушкинской улице в Петербурге был громадный, пятиэтажный дом-гостиница, не <...> очень затрапезная. Ее <...> возлюбили литературы и жила там, особенно несемейные, по месяцам, а то и по годам.
Не избег ее и Минский. <...> Там, впоследствии, жил Перцов, там бывал Розанов, эстеты Мира Искусства...
Там пришлось мне в первый раз увидеть и Сологуба-Тетерникова" (Живые лица. - Прага: Пламя, 1925. - Вып. 2. - С. - 98).
- 37 См. об этом: Ремизов Алексей. Кукха... - С. 57, 81.
- 38 Белый Андрей. Начало века. - М., Л.: ГИХЛ, 1933. - С. 435; ср. с. 440.
- 39 Форш Ольга. Ворон: Роман. - Л.: ГИХЛ, 1934. - С. 96.
- 40 См. об этом: Голлербах Э. В. В. Розанов: Жизнь и творчество. - Пб.: Полярная звезда, 1922. - С. 45.
- 41 Русская мысль. - 1907. - № 3, отд. П. - С. 25.
- 42 См. след. риторическое обращение Ремизова к Розанову: "А может, и так, говорю вашим словом, поменьше надо обвинять (и жизнь и людей) и терпеливо нести свой крест - нести бремя судьбы ср. с названием анализируемой нами повести. - А. Д. "
- 43 Наши современники. - 1924, - Сб. I. - С. 307. Ср.: "В связи с изучением вопросов пола Розанов построил собственную характерологию. В частности и писателей делил он на женственных и мужественных. К женственным причисляя он <...> и себя" (Лутохин Д. Воспоминания о Розанове // Вестник литературы. - 1921. - № 4-5. - С. 6).
- 43а См.: Форш Ольга. Ворон... - С. 101.
- 44 Белый Андрей. Начало века... - С. 438.
- 45 Там же. - С. 436.

- 46 Там же. - С. 438.
- 47 Ремизов Алексей. Кукха... - С. 46.
- 48 Белый Андрей. Начало века... -С. 442, ср. с. 444; ср.: "Тихий, молчаливый, невысокого роста, <..> казавшийся гораздо старше своих лет" (Перцов П. Литературные воспоминания: 1890-1902 гг. - М.-Л.: Academia, 1933. - С. 232).
- 49 Белый Андрей. Начало века... - С. 441; ср.: "Он был ... похож на рыбу <..> своим вечным молчанием" (Перцов П. Указ. соч. - С. 232); ср. у А. Крайнего "Живые лица.- Вып. 2... - С. 99.
- 50 См.: Ремизов А. В розовом блеске. - Letchwort, 1969. - С. 300.
- 51 См. об этом: Перцов П. Указ. соч. - С. 233; Одоевцева Ирина. На берегах Невы. - Washington, 1967. - С. 391.
- 52 См. об этом: Lampf Horst. Zinaida Hippus an S.P. Remizova-Dovgello // Wiener slavistischer Almanach. - 1978, Bd. 1, S. 155-156.
- 53 Белый Андрей. Начало века... - С. 445-446, см. также, с. 442; ср. Пяст В. Указ. соч. - С. 47. Ср. у самого Ремизова: "Однажды Ф.К. Сологуб <..> вдруг отчетливо повернулся ко мне, как к провинившемуся школьнику <..> С <..> раздражением спросил: - Почему вы все врете?" (Кодрянская Наталья. Указ. соч.- С. 323). По тому же поводу о Мережковском см. след.: "Мережковские всегда были литературно-корыстны, эгоцентричны, склонны к злобному и мелочному дискредитированию всего, что не они" (Лундберг Е. Записки писателя: 1920-1924. - Л., 1930. - Т.П. - С. 144).
- 54 См.: "Был обидчив; я попал с ним в историю, в шуточном тоне сказавши о нем, будто он "Далай-лама из городка провинциального" (Белый Андрей. Начало века... - С. 446).
- 55 См. об этом, напр.: Чулков Георгий. Годы странствий: Из книги воспоминаний. - М.: Федерация, 1930. - С. 147-149.

- 56 Поза проповедника-пророка вообще была характерна для Мережковского. См. об этом, напр.: Бенуа Александр. Указ. соч. - С. 47.
- 57 "Ремизов не испытывал тяготения к философской серьезности и пророческому пафосу Мережковского, т.к. выказывал, как чрезвычайно нетеоретический - в противоположность своей жене - человек, мало интереса к религиозным спекуляциям Мережковского и дискуссиям Религиозно-философского общества" (Lamp1 Н. Ibid. - S. 157)
- 58 Ремизов А. Встречи... - С. 173.
- 59 Намек на санкционированные Победоносцевым дискуссии в Религиозно-философских собраниях, инициатором и наиболее активным членом которых был Мережковский.
- 60 См.: Ремизов А.М. Избранное. - М., 1978. - С. 163-168.
- 61 См. об этом: Белый Андрей. Начало века... - С. 428-430. Из текста видно, что Горбачев - сектант. Для деятельности и поведения Мережковского это было чрезвычайно характерно. См., напр.: "В доме Мережковских был особого рода дух - я бы сказал сектантский" (Чулков Георгий. Указ. соч. - С. 130). Одним из следствий этого можно считать то, что в "Серебряном голубе" образ сектанта-изувера Кудеярова - по свидетельству самого автора - "сложился из ряда натур (из мною виденного столяра плюс Мережковский и т.д.)" (Белый Андрей. Между двух революций. - Л., 1934 . - С. 354).
- 62 См. об этом: Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский... - С. 148. В этой связи отметим, что "Ремизов с подозрением следил за анжементом своей жены в религиозные устремления Мережковского" (Lamp1 Н. Ibid. - S. 158), о чем свидетельствует такое его заявление: "З.Н. Гиппиус, "новая церковь" <...> хотели отделить меня от Серафимы Павловны. Духовно мелкие и нам чужое" (Кодрянская Наталья. Указ. соч. - С. 319).
- 63 Чулков Георгий. Указ. соч. - С. 160; Белый Андрей. Начало века ... - С. 446.
- 64 Об этом см., напр.: Ремизов А. Встречи... - С. 51.
- 65 Кодрянская Наталья. Указ. соч. - С. 302.

66 По воспоминаниям В.Каменского, в феврале 1910 г. Хлебников "собирался весь мир обратить в бюджетянство" (Каменский Василий. Путь энтузиаста. - М.: Федерация, 1931. - С. II4), след. образом развивая свой проект: "Вообще... бюджетяне должны основать остров и оттуда диктовать условия..." (Там же. - С. II5). Но "космизм" фантазий Хлебникова проявлялся и ранее, - неслучайно еще в конце 1909 г. он получил в кружке В. Иванова прозвище В е л и м и р, ставшее его вторым именем (см. об этом: Собр. соч. Велимира Хлебникова / Под общей ред. Ю.Тынянова и Н.Степанова. - Л., 1933. - Т.У. - С. 289).

67 "В Казацьем появился <...> В. Хлебников, с которым слова разбирали" (Ремизов Алексей. Кукла... - С. 57-58). Ср. в тексте КС - описание знакомства Маракулина и Плотникова на спевках (273-274), где "пенин" уподоблено литературное творчество, - весьма характерный для Ремизова прием, вытекающий из его понимания этого процесса (см.: Кодрянская Наталья. Указ. соч. - С. 88, 109-110),, "пенин" обоих "альтом" намекает на тематическую и идейно-эстетическую близость Ремизова и раннего Хлебникова, а сообщение о "болезни горла" юного Плотникова подразумевает малоопытность начинающего в литературе Хлебникова. Ср. также первое впечатление, произведенное Плотниковым на Маракулина: "<...> мальчик, какой-то молочный весь и парной, и хотелось <...> его потрепать так по голове <...>, л и м о н сделать - взять крайними пальцами за щеку и постучать средними по носу тихонько, чтобы весь улыбнулся" (273), - с воспоминанием Б.Лившица о первой встрече с Хлебниковым: "Это <глубина глаз. - А.Д.> да голова, ушедшая в плечи, сообщали ему вид, вызывавший озорное желание ткнуть его пальцем, ущипнуть и посмотреть, что из этого выйдет" (Лившиц Бенедикт. Полутораглазый стрелец. - Л., 1933. - С. 134).

68 См.: Хлебников Велимир. Неизданные произведения / Ред. и коммент. Н.Харджиева и Т.Грица. - М.: ГИХЛ, 1940. - С. 355.

69 См. Там же. - С. 358-359 (письмо В.Каменскому от 8.08. 1909 г.).

- 70 Это, несомненно, явилось одной из причин скорого "отхода" Хлебникова от Ремизова, - ср. в КС об охлаждении отношений между Маракулиным и Плотниковым "после летних каникул" (274).
- 71 Степанов Николай. Творчество Велимира Хлебникова // Собр. соч. Велимира Хлебникова. - Л., 1928. - Т. I. - С.55.
- 72 Там же. - С. 50.
- 73 Ср. с относящимся к лету 1909 г. хлебниковским замыслом "сложного произведения" "Поперек времен", "где права логики времени и пространства нарушались бы столько раз, сколько пьяница в час прикладывался к рюмке" (Хлебников Велимир. Неизданные произведения... - С. 358, - письмо Каменскому от 8.08.1909).
- 74 Кодрянская Наталья. Указ. соч. - С. 302.
- 75 Ремизов, по его словам, "часто встречал" актрису (Ремизов. Встречи... - С. 171), интенсивно общался с ней, состоял в дружеской переписке (см.: ИРЛИ, ф. 256, оп. I. ед. хр. II7). В ее театре была в 1908 г. поставлена I-я пьеса Ремизова "Бесовское действо".
- 76 В этой связи отметим, что А.В. Луначарский определял любимые сценические образы Комиссаржевской как "страдающие образы, <...> трагические <...> создания" (Цит. по: Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы: Воспоминания о ней: Материалы. - Л., М.: Искусство, 1964. - С. 185).
- 77 См. напр.: Блок А. Собр. соч.: В 8 т. - М., Л., 1962. - Т. 5. - С. 415.
- 78 ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед.хр. 156, л. II.
- 79 См. об этом: Ремизов А. Встречи... - С. 172.
- 80 Ср.: "общее впечатление о чем-то хрупком, <...> худое тонкое лицо <...> и большие глаза, <...> совершенно необычайные" (Вера Федоровна Комиссаржевская ... - С. 274; ср. с. 209, 233, 246).
- 81 Там же. - С. 277.
- 82 См. Там же. - С. 246.
- 83 См.: Ремизов А. Встречи... - С. 289.
- 84 Ср.: Вера Федоровна Комиссаржевская... - С. 247, 266, 272.

- 85 Примечательно, что судьба Комиссаржевской в молодости тоже сложилась своеобразным подобием судьбы Ларисы (см. Там же. - С. 234-235). В этой связи см. наблюдение А.Желябужского о том, что "образ Ларисы создается из глубоко индивидуальных черт Веры Федоровны" (Там же. - С. 286).
- 86 Блок А. Указ. соч. - С. 416.
- 87 Ср.: Кодрянская Наталья. Указ. соч. - С. 107.
- 88 Об этом см., напр., Там же. - С. 116.
- 89 Там же. - С. 127, 128 и особенно 136.
- 90 Там же. - С. 109.

К ВОПРОСУ ОБ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ
Н.М. КАРАМЗИНА В НАЧАЛЕ 1790-х ГОДОВ

Е.В. Бернштейн

В большинстве исследований, посвященных литературной деятельности Н.М. Карамзина в 90-е годы, отмечается, что в 1793-94 гг. Карамзин пережил духовный кризис, нашедший отражение в "Аглае", особенно во второй ее части. По мнению исследователей, причина этого кризиса - потрясение, постигшее Карамзина вследствие якобинского террора. Эта мысль часто иллюстрируется цитатой из письма И.И. Дмитриеву от 17 августа 1793 г.: "Поверишь ли, что ужасные происшествия Европы волнуют всю душу мою? Бегу в густую мрачность лесов - но мысль о разрушаемых городах и гибели людей везде теснит мое сердце"¹.

Как правило, Карамзин в высказываниях такого рода очень конкретен, и это заставляет предположить, что "разрушаемые города" - не поэтический образ, а отражение реальных фактов.

Летом 1793 г. среди бури исторических событий, связанных с перипетиями политической жизни Франции, внимание наблюдателей - особенно германских (а среди источников в это время Карамзин - сам называет "Гамбургские газеты") - привлекала судьба прирейнского города Майнца. Он был занят республиканской французской армией 21 октября 1792 г. С этого момента Майнц стал потенциальным источником распространения и реальным оплотом Революции в Германии. Армии генерала Кюстина противостояли - на правом берегу Рейна - прусские войска, которые, однако, начали проявлять активность в районе Майнца лишь в начале 1793 г.² Весной 1793 г. началась блокада Майнца, а "в июне пруссаки начали бомбардировку крепости, но руководимые бесстрашным Клебером храбрецы держались до конца июля"³. "Ночью 27 июня бомбардирование было чрезвычайно жаркое <..> Церковь Богоматери в Майнце с колокольней была в полном пожаре <..> Собор и церковь Св. Иоанна разрушены, и часть церкви Св. Петра сгорела. По мнению многих <..> больше половины города должно быть уже в развалинах"⁴.

Майнц капитулировал 22 июля 1793 года.

Предположение о том, что, говоря о "разрушенных городах", Карамзин имел в виду Майнц, находит подтверждение в следующих фактах. Ровно за четыре года до описываемых событий Карамзин посетил Майнц ("Письма русского путешественника", письмо от 2 августа 1789 г.). Город, видимо, показался ему тихим и малопримечательным. Контраст между обликом города в 1789 и 1793 году, когда в нем действовал Рейнский Конвент, "общество друзей свободы и равенства" (по образцу парижского Якобинского клуба), городом Университета и множества церквей - и городом - центром революционного движения, разрушаемым вражеской (прусской!) артиллерией - контраст этот, без сомнения, мог произвести сильное впечатление на Карамзина.

Примечательным представляется и тот факт, что одним из руководителей "Майнской Коммуны" был выдающийся немецкий писатель, публицист, путешественник, естествоиспытатель Георг Форстер. С 1789 по 1793 годы Форстер пережил эволюцию от скептического отношения к Французской революции до активной деятельности в качестве сторонника якобинцев в Конвенте. В Майнце Форстер занимал должность директора университетской библиотеки и в 1793 году стал одним из ведущих политических деятелей города, организатором присоединения территорий от Ландау до Бингена в состав революционной Франции (19 марта). Форстер писал жене 1 января 1793 года: "Берлинские ученые обсуждают мои поступки; меня не понимают, меня осуждают по всей Германии; меня считают главным виновником бед, постигших Майнц; против меня печатают гнусные пасквили"⁵.

