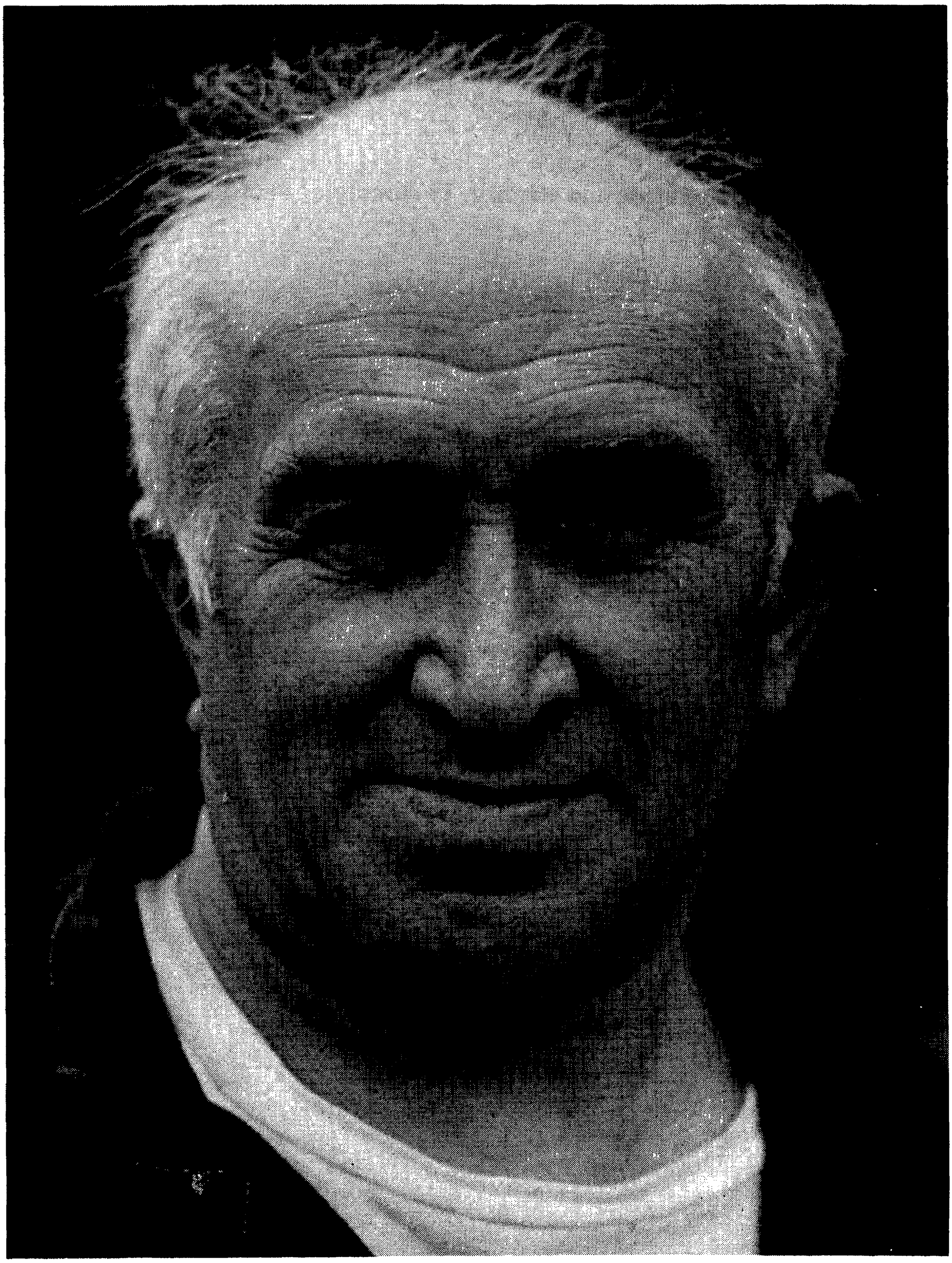
Russian Literature and History: in Honour of Professor I. Serman



И. Серман

THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM
THE DEPARTMENT OF RUSSIAN AND SLAVIC STUDIES
THE CENTER FOR THE STUDY OF SLAVIC LANGUAGES AND LITERATURES
THE SOVIET JEWRY MUSEUM FOUNDATION

IN HONOUR OF PROFESSOR ILYA SERMAN

RUSSIAN LITERATURE AND HISTORY

EDITED BY

Wolf Moskovich – Editor-in-Chief
Jonathan Fraenkel
Victor Levin
Samuel Shvarzband

JERUSALEM

1989

THE EDITORIAL BOARD EXPRESSES ITS GRATITUDE TO THE LEAH GOLDBERG FUND IN RUSSIAN STUDIES AT THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM AND THE SOVIET JEWRY MUSEUM FOUNDATION FOR THEIR GENEROUS SUPPORT IN THE PUBLICATION OF THE BOOK.

DISTRIBUTED BY
THE SOVIET JEWRY MUSEUM FOUNDATION
P. O. Box 7823 Jerusalem 91078 Israel

© by the THE SOVIET JEWRY MUSEUM FOUNDATION

ISBN 965-337-001-4

The 75-th birthday of a great scholar is not only a milestone in his own life, but also a significant event for his society.