Видимо, события в Майнце (возможно, в связи с личностью Форстера) и привлекли внимание Карамзина.

Так как Майнц разрушался монархическими войсками, поддерживаемыми русским правительством, то процитированное место из карамзинского письма следует рассматривать не как выпад против якобинской диктатуры, а как горестное осуждение обоюдного ожесточения, охватившего как сторонников, так и противников революции. Осуждение пушек, направленных против якобинцев, добавляет еще одну черту в идеологический портрет Карамзина и резко расходится с традиционными представлениями об отношении Карамзина к политической ситуации эпохи якобинской диктатуры.

Таким образом оказался прав и "простодушный" Андрей Болотов, имевший "великое сомнение" относительно мнений Карамзина "в пунктах, относящихся до излишней вольности в мыслях"⁶.

Примечания

- ¹ Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. - Спб., 1866. - С. - 42.
- ² Сорель А. Европа и французская революция. - Спб., 1892. - Т. 3. - С. 220.
- ³ Манфред А.З. Великая Французская революция. - М., 1983. - С. 144.
- ⁴ Политический журнал с показанием ученых и других вещей, издаваемый в Гамбурге обществом ученых мужей / Пер. с нем. - М., 1793. - Ч. 7. - С. 20-21.
- ⁵ Цитируется по: Жорес Ж. Социалистическая история Французской революции. - М., 1981. - Т. 4. - С. 208.
- ⁶ Губерти Н.В. Историко-литературные и библиографические материалы // Библиограф. - Спб., 1887. - С. 23.

ТЮТЧЕВ О ЛОМОНОСОВЕ

(К стихотворению "Он, умирая, сомневался...")

А.Л. Осповат

I. Ещё в отрочестве Тютчев не только познакомился с поэзией Ломоносова¹, но и воспринял определенную сумму представлений о нем от своих литературных наставников — С.Е. Раича (в 1813—1819 гг.) и А.Ф. Мерзлякова (в 1817—1819 гг.). Разбирая оду 1750 г., Мерзляков писал, что она дышит "небесной страстью к наукам"², эта формулировка удачно акцентировала единство обеих ипостасей Ломоносова, что в те годы уже являлось общим местом, известным Тютчеву, в частности, по статьям Батлишкова (ориентировавшегося на характеристику, данную М.Н. Муравьевым³) "Речь о влиянии легкой поэзии на язык"⁴ и "О характере Ломоносова"⁵. На таком фоне довольно неожиданным выглядит утверждение Раича в статье "Петрарка и Ломоносов" (напечатанной спустя десятилетие, но, возможно, написанной раньше): "Ломоносов знаком нам как поэт, как оратор: но мы не ценим или мало ценим его занятия по другим отраслям просвещения..."⁶.

Направивается вопрос — кто это "мы"? Не исключено, конечно, что Раич прибегнул к чисто риторическому приему, но допустимо и предположение о том, что здесь содержится отзвук каких-то московских кружковых дискуссий конца 1810 — начала 1820-х гг. Сохранивший тесную связь с Тютчевым студентом, Раич скорее всего был осведомлен о его негативном отношении к отечественному культурному фонду. В дневнике М.П. Погодина зафиксировано несколько бесед с его университетским приятелем Тютчевым, касавшихся данного предмета. 9 августа 1820 г. они разговаривали "о бедности нашей и писателях. Что у нас есть? Какие книги имеем мы от наших богословов, философов, математиков, физиков, химиков, медиков? — О препятствиях у нас к просвещению"⁷. Еще более показательна запись от 2 декабря 1820 г.: "... был у Тютчева, говор<или> с ним о просвещении в Германии, о будущем просвещении у нас, об ограниченности в познаниях наших писателей. Кто из них, кроме новейших, знал больше одного или двух языков? — А у немцев

какая всеобъемлемость?" Это, несомненно, прямая речь Тютчева (Погодин уже тогда "боготворил" кумиров своего профессора Мерзлякова⁸, да и держался, высказывался гораздо скромнее, чем собеседник, который, имея "редкие блестящие дарования", "много иногда берет на себя и судит до крайности неосновательно и пристрастно"⁹), и в свете нашей темы его суждение об узости научного - в том числе лингвистического - кругозора русских писателей представляет немалый интерес, поскольку подразумевает сознательное игнорирование целого ряда исторических явлений - и прежде всего деятельности Ломоносова.

У нас нет достаточных оснований для того, чтобы соотнести приведенные (и им подобные) словесные эскапады Тютчева с более поздней (если это действительно так) lamentацией Раича. Можно лишь предположить, что тютчевский скепсис - при всех его индивидуальных особенностях - репрезентирует умонастроение того круга московской молодежи, у которого насаждаемый практически с детства ломоносовский культ вызывал естественную защитную реакцию. Сам же Тютчев, не довольный ни профессорами, ни характером преподавания в московском университете и желавший получить европейское образование (ср. неосуществившийся проект его поездки в Дерпт¹⁰), вскоре по получении кандидатской степени уехал в Германию, где надолго отвлёкся от отечественных литературных полемик.

2. Единственный раз Тютчев высказался о Ломоносове в начале апреля 1865 г., когда приготовил "несколько бедных рифм" к столетней годовщине его смерти (очевидно, по просьбе своего сослуживца и доброго приятеля А.Н. Майкова, одного из инициаторов проведения юбилея). Ломоносовский праздник 1865 г., по отзыву А.Н. Пыпина, сопровождался "восторгами ультранационального свойства", инспирированными, в частности, брошюрой В.И. Ламанского "Столетняя память М.В. Ломоносова..." (Спб., 1865; изд. 2-е, ц.р. - 26 марта), где жизнь Ломоносова объявлялась "одним из самых занимательных и драматических эпизодов" "в истории немецкого влияния в России" (с. 4). Такой же тенденцией отмечены и многие стихотворения, написанные к ломоносовскому юбилею, в том числе и тютчевское (прочтенное Я.П. Полонским 7 апреля 1865 г. на торжественном обеде в столичном Дворянском собрании)¹¹.

Характеристика Ломоносова, данная в стихотворении "Он, умирая, сомневался...", вполне соответствовала тому комплексу национальных (и националистических) воззрений, который выработался у Тютчева уже к 1850-м гг. И она наглядно конт-

растирует с его собственными юношескими декларациями ("Да, велико его значение - Он, верный русскому уму, Завоевал нам просвещение, Не нас поработил ему..."). Германская "всеобщность", истинная образованность, просвещение - т.е. все, что в сознании Тютчева начала 1820-х гг. являлось идеалом, на русской почве достижимом лишь в "будущем", - мыслится теперь как некое духовное иго, свергнутое Ломоносовым еще в середине XVIII века ("Уж не опутанная боле, От прежних уз отрешена..."). И таким образом на смену негативным оценкам культурной ситуации в России, которые хотя и отзывались запальчивостью, но были типологически близки суждениям: "у нас нет литературы", многократно высказывавшимся на протяжении первой половины XIX в. и существенно стимулировавшим становление литературного самосознания, приходит мифологизированное представление о культурном герое и его "подвигах благих".

В русской традиции новейшего времени такое представление связывалось прежде всего с Петром I, который в известных ситуациях передавал свой статус Ломоносову. См. в "Речи..." Батюшкова: "Он то же учинил на трудном поприще словесности, что Петр Великий на поприще гражданском" (ср. в статье Ап. Григорьева 1861 г.: "Батюшков когда-то сравнивал Ломоносова с Петром Великим"). Отсюда появление в тютчевском тексте одических клише, обычно использовавшихся для восхваления Петра: "Сто лет прошли в труде и горе - И вот, мужая с каждым днем, Родная речь¹² уж на просторе Поминки празднует по нем..." Это скопление "одизмов", ассоциирующихся с петровской темой, беспрецедентно в тютчевской поэзии; ближайшим источником служат здесь пушкинские тексты. См. в "Полтаве": "Прошло сто лет..." и "Когда Россия молодая, В бореньях силы напрягая, Мужала с гением Петра...", а также в "Медном всаднике": "И запируем на просторе" и "Прошло сто лет..."

"Петровский" подтекст мотивирует и библейские реминисценции в тютчевском стихотворении. Традиция, отождествлявшая первого русского императора с апостолом Петром (Фефан Прокопович); с "богу подобным, по нашему понятию" (Ломоносов), наконец, с самим богом подсказывала сравнение Ломоносова с Иаковом, благословленном после того, как он сошелся с богом "лицом к лицу" (Бытие, 34, 24-30): "Как тот борец ветхозаветный, Который с Силой неземной Боролся до звезды рассветной И устоял в борьбе ночной"¹³.

3. Метаморфоза тютчевского восприятия, о котором шла

речь, может быть осмыслена как в контексте духовной биографии поэта, так и в значительно более широком плане. В первом случае мы вправе рассматривать его высказывания 1820-х гг. как непосредственные и конкретные оценки (Тютчев в ту пору достаточно независимый наблюдатель, зритель по своему амплу), а стихотворение 1865 г. — как принадлежащее автору-пророку¹⁴. Этот же текст, наряду с другими образцами юбилейной продукции, свидетельствовал о том, что потребность в мифологизации фигуры Ломоносова отнюдь не исчерпывалась к середине 1860-х гг., когда уже начали появляться посвященные ему масштабные труды академического характера (П.С.Биллярского и др.). Как стало ясно из дальнейшего, научный подход так и не вытеснил миф о Ломоносове из общественного сознания; по всей вероятности, именно длительное и устойчивое сосуществование обеих противоположных тенденций характеризует процесс формирования идеальной национальной биографии (Петр I, Ломоносов, Пушкин).

П р и м е ч а н и я

- 1 Реминисценцией из "Утреннего размышления о Божием величестве" является первая строка стихотворения "На новый 1816 год" — одного из первых тютчевских опытов.
- 2 Труды ОЛРС. — 1817. — Ч. 7. — Кн. II. — С. 65.
- 3 См. статью "Заслуги Ломоносова в учености" — Муравьев М.Н. Опыт истории, словесности и нравоучения. — М., 1810. — Т. I. — С. 180-190.
- 4 Труды ОЛРС. — 1816. — Ч. 6. — Кн. 9.
- 5 Вестник Европы. — 1816. — Ч. 39. — № 17-18.
- 6 Северная Лира на 1827 год. — М., 1984. — С. 40.
- 7 Записи в дневнике Погодина за 1820-1822 гг., частично цитировавшиеся в научной литературе, приводятся по автографу: РО ГБЛ, ф. 231/1, 30. 1.
- 8 См. в позднейшей "Автобиографии" Погодина: Там же, ф. 231/1, 51.1.
- 9 Запись от 23 января 1822 г.
- 10 См. записи в дневнике Погодина от 25 октября, 5 и 29 ноября 1820 г.

- II Сохранилось три автографа стихотворения "Он, умирая, сомневался..."; самый ранний - при письме Майкову от 3 апреля 1965 г. (см.: Тютчев Ф.И. Лирика. - М., 1966. - Т. П. - С. 165, 303, 379-380). Начальная строка стихотворения восходит к сентенции из биографического очерка в Полном собрании сочинений Ломоносова (Спб., 1784. - Т. I. - С. XVШ: "К сожалению, вижу теперь, что благие намерения мои исчезнут вместе со мной"), вольно цитированной в статье Батюшкова "О характере Ломоносова" (см. выше) и в публикации записок Штеллина (Москвитянин. - 1850. - Кн. I. - Ч. I, отд. Ш. - с. 12).
- I2 См. еще более показательный вариант: "Родная дочь".
- I3 Ср. в первой строфе: "Но бог недаром в нем сказался - Бог верен избранным своим..."
- I4 См.: Осповат А.Л. К построению биографии Тютчева // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. - Рига, 1986. - С. 268-270.

СРЕДНЕВЕКОВАЯ СИМВОЛИКА ВЛАСТИ: КРЕСТ
КОНСТАНТИНОВ В БОЛГАРСКОЙ ТРАДИЦИИ

Ф.К. Бадаланова-Покровская, М.Б. Плиханова

Болгарские и русские средневековые книжники имели в своем распоряжении общий единый фонд сведений о первом христианском императоре – Константине Великом. Церковно-славянская традиция его жизнеописания весьма мало исследована. Нам известна только одна попытка (предпринятая в Дерпте) сводного описания рукописей, содержащих греческое и славянское житие святых Константина и Елены и похвальные слова им /Krašeničnikov/. Исследование Крашениникова ограничивается несколькими десятками случайных рукописей, что не позволяет даже приблизиться к постановке текстологических проблем. Пользуясь сделанными мимоходом замечаниями А.Н. Веселовского /Дино-русские былины: УШ Царь Константин в русских и южнорусских песнях, с. 291/ и А.Н. Попова /Обзор. ч. 2, с. 29-30/, можно предполагать только, что обширное церковно-славянское житие Константина и Елены, вошедшее в макарьевские Четыи минеи (21 мая), соответствует греческому житию, существовавшему в таком виде в XI веке. Происхождение греческого жития не ясно. Традиция исторических жизнеописаний Константина Великого восходит к труду Евсевия Кесарийского (русская публикация см.: Евсевий. Собр. соч., т. 2; о традиции см.: Чечуров, 1983). Но известное в славянском средневековье житие Константина и Елены – это не результат эволюции жизнеописания, созданного Евсевием, а собрание легенд о Константине, Елене и папе Сильвестре, которые были отчасти преодолены Евсевием, а отчасти ему не известны. Так, например, история обретения креста Еленой еще не сложилась ко времени работы Евсевия над жизнеописанием. Легенда об обретении креста с деталями, известными славянскому житию, проникает в письменные источники лишь к концу IV в. /Sulzberger, p. 429/.

Константин как символ Византии-Нового Рима, как образец христианских царей воспринимался болгарами и русскими через

посредство жития¹. Отзвуки одной и той же житийной версии обнаруживаются в источниках и Второго Болгарского, и Московского царств. Они есть в текстах Киевской Руси и в легендах, восходящих ко времени Первого Болгарского царства.

Основной, многократно повторенный в житии Константина и Елены мотив — это чудесное явление креста на небе и воспроизведение явленного образа в золоте, дереве, меди. Дело Константина — создавать и утверждать эти земные воплощения первообраза.

Первый крест является Константину перед битвой с Максентием, то есть перед завоеванием римской императорской власти, второй — перед битвой с византийцами, то есть перед утверждением Константинополя, третий — при столкновении со скифами на Дунае. Явление креста сопровождается надписью или "гласом": "Тем побеждай" или "Константине, сим одолевай" /Минея XV в., л. 23; Хронограф 1512, с. 263/.

Из всех материальных воплощений креста ближе всех к первообразу крест животворящего древа, найденный Еленой, матерью Константина в Иерусалиме. Елена находит "три кресты погребены" /Хрон. 1512, с. 271/, два — на которых были распяты разбойники, и третий — животворящий. Чтобы определить,

¹ Авторам предлагаемой работы житие известно в наиболее полном виде по Минеям XV и XVI вв. (Минея четья на май, XV в. РО ГБЛ, ф. 304, № 669; Минея четья на май (Тулуповские минеи) XVI в. РО ГБЛ, ф. 304, № 676), с незначительными сокращениями — по Еллинскому летописцу П редакции (1485 г. РО ГБЛ, Пискаревское собр., № 162), с сокращениями существенными — по Хронике Георгия Амартола /Амартол/, по двум Хронографам XIV и XV вв. (РО ГБЛ, ф. 304, № 728, ф. 310, № 1), по "Слову похвальному святым Константину и Елене" патриарха Евфимия Тырновского (Kałuzniański), по Русскому Хронографу 1512 г. (ПСРЛ, т. XXI). На этот же круг представлений опирается церковная служба Константину и Елене 21 мая (Минея служебная, РО ГБЛ, ф. 304, № 558 (за май), Учительное Евангелие XVI в. — РО ГБЛ, ф. 304, № 103 — Поучение месяца мая 21 на память святого и равноапостольного царя Константина и матери его Елены). К ней же отсылают минейные торжественные "Слова" в честь праздника Обретения Креста Господня (Минеи четьи, сентябрь 13—14).

Иную версию биографии Константина содержит Паралипоменон Зонары. Но поскольку в ней нет ничего об интересующем нас символе — кресте константинове — мы этой версии здесь не коснемся (Паралипоменон Зонары. — РО ГБЛ, ф. 113, № 655, сб. XV—XVI в., л. 92—94).

который из крестов – распятие Христа, ко всем трем поочередно прикладывают тело умершего (или умирающего) и мертвый оживает, прикоснувшись к животворящему древу.

После возвращения Елены Константин вновь воспроизводит трижды явленный ему образ в виде трех медных крестов и воздвигает их на мраморном столпе, написав на каждом по слову: "Иисус Христос победитель". Далее по небрежности повествования, впрочем, сохраняемой рядом источников, оказывается, что крест на столпе один. Он назван императором Ираклием – Аникитос, "сиречь победитель" /Хрон. 1512, с. 272/.

Как определяется понятие "крест Константина" для церковнославянской средневековой традиции?

Сама традиция не злоупотребляла таким наименованием креста (если вообще им пользовалась) вплоть до ХУП века. Представление о кресте Константиновом выработано Евсевием и сохранено в Западной Европе. У Евсевия оно вполне определено и однозначно, поскольку по его версии Константину крест явился лишь однажды и будущий император создал по его подобию знак – лабарум, форма которого подробно описана. Соответствующая европейская эмблема – знамя, носимое перед полками – и связывалась с именем Константина /см.: Вилинбахов, с. 50–51/. Гораздо менее опутимой, чем для Востока, была для Запада и связь имени Константина с образом иерусалимского креста, поскольку Константин не был канонизирован римской церковью и обретение креста Еленой мыслилось как самостоятельное событие, вне константинова жития.

Во всех известных нам церковнославянских вариантах жития опутимо некоторое безразличие к судьбе материальных воплощений символа. Сведения о реликвиях неопределенны или противоречивы². Каждый из крестов–реликвий становится объектом особого почитания в момент, когда он сотворен, именно тогда он ближе всех к первообразу. Каждый следующий описываемый крест обозначает собой предыдущий и подменяет его. Так, Аникитос – константинопольская колонна – в конце жития становится воп-

² Славянская традиция не создает последовательной истории даже иерусалимского креста. Русский паломник видит на рубеже XIII–XIV вв. в алтаре цареградской Софии крест "на котором распяты Господа" /Хождения, с. 81/. По европейским источникам к этому времени крестоносцы уже давно разломали животворящее древо на части и распространили по всей Европе /Majeska, p. 222 /. Видимо, паломник оперирует символическими категориями: в центре сакрального пространства находится образ, максимально близкий к первообразу, то есть крест с Голгофы.

лощением всех прочих крестов и оказывается ближе к первообразу, чем любой другой, даже иерусалимский. Именно к нему трижды в год, на крестопоклонной неделе, на Воздвижении и в день Видения креста в Иерусалиме, "яко молния" сходит с небес ангел /Миней ХУП в., л. 630; Хрон. 1512, с. 272/.

Мысль славянского книжника устремлялась к первообразу, минуя его материальные воплощения. Там, где нам видятся конкретные различные предметы, он видел единую метафизическую сущность. В конце пространной редакции жития сообщено, что при императоре Ираклии случился "трус" и Аникитос поколебался, однако Ираклий укрепил его /Еллинский лет, л. 283 об./ Таким образом, здесь передана история увоза и возвращения Иерусалимского креста, похищенного персами и отвоеванного Ираклием /См.: Терновский, с. 189; Архим. Сергей. Полный Месяцеслов, т. II. с. 290/.

Литие Константина и Елены замечательный пример изображения процессов восточнохристианского средневекового знакообразования. Речь в нем идет о создании знаков - вещественных подобий явленному символу. Знаки-реликвии получают имя. Но имя это шире по своему символическому значению, чем единичная конкретная реликвия. Слово само есть явленный символ, и обозначать вещественные подобию - ниже его возможностей. Словом книжник пользуется не для наименования предмета, а для обозначения идеи, поэтому предмет - низшая форма обозначения той же идеи - оказывается в тексте в положении противоречивом: его название ему не принадлежит, его уникальность игнорируется, его конкретные свойства как предмета предаются забвению.

Однако при всем этом и при всем отличии церковнославянской константиноеленинской традиции от западной понятие креста Константинова весьма существенно для интерпретации славянских текстов.

На славянской почве это понятие не будет связываться ни с эмблемой, ни с реликвией. Это символ креста, но с тем специфическим оттенком значения, которое он имеет в житии К. и Е. Как ни стремится образ креста в житии раствориться в первообразе, он сохраняет свои особенности. Крест в житии направлен к земному властителю, он явлен ему, ему передан, им сделан, им обретен, им воздвигнут, сохранен и т.п. В житии и связанных с ним текстах крест символизирует совмещение христианства с земной властью, становится оружием победы, оружием устройства земли. Так - в службе Константину и Елене

21 мая: "Оружие крепко царю нашему дал еси. крест твой честный им же царствова на земле праведно. просиав благочестием. и царстве небесному сподобися. Милосердием твоим тем же ти человеколюбное смотрение славим Иисусе всеильне Спасе думам нашим..."³.

Сравнивая особенности усвоения такого символа в словесности двух разных традиций можно получить материал для характеристики средневековых глубинных представлений о природе земного царства в их национальном изводе.⁴

Болгарская традиция.

Мотивы жития Константина и Елены пронизывают болгарскую словесность, они глубоко проникают в церковную и народную обрядовую жизнь, их важность для обрядового фольклора исключительна, они организуют южнославянские средневековые представления об истории.

Так называемая болгарская апокрифическая летопись, содержащая легенды времен Первого Болгарского царства, для изображения царствования царя Петра (927-970 г.) использует пересказ жития К. и Е. с включением болгарских реалий. Константин пребывает по этому источнику на Болгарской земле. "... И тогда, в летех светаго Петра цара болгарскаго, обрете се жена нека вдовлица, млада и мудра и зело праведна, въ земли болгарстей, именем Елена. И роди Константиня царя, света мужа и праведна. <...> И таму яви се аггел господьнъ и благовествова ему чьстни крѣст на востоце. Люблеста бо се Петр царь и Константин царь... (Константин собрал свое войско взял с собой мать и отправился на Краниево место - Голгофу, по дороге он увидел маленький город Визу и решил, что после обретения креста в Иерусалиме он вернется сюда и устроит столицу. Так он и поступил. В это время на Болгарию напали насильники - исполины и погубили её. Царь Петр бежал в Рим и там умер. Константин устроил Новый Иерусалим, пошел на Дунай, основал город Вдинь, снова населил землю болгарскую, создал множество городов и пребывал в этом царстве и здесь же умер). /Иванов, 1925, с. 284-285/.

Таким, полуфольклорным, способом болгарская летопись

³ Служебная Миняя XV в. РО ГБЛ, ф. 304, № 558, л. 106 об.

⁴ Правом понимать крест как Константинов, т.е. символ совмещения христианства и царства мы будем пользоваться в тех случаях, когда образ креста в тексте сохраняет память о своем контексте в житии К. и Е. Простейший случай - присутствие формулы "Сим победиши" или её вариантов.

утверждает парадигму идеального властителя. Царь Константин и заменяет собой болгарского царя, и сосуществует с ним. В летописи выделяется весьма важный для всей болгарской традиции мотив: обретение креста представлено как преамбула к истории создания царства.

Рассмотреть восприятие константиновой парадигмы в книжной традиции Первого Болгарского царства невозможно из-за слабой сохранности источников. Однако о стремлении уподобить правителя святому царю Константину можно косвенно судить по факту канонизации болгарских царей. Первым канонизированным владельцем, как и положено, является Борис-Михаил - креститель болгарского народа (жизне его не сохранилось). Вторым канонизированным владельцем - царь Петр. Знаменательно, что культ "святаго отца нашего Петра инокааго, бывшаго царе Българом" /Георгиев, с.141; Иванов, с. 387-390/ сопрягается с культом народного святителя Ивана Рылского, современником которого он являлся. Наипо- опять достаточно знакомая культурная модель - царь и святитель чудотворец (Константин и Николай Мирликийский или Сильвестр Римский).

Традиция канонизации болгарских царей прервалась с падением Первого Болгарского царства, рухнувшего в начале XI в. под ударами Византии и потерявшего тем самым не только свою политическую, но и церковную независимость.

Культурная модель властителя была воспринята Вторым царством от Первого. В проложном житии Ивана Рылского, после шестой песни канона в так называемой Драгановой минее /XIII век/ автор соединяет имена царя Петра и Константина Великого, указывая на них как на образцы, которым должен подражать новый болгарский царь Иван-Асен I /1186-1196/. В этом контексте Петр выступает как синоним Константина Великого в роли парадигмы для новой династии.

Болгарские цари новой династии становятся Новыми Константинами в более конкретном смысле, чем это могло быть доступно для первых болгарских царей. Условием возрождения болгарского государства стал захват Константинополя крестоносцами. Падение Константинополя как бы дает право болгарскому царю Ивану-Асену II /1218-1241/ заявлять весьма решительную в политическом плане претензию на обладание титулом "царя българом и гръком" /ср. Иванов, с. 576-577/. Болгарский царь начинает мыслить себя единственным в восточнохристианском мире: "Тькмо сущым градовом окръсть Цареграда и самого того града дръжаху Фрязи. нъ и ти подъ руку царства

моего повиноваху ся понеже инога царе не имеху разве мене" /Георгиев, с. 41/. Мошь скипетра греческого царства ослабела, и по Божьей воле ему противостоит теперь мошь и благочестие "крепителя православия" царя болгар /Попов А. Обзор, ч. I, с. 190-192; ч. Ш, с. 33-34, 36-37, 144-145/. В контексте таких идей царь Иван-Александр естественно оказывается Новым Константином и обладателем креста-скипетра, отобранного у византийцев.

Похвала Ивану-Александру из Софийской псалтыри, воспевая подвиги царя во время войны с Византией в 1332 г. и победу над императором Андроником III Палеологом, называет его царем царей, вторым Александром и новым среди царей Константином "по вере и благочестию, сердцу и нраву", так как победоносный крест есть скипетр его и хоругвь. Формула "сим победиши" в несколько трансформированном виде является стержневой при дальнейшем описании подвигов Ивана-Александра. Храпя упование на "победоносное древо" он "победил крепко" вражеские силы, разогнал своих противников крестом /Стара българска литература, т. II, с. 146-147/.

В Похвале Ивану-Александру в Лондонском евангелии царь вновь уподоблен Константину. Сам акт обретения четвероевангелия и его перевода по заказу царя на болгарский язык отождествляется здесь с обретением животворящего креста Господня Константином и Еленой. Обретение евангелия-креста - залог процветания царства /Стара българска литература, т. II, с. 148-149/.

На нумизматических памятниках эпохи, на иконах и миниатюрах болгарские и сербские владетели изображаются с крестом или со скипетром, увенчанным крестом, в правой руке, что соответствует канону изображения византийских императоров /Пенчев, с. 12-15; Мушимов, 1924, 1925: Филимонов/. По мнению некоторых исследователей, на монетах изображен крест, императорская византийская инсигния, завоеванная болгарями во время катастрофического поражения армии Исаака П Ангела в 1190 г. /Йорданов, с. 221/. В дополнениях к "Истории" Георгия Акрополита, повествовавшей в частности об особо торжественном праздновании Крещения при болгарском царском дворе, Феодор Скуфариот подчеркивает, что болгары во время праздника выносили императорские знамена, завоеванные вместе с императорским крестом при победе над Исааком П Ангелом /Дуйчев, 1972, с. 256/.

Очевидно, что царские инсигнии Византии, перешедшие в

руки династии Асеней, занимали чрезвычайно важное место в церемониалах болгарского двора. Сам расцвет государства сопрягался с моментом их перемещения в Болгарию. Крах императорской армии в 1190 г. явился преамбулой к падению Константинополя под ударами латинян в 1204 г. В связи с этим укрепление болгарского царства могло мыслиться как закономерный результат перемещения завоеванного у Византийцев креста.

Вершинное достижение словесности Второго Болгарского царства - деятельность патриарха Евфимия Тырновского. Она направлена на прославление святых покровителей Тырново - Нового Царьграда. Из всех святых, прославленных Евфимием, только Константин с Еленой и великомученица Неделя не являются непосредственными покровителями столицы /мощи их не хранятся в Тырнове/⁵, но благодаря своему месту в творчестве Евфимия и они оказываются по существу в ряду святых, принадлежащих новому царственному граду.

Похвала Константину и Елене была создана Евфимием по заказу последнего царя II Болгарского царства - Ивана Шипмана. Как справедливо отмечает исследовательница агиографической традиции Тырновской школы К.Иванова, таким образом "болгарский владетель получил из рук видного исихаста ту парадигму жизни и поведения христианского властителя, которая являлась идеалом <...> для всех византийских императоров" /Иванова, с. 98/. В конце похвалы Евфимий призывает Ивана Шипмана уподобиться Константину. В 1393 г. царь Иван Шипман был убит турками, через три года окончательно пало Второе Болгарское царство. Ответом на призыв Евфимия стал фольклорный образ Ивана Шипмана. Именно в народной словесности он был канонизирован как мученик во имя болгарской веры /Живков, с. 9/. В фольклорном представлении о природе царства он становится носителем праведного начала и тем самым уподобляется, как призывал последний болгарский патриарх, "святому царю Константину"⁶.

⁵ Когда Тырново начинает получать значение "классического" локуса царской власти - Царьграда, - в нем начинают сосредотачивать мощи святых: Параскевы Епиватской, Михаила Воина, Илариона Мъгиленского, Иоанна Полипотского, Ивана Рьльского и др. Вслед за Константинополем Тырново превращается таким образом в средоточие святых - "святую землю".

⁶ Иван-Шипман и Константин сюжетно уподоблены друг другу. Гибель царства символизирована сюжетом об отрубании головы - Шипману или Константину. Царь гибнет у источника или колодца в момент, когда нагибается, чтобы попить воды. После гибели он идет (или летит), взяв в руки свою отрубленную голову /СБНУ, кн. V, с.179-182; Качановский, зап. 19, II 16/.

Эпоха крушения царства занимает особое место в болгарской культурной традиции: ею кончается "книжная" история и начинается фольклорная история народа.

В южнославянском фольклоре различие между славянскими царствами и Византией снимается символическим представлением о царстве Константина /Стойкова, с. 32/.

А.Н. Веселовский, отмечая первостепенную роль Константина в фольклоре Балканского полуострова, предполагал, однако, что в разных текстах контаминируются и сосуществуют и Константин Великий, и Багрянородный, и Палеолог и даже Копроним. По-видимому, Веселовский преувеличивал способность фольклора дифференцировать одноименных персонажей. Если историческое сказание и создает иногда контаминированный образ, в котором можно различить черты разных Константинов, то в большинстве случаев, прежде всего в бесчисленных обрядовых песнях, Константин — монолитный персонаж, связанный с константиноэленинским культом. Константином начинается и им же кончается христианское царство. Ср. начало колядки о гибели царства: "От как Господ свет создаде, /Создаде го, предаде го, / Предаде го христиану /Константину да царува. / А цар Константин се е посилил, /А Богу са жал нажали, /Жал нажали скръб наскръби..." /Бессонов, зап. 57/.

Образы Константина и Елены и символ креста занимают в болгарском фольклоре едва ли ни центральное место. Представления о них организуются в систему народным календарем. В календаре болгар с именами Константина и Елены связаны два праздника: 21 мая и 14 сентября — "Кръстовден". Ими обрамлен цикл аграрных работ. Первым начинается жатва, вторым — сев. Константин и Елена выступают как покровители урожая и благополучия.

21 мая. В некоторых районах Болгарии существует поверье /Ангелова, с. 35; Арnaudов, 1969, с. 501-502/ о приходе жертвенного оленя в деревню в канун праздника 21 мая. Рассказывают, что однажды жители деревни не дождались оленя и закололи быка вместо него. Опоздавший олень обиделся и ушел навсегда. С ним исчезло изобилие и пропала любовь между людьми. Олень являлся у источника Константина и Елены и очищал его /Ангелова, с. 36/ рогами, тем самым снимая запрет на использование его воды. До 21 мая источник считался "некрещеным". Связь легенды об олене с культом Константина и Елены получает несколько мотивировок в фольклоре. "На всяка Еленка дождадо еленче" /на всякую Елену приходил оле-

ненок⁷. Эта фонетическая мотивировка весьма безразлична для фольклора. Существует и сюжетная мотивировка: в колядках Константин может выступать в роли мифического охотника, который носится за чудесным оленем и убивает его. Из головы оленя вытекают реки меда, зерна, молока. И наконец, в образе оленя материализуется важный для славянской словесности параллелизм из псалма LXI "олень, жаждущий источника - душа, стремящаяся к Богу". Ср. использование этого параллелизма в Похвале Владимиру - Константину русской традиции: "Якоже жаждает елень на источники водныя, тако вжаша благоверный князь Володимер святого крещения." /Голубинский, с. 208/. Актуальность такого параллелизма для фольклора подтверждается болгарским поверьем, по которому олень носит на рогах крест /СБНУ, кн. I, с. 73/.

Особенно ярким проявлением культа Константина и Елены является нестинарство, известное на небольшой территории в районе юго-восточной Болгарии /Ангелова, Арнаудов, 1969, с. 372-532; Арнаудов, 1971, с. 17-155/. 21 мая некоторые жители деревни танцевали на раскаленных углях, держа в руках икону Константина и Елены. Танцующие назывались "нестинары" (ср. гр. *εστία* и др. г. *ἡστία* огонь, очаг). Верили, что Константин и Елена толкают в огонь тех, кого любит, что в пламени сгорают все болезни, что танец со "святыми" в руках - это залог изобилия и благополучия. Чем больше людей пляшет, тем лучше будет плодоносить земля. Нестинары видят перед собой Константина и Елену, движущихся в огне или поливающих его водой. При этом огонь превращается в золото. По легенде того же региона, Константин в свое время прыгнул в огонь, зажженный Богом, и за это Бог выбрал его себе в помощники. По другой легенде, Константин и Елена "огнем нашли честный крест и победили" своих врагов /Арнаудов, 1969, с. 448/. Или "с честным крестом в руках они прошли через огонь и одолели противника" /Ангелова, с. 56; Арнаудов, с. 448/.

Вероятно, нестинарство является поздним отголоском византийского культа Константина-Гелиоса, наложившегося на фракийское почитание местного солярного божества Сабазия. По мнению исследователей имп. Константин насаждал в своей

⁷ Записано от Вька Ванчева Чавдарова, Долно Ботево, окр. Хасковский, Болгария. Записала Ф. Бадаланова, 1979 // Архив Института фольклора Болгарской АН.

столице культ солнца или Аполлона. Крест - символ особенно им любимый - мог быть адресован одновременно и христианам, и почитателям солнца, поскольку имел значение и солярное, и христианское. /См.: Sulzberger, p.410-413; Præger /.

Основание для актуализации солярных мотивов в культуре К. и Е. на болгарской почве могло дать и само их житие. По житию при зачатии Константина солнце взошло на небо ночью. При устройении столицы Константин соединил поклонение солнцу с поклонением кресту. Он привез из Рима столп багряный "и постави на том столпе образ человек меден, имий на главе семь луч, егоже принесе от Солнечнаго града Фругийския страны, и постави на руке образа честный крест, написа на нем сице: тебе, Христе, предаю град сей" /Хрон. 1512 г., с.268/.

"Нестинарская" ипостась Константина - персонификация солярного начала в болгарском фольклоре; она отражает глубинные представления о природе царства, об исконных функциях царя как верховного жреца и правителя, обеспечивающего плодородие своей земли.

14 сентября. Связь Крестова дня с севом выявляет аграрную семантику этого праздника. Обретение "честного креста" синонимично оплодотворению земли.

Мотив обретения креста в южнославянской традиции отражен огромным количеством песенных и прозаических текстов /Миладиновци, с. 36-37, зап. 37; Качановский, зап. 2; СбНУ, кн. 43, зап. 273, кн. 6, с. 115-117, кн. 13, с. 188-193; Mazon с. 157, зап. 39 и др./ . Он всегда связан с символическими представлениями о царстве и с именем царя Константина. Крест - атрибут Константина и универсальный символ царства. С его приобретением царство вступает в фазу своего истинного существования. Пока его нет, солнце не светит, над Царьградом стоит туман, не идет дождь, женщины не рожают и т.д. Константин приносит крест, все возрождается и начинает плодоносить:

Тога сунце ми е угреало,
Тога ветар ми е повеало,
Ситна роса ми е заросило,
Мушки деца жени постигнале,
Руди овци ми се обягниле (...)

И ниве-то ченнца роди'е..." /Миладиновци, с. 36-37/.

Фольклорные тексты об обретении креста проявляют способность одновременно иметь в виду христианское, аграрное и

государственно-историческое значение символов и мотивов. Тем самым история царства как бы выходит из-под власти линейного времени и сливается с годовым обрядовым циклом, и наоборот, годовой обрядовый цикл получает непосредственное отношение к исторической судьбе государства. Если тема обретения креста и утверждения им царства связана с датой 14 сентября, то и противоположная тема – потери креста, гибели царства, и, вместе с тем, рождения нового царя – принадлежит рождественским праздникам.

Рождественский комплекс. Дни от Рождества до Крещения называются "мръсни" (нечистые), "погани", "некръстени" (некрещенные). Эпоха креста для этого периода оказывается уже прошедшей и еще не наступившей. Колядующие называются "младин-еженены, неженены-некръстени, некръстени-неуверени". Соответственно в текстах этого периода актуализируются события, происходящие до крещения (рождение, избивание младенцев), или обусловленные отсутствием, потерей креста – падение царства.

Важнейший мотив колядок – рождество "Божича" /молодого бога/ – часто сопрягается с мотивом поисков нового царя-малолетки. Вдова, убавкивая маленького сына, обещает, что он будет царем, поскольку царство – дедово, отцовское. Узнав о предсказании, царь /он может быть назван Константином/ приказывает убить младенца, но тот чудесным образом остается в живых. Царь уступает ему царство. /СбНУ, кн. 5, с. II; Младиновци, зап. 49, зап. 50, зап. 67/. Или: колядующие входят в дом и просят хозяина отдать младенца-сына, чтобы он стал царем /СбНУ, кн. 4, с. IO; кн. 53, с. 377, зап. 213/. Весьма многочисленны колядки о падении царства /о них см.: Стойкова, с. 30–31; Тексты: Маринов, 1981, с. 152; СбНУ, кн. 7, с. 12–15, кн. II, с. 32–33, кн. 15, с. 5, кн. 43, № 113, 272 и др./. В них преобладают два сюжета:

I. Птица пролетела над царским двором, из-под крыла ее выпала белая книга с черными словами. По ней святитель Никола узнает о судьбе царства. Царь /Константин, Асен/ не верит мрачному пророчеству и говорит, что скорее жареные рыбы и вареный петух оживут, чем погибнет царство. Рыбы выпрыгивают из сковородки, петух кукарекает. Гибель царства таким образом предсказывается с помощью распространенной в апокрифической литературе метафоры воскресения /ср.: Арнаудов, 1969, с. 187–188; Веселовский, Южно-русские былины, III–XI, с. 261/. Царь, поверив в опасность, отправляется на бой с турками.

Его убивают у источника. Султан обеспокоен этим, поскольку убийство царя приведет к возрождению царства. Таким образом, здесь дважды - через метафору воскресения и через мотив обеспокоенности султана - дается намек на грядущее возрождение царства, естественный для обрядовых представлений.

П. Царице или царя (Лазарю, Константину) снится сон о гибели солнца, месяца и исчезновении звезд. При толковании сна на первый план выступает обычная символика колядок: царь (хозяин) - солнце, царица - месяц, детки - звезды. Космическая катастрофа знаменует собой историческую драму - гибель царства. Детки-царевичи по некоторым версиям удаляются в Россию /Качановский, № II7/.

В этом сюжете может изображаться трагическая битва на Косовом поле и гибель восточно-славянских царств, и падение Царьграда, и судьба царства, конкретно не поименованного. В рождественском комплексе самые трагические мотивы гибели царства оказываются смягчены соседством с мотивами нового рождения.

Для народных исторических представлений разные фазы в судьбе царства определяются разными проявлениями Константина. Константин свят, обладает крестом и тем царство стоит, Константин грешен, не может удержать креста и царство гибнет. Отправлением константиноеленинского культа утверждается святость Константина и тем самым крепится государственное благополучие. Фаза гибели в судьбе царства связывается фольклорными представлениями с победой греха над праведностью вообще. Греховность Константина в этой ситуации тождественна греховности народа. Грех, приводящий царство к гибели, может быть совершен как царем, так и патриархом, и народом: Царь Константин въезжает на коне в церковь Богородицы и колет копьём просфору /СБНУ, кн. 5, с. 131/; патриарх сагает на колени девицу /Каравелов-Лавров, № 86/; народ начинает жить неправедно /СБНУ, кн. 5, с. 179; кн. 31, с. 164/.

Функционально тождественный мотив - потеря креста: Богородица предложила Константину деревянную "кальчку" (саблю) с крестом наверху, сказав ему: "Да спечелиш" (Чтобы ты мог победить). Но он не взял, сказав, что у него есть такая же золотая. Богородица отвернулась от Константинова царства и отдала кальчку туркам. Они победили. Потом пришли русские и хитростью обменяли кальчку на золотую карету. После отъезда русских евреи, ведающие древний закон, объяснили туркам, что потеря кальчки означает потерю в будущем царства /СБНУ,

кн. 38, с. 16/. С калычкой - честным крестом может сочетаться в таких сюжетах голова Ивана Крестителя, тоже увозимая русскими /СбНУ, кн. 12, с. 196-197; кн. 13, с. 188-194/.

В некоторых вариантах сказания о гибели царства от греха получает развитие мотив его возобновления: царь перед гибелью посадил три головни на руинах города и сказал: "Когда из них вырастут деревья, тогда царство возродится". Некоторое время спустя из головней вырастают большие деревья. Мотив прорастания головни восходит к апокрифу о происхождении крестного древа, распространенному по всей Европе и особенно любимому в славянском мире. По апокрифу, крестное дерево выросло из трех головней, проросших в знак прощения греха. Таким образом, судьба креста оказывается универсальной моделью истории.

Вмещенность образов царства в обрядовый цикл отражается на характере важнейших национально-исторических идей Болгарии. Наличием обрядовых корней можно объяснить ту исключительную силу, с которой болгары верили в возрождение своего царства, несмотря на столь затянувшееся турецкое иго.

Полный набор символов царства и мотивов, тождественных мотиву воцарения, можно обнаружить в легендах о переходе царства на Русь.

Русские увозят калычку и голову Иоанна Крестителя (см. выше), болгарские - царьградские царевичи бегут в Россию /Качановский, зап. 217/, царь бежит в Русскую землю, взяв с собой царские регалии - шапку, чашу, книги /Качановский, с. 217/. Вместе с крестом в Россию переходит святость царя и сопряженное с нею благополучие земли.

Передача царства тождественна крещению. В болгарском фольклоре имеется легенда, весьма близкая русской летописной версии крещения: русский царь хочет жениться на болгарской царевне "из Стамбола". Она покоряется своей судьбе и привозит в Россию церковь. Потрясенный содержанием богослужения (священник режет младенца и дает всем по куску, младенец воскресает), царь решает креститься. Крещение царя есть вместе с тем его венчание на брак и на царство /Mazon, p. 162-166, № 40/.

Крещение - это наименование, наименование - создание царства. Согласно легенде, царь Константин с королевичем Марко крестили москвичей - московцев. Те прежде жили в валашской (нечистой) земле и не имели имени. Царь Константин осветил воду и велел им всем вместе прыгнуть с моста. Так

он окрестил их и дал им имя "мосто-скоци" - "московци" /СбНУ, кн. 6, № 7/.

Наиболее полно ряд мотивов-синонимов представлен в легенде о царе Ясене, перенесшем царство на Русь. Имя царя напоминает о династии Асеней и, вместе с тем, отсылает к солидарному эпитету - "ясно". Лицо царя светится. По легенде царь Ясен был пастухом на Руси. Русский царь, не знавший веры, решил женить сына на дочке Ясена. Но царевич ничего не умел делать и был не способен жить со своей женой. Тогда Ясен научил его плести рогожу и вылечил от импотенции с помощью базилики,⁸ то есть крестил его. Лицо царевича засветилось. Тогда крестился и русский царь. С тех пор Россия и Болгария одно - Христиания /Качановский, с. 217/.

Итак, для книжной словесности болгарского средневековья и для фольклора крест Константинов - символ благой преобразующей силы. Он наделен большой синтезирующей способностью: образы войны, земного плодородия, государственной жизни и веры, организуясь вокруг этого символа, оказываются отождествимыми, взаимозаменяемыми и взаимопроникающими. Идеи книжного и народно-обрядового происхождения, связанные этим символом, образуют единое целое, имеющее глубинный оптимистический смысл.

Болгарская традиция может быть рассмотрена как пример полноты усвоения символа "крест Константинов" с использованием всех его значений, как норма. Русская традиция, рассматриваемая в следующей статье, даст пример отклонения от этой нормы.

Л и т е р а т у р а

/Амартол/. Истрин В.М. Книги временныя и образныя Георгия Мниха. Хроника Георгия Амартола в древнем славянорусском переводе. - Пг., 1920. - Т. I.

Ангелова Р. Игра по огън. Нестинарство: (Народен обичай в България). - София, 1955.

⁸ Базилика - субститут креста, символ столь же универсальный. Она растет на месте, где скрыт крест, она носит царственное имя. А.Н. Веселовский отмечает греческое предание, по которому это имя дано цветку Елены. Этим цветком излечиваются болезни, он используется при крещении и т.п.

- Арнаудов М. Очерци по българския фолклор. - София, 1969. - Т. П.
- Арнаудов М. Студии върху българските обреди и легенди. - София, 1971. - Т. I.
- Бакалов Г. Средновековният български владетел: Титулатура и инсигнии. - София, 1985.
- /Бессонов/. Болгарские песни из сборников Ю.Венелина, Н.Катранова и других болгар / Изд. П.Бессонов. - М., 1855.
- Веселовский А.Н. Джно-русские былины: I-II // СБОРЯС, 1881. - Т. XXII; III-XI - СБОРЯС, 1984. - Т. XXXVI.
- Вилинбахов Г.В. Основание Петербурга и имперская эмблематика // Труды по знаковым системам. - Тарту, 1984.-(Учен.зап. /Тарт. ун-т; Вып. XVШ).
- Георгиев Е. Литература на Втората българска държава. - София, 1977. - Т. I: Литература на XIII в.
- Голубинский Е.Е. История русской церкви. - М., 1902. - Т. I. - Ч. I.
- Дуйчев И. Българско Средновековие. - София, 1972.
- Евсевий Памфил. Сочинения. -2-е изд. - Спб., 1850. - Т. П.
- Живков Т. Русия и развитието на българската фолклорна традиция // Български фолклор. - София, 1978. - Кн. I.
- Иванов Й. Богомилски книги и легенди. - София, 1925.
- Иванов Й. Български старини из Македония. - София, 1931.
- Иванова К. Патриарх Евтимий и агиографската традиция в Средновековната литература // Литературна мисъл. - 1977. - Кн. IO (София).
- Йорданов И. Още веднъж за монетите на Теодор-Петър // Нумизматика. - София, 1982. - Кн. 4.
- /Каравелов/. Болгарские народные песни, собранные Любеном Каравеловым / Изд. П.Лавров. - М., 1905.
- /Качановский/. Памятники болгарского народного творчества /Собр. В.Качановский. - Спб., 1882. - Вып. I.
- Маринов Д. Избрани произведения. - София, 1981. - Т. I: Народна вяра и религиозни народни обичаи.
- /Миладиновци/. Български народни песни, собрани одъ братья Миладиновци Димитрия и Константина. - Загреб, 1861.
- Великие Минеи Четии. - Спб., 1868. - Сентябрь, дн. I-15.
- Мушмов Н. Монетите и печатите на българските царе. - София, 1924.
- Мушмов Н. Една нова сребърна монета от царица Ирина и сина и Михаил // Сборник в чест на В.Златарски. - София, 1925.

- Пенчев В. Бележки към някои български средновековни монетосечения // Нумизматика. - София, 1984. - Кн. I.
- Попов А.Н. Обзор Хронографов русской редакции. - М., 1866. - Т. I-II; - М., 1869. - Т. III.
- /СБНУ/ Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. - София, 1889-1974. - Кн. I-18; Сборник за народни умотворения и народопис. - Кн. 19-53.
- Сергий, архим. Полный Месяцеслов Востока. - М., 1875-1876. - Т. I-II. Стара българска литература. - София, 1982-1983. - Т. I: Апокрифи; Т. II: Ораторска проза; Т. III: Исторически съчинения.
- Стойкова Ст. Към проучването на една обща тема в българския и гръцкия фолклор. Песнета за падането на Цариград // Български фолклор. - 1985. - Кн. 5.
- Терновский Ф. Изучение византийской истории и ее тенденциозное приложение в Древней Руси. - Киев, 1875.
- /Хождения/. Книга хожений. Записки русских путешественников XI-XV веков. - М., 1984.
- Хронограф редакции 1512 года // ПСРЛ. - СПб., 1911. - Т. XXII. - Ч. I.
- Филимонов Г. Иконные портреты русских царей // Вестн. общества древне-русского искусства. - 1875. - Вып. 6-10.
- Чичуров И.С. Место "Хронографии" Феофана в ранневизантийской традиции (IV - начало IX в.) // Древнейшие государства на территории СССР. - М., 1983.
- Dujšev Iv. La conquete turque et la prise de Constantinople dans la litterature slave contemporaine // Bisantinoslavika, 1953-1956. - Т. XIV, XVI, XVII.
- /Kaluzniacki/ Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius. Hsg. E. Kaluzniacki. - Wien, 1901.
- Крашенинников М. Prodromus silloges vitarum laudationumque sanctorum Constantini M. et Helenae matris eius. - Юрьев, 1915.
- Majeska G.P. Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries. - Washington, 1984.
- Mazon A. Documents, contes et chansons slaves de l'Albanie du Sud. - Paris, 1936.
- Preger Th. Konstantinos-Helios // Hermes. - Berlin, 1901. - Bd. 36. Sulzberger M. Le symbole de la Croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers chrétiens // Byzantion, II (1925). - Paris-Liege, 1926.

СРЕДНЕВЕКОВАЯ СИМВОЛИКА ВЛАСТИ:
КРЕСТ КОНСТАНТИНОВ В РУССКОЙ ТРАДИЦИИ

М.Б. Плеханова

Русская средневековая "книжная" история не обладает цельностью и единством, присущим книжной истории Второго Болгарского царства^I. Многочисленные источники создают сложную, изменчивую и противоречивую картину восприятия и использования парадигмы идеального христианского властителя – Константина Великого. Попытки И.С. Чичурова систематизировать случаи упоминаний о Константине в так называемых памятниках публицистики Московского царства привели его лишь к выводу о разнообразии подходов к образу Константина /Чичуров, 1975/.

Константин – символ Византии, а изменчивое, часто болезненное отношение к византийскому наследству – известный феномен русской истории. Перепады в отношении к Константинополю исследуются в многочисленных работах по истории политики и дипломатии русского средневековья. Наши задачи не пересекаются с задачами этих работ. Мы выявляем не причины, не реальные политические обстоятельства, служившие в каждом данном случае стимулом к образованию того или иного контекста для имени Константина и для атрибута его – креста, а постоянные свойства самих контекстов. В силу подчинения средневековой и народной словесности образцу, традиции, такие постоянные свойства в ней вырабатываются непременно. Имя царя Константина и символы, с ним связанные, получают устойчивые значения, подобные общеязыковым. Если, например, политическая ситуация в некоторый период и может допустить полное отречение от византийского наследства, то в культурно-языковой сфере такое отречение невозможно. Константин – единственный празднуемый русской церковью святой царь. Место его в

^I Ссылки на болгарскую традицию здесь и ниже являются отсылками к положениям и материалу предыдущей работы сборника, продолжением которой служит настоящая статья. В список литературы здесь не включаем те издания, которые использованы в обеих работах и введены в список при статье "Крест Константинов в болгарской традиции".

парадигме русских властителей – неколебимо. Имя Константина не может быть исторгнуто из парадигмы. И если оно оказывается скомпроментировано, то скомпроментированной оказывается сама парадигма идеального властителя.

На фоне единой церковнославянской традиции особенно ощущимо различие между широким общим почитанием Константина в Болгарии и настороженным отношением к нему в русской словесности, средневековой и народной. На русском материале неоднократно прослеживаются случаи какого-то вытеснения Константина и атрибута его из культурной памяти, или странного искажения его роли.

В "хождениях" русских паломников можно обнаружить признаки скрытого нежелания признать Константина святым, равным прочим великим праведникам восточной церкви. Паломник педантично отмечает, у гробов каких святых он побывал и какие святые мощи он целовал: "И оттоле идохом к святому патриарху Тарасию и целовахом мощи его, и оттоле идохом к святей Еуфимии и целовахом мощи ея ..." /Хожения, с. 97/. О святости Константина паломник как бы забывает: "Ту стоит гроб царя Константина, велик; от камени багряна, аки аспиду подобна: инех же много гробов царьских, но не святы; ту целовахом грешнии" /там же, с. 97/. Подобная же холодность при упоминании Константинова гроба в Апостольской церкви сохраняется в Хожении анонима и в Хожении Зосимы. В Хожении Пимена в парадной редакции Никоновской летописи при описании Апостольской церкви Константин именуется святым великим и равноапостольным /там же, с. 113/. Но в ранней редакции того же текста автор его Игнатий Смольнянин даже не называет Константина святым /там же, с. 102/.

Подчеркнутое внимание к культуре Константина и Елены обычно исходило от верхов русского общества и связывалось с высшими государственными претензиями. При Иване III в Кремле была построена Константиноеленинская церковь /впервые упомянута летописью под 1470 г. – Забелин, с. 110/. Ворота, возле которых она стояла, прежде называвшиеся Тимофеевскими или Нижними /Забелин, с. 616/, теперь получили название Константиноеленинских. Но эта акция не поспособствовала росту всенародного почитания Константина и Елены, поскольку по несчастному стечению обстоятельств в башне, примыкавшей к воротам и тоже названной Константиновской, разместился застенок – пыточная /Забелин, с. 652/. Она-то, по-видимому, и определила репутацию нижней части Кремля. По ней ворота в XVII в. имено-

вались Тайницкими /Холмогоры, 1884..., стб. 206/.

Вообще же церковный культ Константина и Елены имел весьма слабое распространение в эпоху Московского царства. Судя по данным о церквях, собранным в справочниках Холмогоровых, на территориях, примыкавших к Москве, среди сотен и сотен церквей почти не было Константиноеленинских² /Холмогоры. Исторические материалы.../. Праздник 21 мая не имел существенного значения в церковном календаре. Константин и Елена не удостоивались настоящего церковного почитания, несмотря на важность парадигмы царя для эпохи Московского царства. Однако слабость константиноеленинского культа совсем не означала отсутствия внимания к Константину в русской традиции вообще.

Уже в эпоху Киевского княжества парадигма Константина заявила себя в русской словесности. Князь Владимир – креститель Руси всеми обстоятельствами был подготовлен на роль Нового Константина. В легендах Начальной летописи образ Владимира задан как образ могучего властителя – царя. Будучи язычником он обеспечивает процветание земли своей мужской мощью. Его беспредельное женолюбие подобно женолюбию великих ветхозаветных царей – Давида и Соломона. Приняв крещение, он как Константин устроит страну силою креста. Корсунская легенда – сюжет о становлении идеального христианского властителя /см. Жданов/, имеющий аналогии как в южнославянском фольклоре, так и в самом житии Константина и Елены. Владимир берет город (по мнению Шахматова, Корсунь – субститут Царьграда), вступает в брак с царевной, крестится, излечивается от болезни. Каждый из этих мотивов является условием появления другого и символически тождественен любому другому (ср. болгарскую легенду о крещении русского царевича базиликой). В житии Константина из всех перечисленных мотивов редуцирован только мотив брака.

Подобие Владимира Константину декларировано Начальной летописью. Эпос провозгласил его Красным Солнышком. Южнославянские источники называли его царем. Но русская традиция не закрепила за Владимиром функций мифологического царя ус-

² Цареконстантиновский монастырь во Владимире – первое упоминание в 1276 г. /Никон. л., т. X с. 152/, в 1360 г. его обустроивал митрополит Алексей /Мосиф, с. 22/; в патриаршей вотчине в селе Порецком – церковь с приделом Константина и Елены /Холмогоры, 1894, вып. I, с. 80/; церковь царя Константина была в Угличе /Зильон, 1986, с. 162/. Все эти церкви связаны с высшими государственными кругами и не свидетельствуют о распространении культа вширь.

троителя земли. Важным в этом смысле представляется известный феномен "Повести временных лет" – пропуск 16 лет владими́рова княжения.

Парадигма идеального христианского властителя реализовалась на русской почве одновременно с появлением первых государственных идей, но в ней сразу же определились некоторые особенности, которые воспрепятствовали в дальнейшем и образу Владимира, и образу самого Константина, и теме царства вообще внедриться в обрядовые представления, войти в обрядовый фольклор русских.

Похвала Владимиру Иакова мниха организована параллелью Константин – Владимир, Елена – Ольга. Ольга первой вступила на путь подражания Елене, Владимир следовал за ней в деле подражания первым христианским царям: "То все слышав князь Владимир от бабе своей Олзе, нареченной в святом крещении Елена, тоя и житие подража, – святыя царица Елены, блаженныя княгыни Олги; то слышав Владимир, разгараштся Святым Духом сердце его, хотя святаго крещения" /Голубинский., с. 208/.

В похвале Иакова намечена тема креста Ольги: "И приимши святое крещение възвратися в землю рускую, в дом свой, к людем своим, <...> несуще знамение частнаго креста" /Голубинский, с. 210/. Крест здесь понимается не совсем так, как крест Елены, это скорее символическое обозначение крещения, чем реликвия. О Владимире сказано, что "он крест обрете" /там же, с. 210/.

Похвала Иакова мниха осталась единственным среди ранних текстов, который включил Владимира в царственный ряд, уподобил его Константину и ветхозаветным великим царям. В памятнике более важном для летописной традиции – в "Слове" митрополита Илариона – Владимир включен в ряд апостольский. Здесь же дано развернутое сопоставление Владимира с Константином, но отдельно, помимо основного ряда уподоблений. И Константин у Илариона – более апостол, чем царь. Крест Владимира – крест веры, но не власти: "Ты же с бабою твоею Ольгою. принесша крст от новааго Иерусалима Константина града. по всеи земли своей поставиша оутвердиста веру. его же <Константина> убо подобник сий" /Молдован, с. 97/.

В составленных позже житиях Владимира и Ольги сопоставление их с первыми христианскими царями было вообще снято; снова вернулись такие сопоставления в редакциях, включенных в "Степенную книгу" /Серебрянский, с. 40, 96–97/.

Интересна судьба мотива "перенесение креста", прослежен-

ная Н.Серебрянским. В южнославянской редакции проложного жития Ольга была названа царицей, новой Еленой /Серебрянский, Приложение, с. 6/; крест в южнославянской версии уподобился обретенному Еленой, т.е. понимался вещественно. Ольга принесла его на Русь, и он стоит в Софийском соборе /там же, с. 6/. Такой, более материальный, чем это обычно для русской традиции, образ креста сохранился и в русской проложной редакции жития Ольги, как считает Серебрянский, под южнославянским влиянием /там же, с. 26/. Воспоминания о царице Елене и царском титуле Ольги в русской редакции исчезли. Однако еще в ХУ в. в Пскове хранился и почитался крест Ольги - как отзвук южнославянского житийного образа /там же, с. 37/.

Итак, сходство крестителей Руси с первыми христианскими царями признавалось русской традицией как факт, но факт, вызвавший сопротивление. Крест Владимира - апостольский, а не константинов. В образе Владимира не получила настоящей реализации идея христианской власти, хотя она и была в него внесена. Но даже в таком, смещенном в сторону апостольства, виде парадигма христианского властителя не заняла подобающего ей места в пантеоне русских святых. Как отметил еще составитель Лаврентьевской летописи, современники проявили равнодушие к памяти Владимира: он не прославился посмертным чудотворением /Лавр. л. с. 128, Серебрянский, с. 47/. Дни почитания Владимира и Ольги /как и Константина и Елены/ не стали общерусскими праздниками /Серебрянский, с. 57/.

В эпосе, также как и в книжной традиции, сходство между Владимиром и Константином устанавливается, но, вместе с тем, в некоторый момент оказывается снятым.

Константин и Владимир являются в эпосе в вариантах одной былины - об Илье и Идолище. В этой былине действие может происходить как в Царьграде, так и в Киеве. Для Царьградских вариантов характерна чуть большая степень присутствия Идолища, его большая власть, чуть более тесная связь между ним и правителем - Константином. В очень близких текстуально, по времени и месту записи вариантах "Ильи и Идолища" из собрания Гильфердинга заметна разница в окончании былины, в отношении Ильи к правителю после победы. Илья в Царьграде: "-Уж ты царь Костянтин Боголюбович! Обери-ка ты поганое тулово, / Да живи-ко ты в Царе-граде по старому, /..." /Гильф., № 232/. Илья в Киеве - он разбил Идолище-Батыгу: "Тут-то где его глава, где-ка тулово, / И возвел он тут князя на высок престол" /Гильф., № 245/. Обе версии былины, разумеется, взаи-

модействуют, и Владимир может оказаться в положениях столь же невыигрышных, как и Константин. Различие версий можно было бы не учитывать, если бы былина об Илье и Идолище не получила бы развития в особом, зафиксированном уже в XIII в., Сказании о хождении русских богатырей в Царьград³.

В сказании Константин Боголюбович - царь татарский - сидит в Царьграде с благоверной царицей Еленой; вместе со своими богатырями - Идолищем, Тугарином Змеевичем и Идолем Скоропитом - он строит козни против Киева и киевского князя Владимира. Одержав победу над царьградскими богатырями, русские богатыри бьют челом Константину, свидетельствуют свое почтение царице и покидают Царьград. Парадоксальная позиция Константина Боголюбовича в Сказании смущает фольклористов. Однако фольклор последовательно сохраняет за Константином именно такую парадоксальную роль. Константин боголюбив и, вместе с тем сомнителен в конфессиональном отношении. Символический константинов локус - Царьград - всегда находится во власти каких-нибудь неправославных сил. Это нельзя отнести всецело за счет исторических обстоятельств. Не только Царьград, но и Киев пал под напором врага. Однако фольклорный эпический Киев очищен от вражеских сил, в то время как Царьград всегда омрачен их присутствием. Более того, если местом пребывания царя Константина оказывается Иерусалим - неизменно святая земля для фольклора, то и Иерусалим приобретает конфессионально сомнительный статус: "Ва той земле во турецкия, / Во святом граде в Иерусалимави / Жил себе некий царь Костянтин Саульевич / Малился у честных заутрини,.." /Киреевский, № 497/⁴.

Сомнительный характер константинова православия может

³ До сих пор не завершен спор о соотношении Сказания с былинами об Илье и Идолище и об Алеше и Тугарине. Спор был начат А.Н. Веселовским, который считал Сказание первичным по отношению к былинам /Дно-русские былины, с. 356-363/. Вс. Миллер оспорил это мнение и предположил, что былина об Илье и Идолище первична по отношению к Сказанию, а из двух версий "Ильи и Идолища" первична - царьградская /Миллер, Очерки, т. II, с. 59-64. Споры вокруг Сказания см.: Былины..., с. 59-64; т/т же - тексты: с. 148-165.

⁴ Это стих о Федоре Тироне - единственный духовный стих, в котором является царь Константин. Присутствие его здесь, по-видимому, обусловлено тесной связью стиха с эпосом. Сюжет змееборчества требует традиционной эпической расстановки сил - пребывания властителя в эпическом центре.

быть выражен через его отчество - Сауилович, Елена часто называется отчеством - Азвяковна.

В редкой (2 варианта) и до сих пор нерасшифрованной былине о Сауле Леванидовиче интересующие нас имена встречаются в "классическом" сочетании: царица Елена - мать Константина. Но Константиноушка Саулович, и мать его Елена Александровна царица Азвяковна и отец его царь Саул Леванидович - все исходно пребывают в Астраханском или Альберском царстве. Соотношение этого царства с Московским - не ясно. Царь побивает углических мужиков, воет с сарацинами и татарами⁵.

Особенности царской парадигмы в русском фольклоре наиболее выразительно проявляются в текстах о воцарении Ивана Грозного. В песне о взятии Казани и в начальной части песни о гневе Грозного на сына сообщается о происхождении московского царения, русских царских знаков. В Царьграде или в Казани - субституте Царьграда⁶ царь Иван завоевывает себе царенье, побивает тамошних царей и забирает себе царские знаки. Царица в этом царском локусе - Елена, царь - Перфил (это имя соответствует названию царского знака, т.е. некоторым образом тавтологично):

А царя-то Перфила он под меч склонил,

А царицы-то Елены голову срубил,

Царскую перфилу на себя одел,

Царский костыль да себе в руки взял /Истор. песни,

№ 211/.

Супругом Елены в Казани может оказаться царь Симеон, тогда Иван царя казнит, а Елену жалует - приводит в крещеную веру.

По одной из сибирских записей собрания С.Гуляева порабощаемый царь - Константин:

Казанское царство под меч склонил,

Царя Константина в полон полонил /Миллер, 1904, с. 7-II;

Гуляев, № 34/.⁷

⁵ А.Н. Веселовский предполагает существование какого-то греческого первоисточника у этой быliny, он связывает имя царя - Саул Леванидович - с библейской и византийской традициями /А.Н. Веселовский. Южно-русские быliny. - Ш. - С. 28-35/. Былина какими-то неясными намеками связана с историей Московского царства. Царевич или царь находится в Угличе в заточении. См.: Кирша Данилов. - С. 444-445.

⁶ Об этом см.: М.Б. Плеханова. Казань и Царьград // Монтаж в культуре. - (в печати).

⁷ Комментаторы современного издания исторических песен не приводят эту запись, считая ее неполноценной /Истор. песни. - С. 661/.

Сама возможность сдвига образов царьградского цареня в сторону татарского цареня говорит не только о том, что в Московской Руси высоко ценили татарский царский титул /см.: Панченко, Успенский/⁸, но и о существенных нарушениях внутри самой парадигмы. Идеальный царь, то есть царь как таковой, /Константин с Еленой/ мыслится без своего атрибута – креста, без которого он не мыслим в житии и в культе вообще. Фольклорный образ московского царя формировался с учетом еще одной царской парадигмы – пресвитера Иоанна. Сказанье об Индейском царстве, где царит великий царь царей поп Иоанн, было достаточно распространено в Московской Руси /Истрин, 1893/. След его влияния – наименование царя Ивана "прозвитель" в некоторых вариантах песни о гневе Грозного. Например /в этой песне, видимо, благодаря господству царской темы место действия – Царьград – понимаемый как Москва/:

Было у нас да во Цареграде,

Да не было ни дядины, ни вотчины,

Да жил как был прозвитель-царь,

Прозвитель-от царь Ива Васильевич /Истор. песни, № 250, вариант Кривополеновой/.

В сказании об Индейском царстве – царство попа Иоанна изображается как земля безмерного изобилия и вместе с тем как христианнейшее царство. Царь-поп Иоанн наделен в Сказании константиновым атрибутом – крестом. Во время шествий – ратных и торжественных – перед царем Иоанном несут "крест древян, на нем же изображено господне распятие" /Памятники XIII в., с. 468/ или перед ним несут множество драгоценных крестов. Песни об Иване помнят о связи наименования "прозвитель" с царским титулом, но не помнят о связи его со священством.

В былине о Волхе Всеславьевиче, повествующей как князь Волх отправился в Индейское царство, победил тамошнего царя и женился, Индейское царство представлено как "славное", но не христианское, царят в нем царь Салтык Ставрुльевич и царица Азвяковна, молода Елена Александровна. Совершенно невероятно, чтобы в пределах одной культурно-языковой традиции

⁸ А.А. Зимин подчеркивал этот факт в связи с историей цареня Симеона Бекбулатовича. Зимин предполагал также, что царь Василий Иванович имел намерение завещать престол татарскому царевичу Петру /Зимин. – 1986. – С. 24-34/.

существовали два разных символических Индейских царства - одно христианское, другое - нет. По-видимому, в процессе усвоения образа Индейского царства русская традиция вытеснила из памяти его христианский ореол. Фольклорное Индейское царство - результат этой адаптации⁹.

В истории формирования русских царских инсигний заметна тенденция к вытеснению креста-орудия власти из системы символов власти и царства. Византийский император, венчаясь на царство, получал из рук патриарха крест, который и держал в правой руке во всех торжественных случаях /в левой руке - скипетр; Барсов, с. 12/. Второй крест императора - наперсный - символизировал не власть, а ограждение, защиту, даруемую христианством. Соответствие византийской модели дают только монеты киевской эпохи, на которых Владимир Святославич изображен с крестом в правой руке /см.: Ив.Ив. Толстой/. Это еще раз свидетельствует об устремлениях киевской власти к константиновскому образцу, устремлениях, ослабевших в северо-восточной Руси.

Изображения московских великих князей и царей, как правило, не соответствовали византийскому канону изображения императоров /Филимонов/. Русские властители представляли в ореоле святости, в молитвенных позах - как святые, но не как святые властители, поскольку они не были вооружены крестом - орудием власти.

Русский обряд венчания на царство существенно расходился с византийским¹⁰. В русском обряде большую роль играл крест,

⁹ В.С. Миллер /К песням о взятии Казани. Очерки. - Т. Ш. - С. 205-215/ рассмотрел сходство и взаимодействие песен о взятии Казани и былины о Волге. Некоторые сопоставления и выводы его - неубедительны, но само сближение этих памятников весьма плодотворно. Почва для взаимодействия песни и былины - общая тема похода в царство за царнем. Сам факт взаимодействия песен о Казани и былины о Волге показывает, что на некотором этапе своего существования эта, весьма архаическая, былина включалась в деятельность по формированию историко-символических образов. Предположение о том, что Волх Всеславович существует для парадигмы русского властителя, осторожно выдвинул Р.О. Якобсон. Задолго до Якобсона эта же модель была выдвинута и тут же скомпрометирована неубедительными обоснованиями в исследовании Шамбинаго.

¹⁰ В.Савва считал, что русское венчание следовало не императорскому чину, а византийской кесарской хиротонии /Савва. - С. 126/; М.А. Шахматов показал, что русский обряд претерпел существенные изменения и постепенно приблизился к императорскому.

которым митрополит благославлял царя, но он не был вручаем царю, не становился орудием власти, оставаясь крестом русских митрополитов. На русского властителя возлагался наперсный крест - ограждение. Чин венчания Ивана IV по Никоновской летописи /Т. XIII, с. 150/: "И митрополит снем животворящий крест с блюда злата да положил на великого князя ...". Далее молитва: "Огради его (царя) силою животворящаго твоего креста...".

В Сказании о Мономаховом венце, включаемом в XVI в. и в летописи, и в дипломатические документы, перечислены царские инсигнии, полученные русскими царями из Царьграда через посредничество Владимира Мономаха. Среди царских знаков в перечне значится крест животворящего древа /Дмитриева, с. 164, 183 и др./, но он понимается как наперсный - символ христианства, а не христианской власти. Он не принадлежит по существу системе символов власти. Свидетельство тому - легкость, с которой обходятся без него фольклоризированные версии происхождения русских инсигний - Повесть о Вавилоне, песни о Казани, сказки о Барме /см.: Жданов/.

В Сказании о Мономаховом венце не упоминается скипетр - символ, способный заменять собой крест константинов (как свидетельствует южнославянская традиция). Фольклорные песенные версии, наоборот, среди царских знаков более всего акцентируют "костыль", т.е. жезл, скипетр. Фольклорный костыль не соотносим со скипетром-крестом византийской традиции, но точно соответствует русскому официальному пониманию скипетра. В официальную систему инсигний скипетр был включен во времена Федора Иоанновича, хотя в тексте чина он фигурировал ранее.

В древнейшем из сохранившихся на Руси тексте чина венчания (видимо, близкого греческому, прибл. XIV в.) присутствует формула "скипетр спасения", синтезирующая жезл и крест /"в леснице скипетр спасения" - Барсов, с. 27/. Возможность понимать скипетр как крест константинов сохраняется для русской традиции и далее. Митрополит Зосима в извещении о пасхалии мыслит скипетр именно в связи с Константином Великим, которому Бог показал знамение креста - "одоление и победу на врагы, якоже и бысть; он же приат скипетр, непобедимо оружие - православную веру Христову, и побежаа вся врагы..." /РИБ, VI, стлб. 797-796/. Однако официальный чин венчания избегает ассоциаций между крестом и скипетром, заменяя формулу "скипетр спасения" формулой "скипетр царства". Напри-

мер, в чине венчания Ивана IV молитва: "Дай же в деснице его скипетр царствия" /Никон. лет., Т. XIII, с. 150/ - изменение это здесь никакими практическими обстоятельствами не мотивировано, поскольку скипетр Ивану не вручается вообще.

Закрепляет русское представление о скипетре новая редакция легенды об Андрее Первозванном, внесенная в "Степенную книгу". По ней апостол, будучи в Русской земле, водрузил и крест, и жезл, "прообразовавше Божественным крестом в Русей земли священное чиновачалие, жезлом же прообрази в Руси Самодержавное скипетроправление". Формула "скипетр царствия" устойчиво сохраняется в русском чине /Барсов, с. 35 и др./.

Характерно смещение Константиноеленинской традиции, осуществленное в повести о новгородском белом клобуке. Повесть сообщает о символе, восходящем к Константину Великому и оказавшемся на Руси в результате утраты в прочих странах чистоты православия. Но этот символ - не крест константинов, а белый клобук, означающий самостоятельность и величие священства. Таким образом здесь, как и в других случаях, русская традиция демонстрирует настойчивое стремление избегать символов, в которых синтезируются идеи христианства и царства.

Такого синтеза чуждаются и народно-обрядовые представления. Для русского народного календаря праздник Константина и Елены не имеет никакого значения. Нет ни духовных стихов, ни легенд, в которых отразились бы мотивы жития Константина и Елены. День Воздвиженья креста как двенадцатый праздник занимал важное место в церковном и в народном календаре, но и через его посредство константиноеленинская тема не смогла проникнуть в фольклор.

С.В. Максимов /с. 215/ пришел к выводу, что русские крестьяне вообще не знают церковного содержания праздника. По народным поверьям, в этот день змеи сдвигаются и сползаются в одно место под землю, лешие сгоняют в одно место всех зверей, хлеб с поля движется на гумно и т.д. По-видимому, Максимов был не совсем прав, усматривая в таких рассказах проявление церковной необразованности. Церковное и аграрное значение праздника сохранялись в сознании информантов независимо друг от друга, соединяемые только общим мотивом "сдвижения". При иной постановке вопроса можно получить иной рассказ о "сдвиженьи". Но даже при хорошей осведомленности о церковном значении Крестовоздвиженья, информанты отказыва-

ются видеть исторический момент в обретении креста. Воздвижение понимается в связи с чудом, движеньем, оживанием мертвого, к которому приложили крест. Современная запись расказа о "сдвиженьи": "Когда церковь-то была, праздновали-то Иисуса-то Христа. Ну его ведь распяли, Иисуса-то Христа, его казнили, Христос-то воскресе, это праздник-то. А это сдвижение когда это узнать, что Господь на котором кресте был повешен-то, вот и называется сдвижение. Крест-то клали на покойника и кресты-то и клали, узнавали. Вот и узнали. Два креста положили, на которых разбойники-то были повешены, а вот третий-то и положили крест на покойника, покойник-то и, ну, очнулся, ожил. Вот и назвали сдвижение Господне. - /А кто нашел крест?/ А этот царь-то был. Царица Елена и царь Косьянтин были. Они его сдвигали, крест-то, - /А где они правили?/ А Господь знает - где. Не одна тысяча лет прошла. - /Празднуют ли Константина и Елену?/ Где-нибудь празднуют. Советский Союз большой" II.

С праздником Крестовоздвиженья не связано никаких духовных стихов. Соответствующий раздел в сборнике П.Безсонову пришлось заполнить южнославянскими песнями за полным отсутствием русского материала. В ближайшем соседстве с русскими - у украинцев - сюжет обретения креста играет большую роль в колядках. История хождения св. Елены за крестом здесь сохраняет связь с мотивами южнославянских апокрифических сказаний на ту же тему /Потебня, XLVI, LXXXI/ и восходит к житию Константина и Елены. В русской традиции есть духовный стих, совпадающий с украинской колядкой зачином, мотивом хождения по полю в поисках креста, темой трех крестов, но Елена заменена здесь девой Марией. Украинские /Калики, № 226, № 398; Головацкий, IV. № 526/: "Ходила-блудила свента Олена". Русские /Калики, № 396-397/: /Ходила дева по чисту полю...". Не связанные именем Елены, образы стиха теряют временную приуроченность и вещественную конкретность: "Подиты, дева во чисто поле:/ Во том чистом поле/ Три древа стоят;/ Что первое древо кипарисово,/ А другое древо анисово,/ А третье древо барбарисово./ Из тех трех дерев/ Церковь строена...". /Калики № 396/. Три древа здесь соответствуют не трем крестам Елены, а трем деревьям из особо люби-

II Записано в с. Туровское Галицкого района Костромской обл. от А.А. Самолетова, 1903 г. рождения. Записали О.Стафеева, И.Шевеленко, 1986 // Архив кафедры русской литературы ТГУ.

мых на Руси апокрифов о происхождении честного древа. В таких апокрифах повествуется о происхождении креста, например, из древа, сросшегося из трех головней во времена Авраама. В нем смешены три древесных породы. Такие сказания – единственный в русском апокрифическом репертуаре тип сюжетов, развивающий тему креста. Крест в них – вневременная данность, соотносимая с райским деревом, по существу мировое древо.

Таким мировым деревом крест остается и в русских духовных стихах: "Там было местечко пресвятое, / Там выросло древичко святое, / Святое то древо купареца; / На том ли на древе купареце / Там чуден крест проявился; / Во том во кресте животворящем / Что быть Христу распятому" /Калики, № 607/. Символ креста в духовных стихах извлечен из исторических контекстов и приближен к первообразу. Понимание креста здесь близко проповедям отцов церкви, повторяющим, что крест – прообраз основных форм, выражающий себя через древо, человека, парус и т.д. Ср. в стихе: "На этом честном древе / Святой крест проявился, / Как бы чадо распятое, / В руках-ногах пригвожденно..." /Калики, № 608/. Такой – метафизический – образ креста в фольклоре весьма далек от аграрной символики.

В русской обрядовой жизни крест наделяется магическими свойствами и служит для сельскохозяйственных обрядов, но в этой функции он не только лишен церковно-исторического контекста, но, по существу, и христианского ореола вообще. До сих пор хорошо сохраняются воспоминания об обряде Крестопоклонной недели, обеспечивающем дождь и плодородие в целом /см.: Соколова, с. 94–97/. В среду в середине поста пеклись кресты. Дети ходили по дворам и выпрашивали их песней: "Кресты-бересты, Великий пост / Половина Говина переломится / Хрен да редька переводится / Сыр да масло заводится / Вы стряпухоньки, поварухоньки, / Загибайте хвосты, подавайте кресты. / Всем по кресту, по Великому Посту"/. – "Выходили дети с сумками из новины, по домам ходили, где по домам у дверей обливали водой из решета, а хозяйки-стряпухи загибали платья, отдавали кресты"¹².

Как неоднократно отмечали исследователи /Чичеров, Пропп, Розов и др./, русский обрядовый фольклор, в отличие от фольклора всех прочих славянских народов, почти лишен христиан-

¹² Записано в 1986 г. в с. Сырково. Галический р-н, Костромской обл. от Любови Орловой. Записали И. Гурвиц, А. Блюмбаум // Архив кафедры русской литературы ТГУ.

ского элемента и слабо использует исторические темы. Духовные стихи и исторические песни могут использоваться во время аграрных праздников, например, наряду с колядками, но очень трудно срастаются с ними, не становятся обрядовыми песнями по существу. Их символы плохо сливаются с аграрной символикой, несмотря на глубокое родство¹³. Символы духовных стихов стремятся к деконкретизации, к расподоблению с народно-обрядовыми символами.

Джнславянский материал показал, что звеном, связующим народно-обрядовое и христианское значение креста, является государственно-историческая тема. Крест как символ христианского царя обладает синтезирующей силой, способной слить небесное и земное.

Таким образом, слабое проникновение христианских мотивов в обрядовый фольклор великороссов следует объяснять не особенностями русского христианства как такового, а специфической темой царства на северо-востоке, сдвинутостью парадигмы властителя в сторону от христианства, вытеснением креста как символа власти.

Главной святыней и важнейшим символом Московского государства был образ Богородицы Владимирской. Перенесение иконы в 1155 году из Киева во Владимир, а в 1395 году из Владимира в Москву знаменовало перемещение государственного центра /см.: Анисимов, Miller/. Особое почитание Богородицы соответствовало византийской традиции. Столица Византийской империи была посвящена Богородице. Крест константинов и образ Богородицы образуют идеальный комплекс в символике христианского царства. Богородица - стена, ограда и покров, крест - оружие. Во Владимирской Руси равновесие внутри этого комплекса несколько нарушалось. "Женственный" богородичный символ получал преобладающее значение, вытесняя крест.

В повести об учреждении Спаса /см.: Ключевский/ видно стремление найти замену для креста как орудия победы. Князь

¹³ Историческая тема плохо сочетается с обрядовой, поскольку в представлениях о царстве недостаточно развита идея о царении как силе, обеспечивающей плодородие (нет креста - орудия устройства земли). Историческая песня может целиком основываться на обрядовой, например, свадебной песне. "Историзация" может производиться только за счет внесения исторического имени или названия в обрядовый контекст. Но будучи историзирована, обрядовая песня уже почти никогда не возвращается в обрядовый фольклор (исключение - песня о Соколе-корабле). Введение исторической темы отрывает текст от обрядовой почвы.

Андрей Боголюбский, отправляясь в поход на болгар, берет с собой крест и икону Богородицы. Андрей обращается с молитвой к Богородице. В молитве его указано соотношение креста и образа Богородицы: "Имею ты стену покров, и крест сына твоего Госпоже, оружие обоюду на врагы остро" /Ключевский, с. 21-22/. К удивлению исследователей, ожидающих, что символ креста константинова получит развитие в Сказании, победа достигается не крестом, а иконой Спаса. Чудо от иконы Спаса толкает Андрея к более активным завоевательским усилиям, к сожжению вражеских городов и пр. Об иконе Спаса ничего не было сказано в начале. Н.Н. Воронин объяснил противоречие в Сказании, обнаружив сохранившуюся в XII в двустороннюю икону. На одной стороне ее изображен крест¹⁴, на другой - Спас. Сместив по ходу повествования акцент с креста-оружия на икону Сказание моделирует достаточно распространенную для русских воинских повестей ситуацию, при которой икона Богородицы оказывается оружием победы, чем она по природе своей, будучи оградой, защитой, быть не должна.

В начале XVI в. было установлено празднование Владимирской Божьей матери в день 21 мая. Как видно из устава кремлевского Успенского собора, по пышности оно должно было приближаться к двенадцатым праздникам. Вполне рядовое празднование Константину и Елене в этот же день оказывалось заслонено. /Устав. РИБ, III, стлб. 96-97/. Судя по дате праздника - 21 мая предполагалось некое со-противопоставление культа Владимирской Божьей матери как русского государственного - царскому греческому культу.

Почитание Божьей матери Владимирской в Московском царстве было, несомненно всеобщим. Но "женственный" культ Богородицы-защиты, ограды не мог быть устойчиво связан с идеями и символами власти. Проникая в народную обрядовую жизнь, культ Богородицы не влек за собой государственно-исторических ассоциаций, царских имен, исторической темы.

Еще один случай вытеснения креста Константинова из подобающей ему позиции и сдвига в парадигме Константина обна-

¹⁴ Русские воинские повести, если и допускают упоминание креста-оружия, стремятся не давать ему вещественного воплощения. Сергей, по Сказанию о Мамаевом побоище, "дать великому князю крест Христов - знамение на челе"; "Пересвету и Ослябе он же "дать им в тленных место оружие нетленное - крест Христов нашит на сьмах" /Памятники XV в. - С. 146/. При этом "Сказание о Мамаевом побоище" все-таки представляет собой исключение в традиции древнерусских воинских повестей из-за особой развитости темы креста-оружия, креста константинова.

руживается в "Казанском летописце". "Казанский летописец" - едва ли не единственное в древнерусской словесности развернутое повествование о том, как русский христианский властитель берет нехристианский город и крестит его. (Другой пример - Житие Константина Муромского, о нем - ниже). Сама тема требует параллелей из жития императора Константина Великого, побеждавшего силою креста. Но, вопреки требованиям темы, "Казанский летописец" обходится без константиноеленинских параллелей. Будучи сравнен с Константином (во П ред.), царь Иван тут же сопоставляется с Александром Македонским и Августом-кесарем /стлб. 463/. Акцент с миссионерской роли царя-победителя оказывается снят. При торжественном вступлении царя в побежденную Казань перед ним несут и крест, и иконы Спаса и Богородицы, но крест не получает организующей роли. Намек на необходимость появления креста-оружия дается во П редакции "Казанского летописца". Троицкие иноки приносят царю под Казань крест - "аки некое непобедимое и пламенное оружие и неукрадомое сокровище, крест запечатленен" /стлб. 456/. Но это не копье Константина, а складень, в котором находится другое сокровище - икона явления Богородицы Сергию Радонежскому.

Русская традиция, уклоняясь от использования креста Константинова, теряет средство адекватного изображения христианской агрессии. Поскольку в роли оружия используется символ защиты, ограды, то история овладения оказывается тяготеющей к истории обороны, защиты. Христианизация Казани парадоксально символизируется образом Казанской Божьей матери. По церковному преданию икона эта была найдена некой девицей в Казани в 1579 г. Нахождение иконы в Казанской земле должно означать исконность казанского христианства. Свои функции защиты-ограждения икона, впрочем, выполняет не в Казани, а в Москве. Ее заступничеству отнесено спасение Москвы от иноземных войск в 1612 г. /Никольский/.

Неясные признаки особого внимания к парадигме Константина можно усмотреть в муромской традиции. На макарьевских соборах было установлено общерусское празднование 21 мая князю Константину Муромскому, крестителю Мурома. На этого малоизвестного святого как бы возлагалась миссия взять на себя весь русский груз уподобления великому императору, ему соименному.

О князе Константине Муромском летописи ничего не сообщают. Неизвестно даже, когда приблизительно был крещен Му-

ром. Предполагается, что до общерусской канонизации существовало местное муромское почитание этого святого, но определенных доказательств тому нет. В пространном житии, созданном для нужд общерусского культа, Константин Муромский трактуется как новый Владимир. Житие образовано фрагментами из разных текстов, посвященных крестителю Руси /Серебрянский, с. 234-238/. Здесь влияние парадигмы Константина не ощущается, несколько заметнее оно в двух текстах, обычно примыкающих к житию муромского святого, и образующих вместе с ним так называемый Муромский цикл. Это повести о Марфе и Марии и о чудесах Виленского креста, т.е. об обретении чудотворных крестов. Образ креста в обеих повестях напоминает крест Константинов несколько больше, чем это обычно для древнерусской традиции. Обе повести созданы в ХУП в. /См. о них: Брун/. Изучение Муромского цикла находится в начальной стадии. Не все версии жития Константина Муромского известны, и пока невозможно установить, существовало ли древнее муромское особое почитание Константина Великого и креста его, отразившееся на поздних легендах, или легенды - порождение новых поздних веяний.

*
* * *

В первой половине ХУП в. в русских верхах возникает интерес к кресту константинову. Это объясняется и изменениями в идеологии царской власти, новым отношением к византийскому наследству, и прочее - влиянием греков. Замечательно, что первые же попытки привести символы русского царства в большее соответствие с образцом создали ситуацию, известную по болгарским легендам о перемещении в Россию креста-кальчки и головы Иоанна Предтечи.

Период конца ХУІ-ХУП вв. был ознаменован перемещением в Московское царство множества святынь, составлявших прежде славу Царьграда как святой земли. Как видно из документов, опубликованных Н.Каптеревым, в 1630 г. царь Михаил и патриарх Филарет получили известие из Ватопедского монастыря, что в обители на Афоне хранится крест, с которым царь Константин ходил на недругов. Образ креста константинова был тогда еще столь мало актуален для русских властителей, что они отождествили его с Иерусалимским крестом. В царствование Михаила переписка о кресте не имела последствий. Переговоры продолжались при Алексее Михайловиче. Теперь речь шла уже и о главе Иоанна Златоуста (в документах она путалась с головой Предтечи, а потом была представлена афонскими монахами как голова Андрея Кесарийского - Каптерев, с. 70-71). Алек-

сей Михайлович проявил полную осведомленность о значении креста и выразил горячее желание видеть обе святыни в Москве. В 1655 г. они были ему доставлены. Ватопедские монахи, по их уверениям, предполагали отвезти святыни назад. Правительство не вернуло их и компенсировано монастырь крупными денежными суммами. Через 10 лет ватопедские монахи прибыли в Москву снова и просили вернуть святыни, ссылаясь на то, что турки, узнав об увозе головы и креста, стали сильно теснить монастырь и грозят разорить его /с. 68/. Мотив беспокойства турок прямо совпадает с мотивом волнения турок после утраты калычки в болгарской легенде. Н. Каптерев рассматривает действия греков в этом случае как доказательство греческого корыстолюбия. Совпадение событий с содержанием легенды о перенесении царства заставляет предположить наличие более серьезного смысла в действиях греков. По-видимому, за перевозом главы и креста в Россию стояла не только корысть, но и желание выполнить предназначенное – передать символы царства новому царству. Крест Константинов так и не был возвращен на Афон. Глава Иоанна Златоуста стала числиться среди святынь Успенского собора /Иосиф, с. 9-10/. В конце XVII в. крест Константинов упоминается как находящийся в русских войсках /Лит. панегирики, с. 145/. В первой половине XVIII в. по данным Каптерева царское правительство продолжало выплачивать компенсации Ватопедскому монастырю. Дальнейшая судьба реликвии неизвестна.

Г.В. Вилинбахов указывает на распространенность эмблемы креста Константинова на русских знаменах в XVII в. Значение этой эмблемы еще более повысилось в период основания Петербургской империи.

Однако такое повышение интереса к кресту императора Константина в верхах русского общества XVII-XVIII вв. не привело к изменению фольклорной ситуации. Народные взгляды на природу русского царения сложились в эпоху Московского царства и не менялись под влиянием последующих перемен в идеологии верхов.

В заключительном стихе "Голубиной книги" по варианту Кириши Данилова совершенно неожиданно в форме оговорки упоминается Московское царство:

... Почему Иерусалим всем градам отец?
Потому Ерусалим всем градам отец,
Что распят в нем был Исус Христос,
Исус Христос, сам небесный царь,
Опричь царства Московского /Кириша Данилов, с. 213/

В "Голубиной книге" речь идет о прообразах всех земных вещей. Имея в виду вышесказанное, можно предположить, что последним стихом здесь передано ощущение некой неправильности в соотношении Московского царства с его идеальным прообразом.

Итак, житие Константина и Елены и крест Константинов, символ, вобравший в себя сущность этого жития, были предназначены играть исключительную роль в формировании средневековых государственных представлений южных и восточных славян. Житие повествовало о создании первого христианского государства, о том моменте, когда прежде отрешенное от дел государственного устройства христианство и прежде языческое государство соединились, образовав новое целое. Символом такого соединения и стал крест Константинов, являющий собой и оружие, и скипетр-жезл, и крестное древо-распятие, и средство обеспечения здоровья, благополучия, плодородия. Этот символ был по природе своей синтезирующим, соединяющим представления разных сфер. Так, проникнув в южно-славянскую народно-обрядовую словесность, в сферу символов плодородия, земледельческого календаря, он влек сюда за собой свои христианские и государственно-исторические контексты.

На северо-востоке славянского мира парадигма Константина вызвала сопротивление. Власть традиции и авторитета не допускала неприятия заданного идеала, об образце нельзя было забыть. Русская словесность времен Московского царства постоянно испытывала воздействие образов константиноеленинского круга и в ответ стремилась перестраивать или заслонять их. Анализ русских источников, фольклорных и книжных, позволяет отметить появление некоторого беспорядка и смятения там, где контекстами традиционно предусмотрено присутствие креста Константинова или символа, ему подобного. Объяснение причин этого обстоятельства находится далеко за пределами наших возможностей. Для нас важно лишь указать на наличие конфликта в отношении к идеальной парадигме христианского властителя - как на существенную особенность устной и письменной словесности Московского царства.

Л и т е р а т у р а

- Анисимов А.И. Владимирская икона Божьей матери: *Seminarium Kondakovianum*. - Прага, 1928.
- Барсов Е.В. Древнерусские памятники священного венчания цариц на царство. - М., 1883.
- Брун Т. К вопросу о возникновении Сказания об Унженском кресте // Источниковедение литературы Древней Руси. - Л., 1980.
- Брун Т. Муромская "Повесть о чудесах Виленского креста" // ТОДРЛ, 1979. - Т. XXXIV.
- Былины в записях и пересказах XVII-XVIII в. - М.-Л., 1960.
- Воронин Н.Н. Сказание о победе над болгарами в 1164 г. и празднике Спаса // Проблемы общественно-политической истории России и славянских стран. - М., 1963.
- Головацкий Я.Ф. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. - М., 1876-1878. - Ч. I-II.
- /Гуляев/. Былины и исторические песни из южной Сибири. Записи С.И. Гуляева. - Новосибирск, 1939.
- Дмитриева Р.П. Сказание о князьях владимирских. - М.-Л., 1955.
- Жданов Ив. Русский былевой эпос. - Спб., 1895. - I-IV.
- Забелин И. История города Москвы. - М., 1905. - Ч. I.
- Зимин А.А. В канун грозных потрясений. - М., 1986.
- Иосиф архим. /Левицкий/. Краткие сведения о Московских соборах и монастырях находящихся в Кремле. - М., 1869.
- Исторические песни XIII-XVI веков /Изд. Б.Н. Путилов, Б.М. Добровольский. - М.-Л., 1960.
- Истрин В. Сказание об Индейском царстве. - М., 1893.
- Казанский летописец (История о Казанском царстве) // ПСРЛ. - Спб., 1903. - Т. XIX.
- Калики переходящие /Сост. П.Бессонов. - М., 1861-1863. - Вып. I-UI.
- Каптерев Н. Характер отношений России к православному Востоку в XVI и XVII столетиях. - М., 1885.
- /Киреевский/ Собрание народных песен. П. Киреевского. Записи П.И. Якушкина. - Л., 1983. - Т. I.
- /Кирша Данилов/ Древние Российские стихотворения, собранные Кирше Даниловым. - М., 1977.

- Ключевский В.О. Сказания о чудесах Владимирской иконы Божьей матери. - Спб., 1878 (ОДП XXX).
- Литературные панегирики: Памятники общественно-политической мысли в России конца ХУП века. - М., 1963.
- Максимов С.В. Собрание сочинений. - Спб., 1912 - Т. I7.
- Миллер Вс. Исторические песни из Сибири // Известия ОРНС. - 1904. - Т. IX. - Кн. I.
- Миллер Вс. Очерки русской народной словесности. - М.-Л., 1910-1924. - Т. П-Ш.
- Молдован А.М. "Слово о законе и благодати" Илариона. - Киев, 1984.
- Никольский К. Пособие по изучению устава богослужения православной церкви. - Спб., 1874.
- Никоновская летопись (или Патриаршая) // ПСРЛ. - М., 1965. - Т. 9-13.
- Памятники литературы Древней Руси XIII в. - М., 1981,
- Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XV в.-М., 1982.
- Панченко А.М. Успенский Б.А. Иван Грозный и Петр Великий. Концепция первого монарха // ТОДРЛ. - Л., 1983. - XXXVII.
- Потебня А.А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. Колядки и щедровки. - Варшава, 1887. - Ч. П.
- Прозоровский Д.И. Об утварях приписываемых Владимиру Мономаху. - Зап. отд. русской и слав. археологии Имп. русского Археолог. общества. - 1882. - Т. III.
- Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. - Л., 1963.
- /РИБ VI/ Памятники древнерусского канонического права. - Русская ист. библиотека. - Спб., 1880. - Т. VI.
- Розов А. Песни русских зимних календарных праздников. Проблема классификации колядок: Дис. ... канд. филол. наук. - Л., 1978.
- Савва В. Московские цари и византийские василевсы: К вопросу о влиянии Византии на образование идеи царской власти московских государей. - Харьков, 1901.
- Серебрянский Н. Древне-русские княжеские жития // ЧИОИДР.- М., 1915. - Кн. 254.
- Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды у русских, украинцев и белоруссов. - М., 1979.
- Толстой Ив.Ив. Древнейшие русские монеты великого княжества Киевского. - Спб., 1882.
- Устав церковных обрядов, совершавшихся в Московском Успенском соборе // Русская ист. библиотека. - Спб., 1876. - Т. III.

- Холмогоровы В.И. и Г.И. Исторические материалы для составления церковных летописей Московской епархии. - М., 1881-1892. - Вып. I-VIII.
- Холмогоровы В.И. и Г.И. Материалы для истории, археологии и статистики Московских церквей. - М., 1884.
- Холмогоровы В.И. и Г.И. Материалы для истории Владимирской епархии. - Владимир, 1894-1896. - Вып. I-IV.
- Чичеров В.И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI-XIX вв. Очерки по истории народных верований. - М., 1957.
- Чичуров И.С. К вопросу о формировании идеологии господствующего класса Древней Руси // Общество и государство феодальной России. - М., 1975.
- Шамбинаго С.К. Песни времен царя Ивана Грозного. - Сергиев Посад, 1914.
- Шахматов М. Государственно-национальные идеи "чиновных книг" венчания на царство московских государей // Записки русского научного института в Белграде. - Белград, 1930. - Вып. I.
- Jakobson R., Szeftel M. The Vseslav epos // R. J. Selected Writings. - The Hague-Paris, 1966. - IV.
- Miller D.B. Legends of the icon of our lady of Vladimir: A study of the development of Moscovite national consciousness // Speculum. - 1968. - Oct.

СОДЕРЖАНИЕ

<u>Б.Ф. Егоров</u> . С.М. Киров как литературный критик	3
<u>П.С. Рейдман</u> . "Антропологический принцип в философии" Чернышевского и Достоевский	13
<u>Ю.М. Лотман</u> . Два устных рассказа Бунина (К проблеме "Бунин и Достоевский")	34
<u>А.М. Штейнгольд</u> , <u>Е.М. Таборисская</u> . Критическая диалогия И. Анненского "Достоевский до катастрофы" ...	53
<u>Г.М. Пономарева</u> . Анненский и Платон (Трансформация платонических идей в "Книгах отражений" И.Ф. Анненского)	73
<u>В.Ю. Митрошкин</u> . Традиции русской культуры ХУШ в. и "новое искусство" (К внутримодернистским поле- микам в журнале "Мир искусства")	83
<u>А.А. Данилевский</u> . <i>A realioribus ad realia</i>	99
<u>Е.В. Берштейн</u> . К вопросу об общественно-политической позиции Н.М. Карамзина в начале 1970-х годов ...	124
<u>А.Л. Осповат</u> . Тютчев о Ломоносове (К стихотворению "Он, умирая, сомневался...")	127
<u>Ф.К. Бадаланова-Покровская</u> , <u>М.Б. Плиханова</u> . Средне- вековая символика власти: Крест константинов в болгарской традиции	132
<u>М.Б. Плиханова</u> . Средневековая символика власти: Крест константинов в русской традиции	149

Ученые записки Тартуского государственного университета.
Выпуск 781.
ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЯ.
Труды по русской и славянской филологии.
Литературоведение.
На русском языке.
Тартуский государственный университет.
ЭССР, 202400, г.Тарту, ул.Вликооли, 18.
Ответственный редактор В. Беззубов.
Корректор И. Пауска.
Подписано к печати 11.06.1987.
МВ 05904.
Формат 60х90/16.
Бумага писчая.
Машинопись. Ротапринт.
Учетно-издательских листов 10,56. Печатных листов 10,75.
Тираж 800.
Заказ № 561.
Цена 1 руб. 60 коп.
Типография ТГУ, ЭССР, 202400, г.Тарту, ул.Тийги, 78.