The career of the scholar is characterised by sharp debates with colleagues and discussions with friends which are not merely private interchanges but are also of general interest. It is also marked by the satisfaction of seeing his own pupils producing original and exciting work in their turn.

Professor Serman's career has exemplitied these processes and rewards of scholarly creativity to an unusual degree.

In order to mark the 75-th birthday of our friend and colleague we hereby dedicate this volume to professor I.Serman with our deepest respect and love —

Contributors of the present volume:

Allain, L. — Université de Lille-III, France.
Altshuler, M. — University of Pittsbourgh, USA.
Bronfman, R. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Brogi-Bercoff, G. — Università di Urbino, Italy.
Dudakov, S. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Etkind, E. — Université de Paris-X, France.
Immendörffer, H. — Freie Universität Berlin, West Berlin.
Ivanov, Vjach. — Institute of Balkanistics and Slavistics, Academy of Sciences, Moscow, USSR.
Ivanov, Dm. — Roma, Italy.
Cohen, I. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Langleben, M. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Levin, V. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Lesourd, F.— Université de Bezançon, France.
Martynov, I. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Markov, V. — UCLA, Los-Angelos, California, USA.
Prat, N. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Raeff, M. — Columbia University, New York, USA.
Syrkin, A. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Steinberg, A. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Strada, V. — Università degli Studi di Venezia, Italy.
Shur, L. — Mendon, Paris, France.
Shvarzband, S. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Taube, M. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Tolstaya, H. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Weisskopf, M. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.
Vexler, S. — The Hebrew University of Jerusalem, Israel.

Friendly congratulations received from onn —

Bonamour, J. — Université de Sorbonne — Paris, France; Breuillard, J. — Université de Puitiers, France; Döring-Smirnov, R. — Universität Münich, FRG; Fisher, R. — University of Illinois, Urbana, USA; Fleishman, L. — Stanford University, California, USA; Friedberg, M. — University of Illinois, Urbana, USA; Hüttl-Folter, G. — Universität Wien, Austria; Ingold, F. — Hochschule St. Gallen, Switzerland; Jackson, R. — Yale University, New Haven, USA; Karlinsky, S. — University of California, Berkeley, USA; Kautchishvili, N. — Università di Bergamo, Italy; Kovács, A. — Eötvös Loránd Tudomány egyetem, Budapest, Hungary; Layton, S. — Paris, France; Lužny, R. — Jagiellonian University, Kraków, Poland; Malmstad, J. — Harvard University, Cambridge, Mass., USA; McMillin, A. — University of London, England; Moser, Ch. — The George Washington University, Washington, USA; Nivat, G. — Université de Génève, Switzerland; Shapiro, G. — Cornell University, Ithaca, USA; Signorini, S. — Universitá degli Studi di Firenze, Italy; Senderovich, S. — Cornell University, Ithaca, USA; Terras, V. — Brown University, Providence, USA.

CONTENTS

Ilya Serman (a Biographical Note) 7
In Honour of an Old Friend (by E. Etkind) 10

THE CLASSICAL PERIOD

Е. Эткинд (Франция). Актуальность Державина 16
М. Альтшуллер (США). Сближение Тредиаковского и Радищева в полемике о старом и новом слоге 27
В. Страда (Италия). Пушкин, Шенье, Радищев и Французская революция 34
С. Векслер (Израиль). О "Медоке" А. С. Пушкина 41
А. Сыркин (Израиль). Последние стихи А. С. Пушкина ("Канон в честь Глинки") 49
М. Вайскопф (Израиль). Путь паломника (О масонских и теософских источниках Н. В. Гоголя) 52
В. Левин (Израиль). Языковая характеристика одного персонажа Достоевского (К вопросу о роли устно-разговорной речи в художественном диалоге) 61
Ф. Лесур (Франция). А. Фет — далекий и близкий 73

THE XX CENTURY

V. Markov (USA). Russian Crepuscolari: Minskij, Merezhkovskij, Lohvickaja 78
Л. Аллан (Франция). Н. С. Гумилев и отечественная литературная преемственность 81
Вяч. Иванов (СССР). О книге Бориса Пастернака "Сестра моя жизнь" 83
Е. Толстая (Израиль). Пастернак и Кузмин (К интерпретации рассказа "Воздушные пути") 90
А. Штейнберг (Израиль). Б. Пастернак — переводчик П. Верлена 96
H. Imendörffer (W.Berlin). Gor'kijs "Kleinbürger" im Spannungsfeld dreier Konkretisationsvarianten 103
М. Ланглебен (Израиль). Композиция рассказа И. Бабеля "Замостье" 113
Р. Бронфман (Израиль). Автобиографическая проза О. Берггольц 123

MATERIALS ON RUSSIAN-JEWISH LITERARY CONTACTS

С. Шварцбанд (Израиль). К вопросу об источниках "Сказания о крещении Руси" 132
М. Таубе (Израиль). О генезисе одного рассказа в "Еллинском летописце" второй редакции ("Пленение Иерусалима Титом") 146
Дм. Иванов (Италия). Мартин Бубер и Вячеслав Иванов 151
Л. Шур (Франция). Письма В. Ф. Ходасевича к М. Л. Гофману (из истории пушкинистики в русском Париже) 154
С. Дудаков (Израиль). Владимир Соловьев и Сергей Нилус 163

HISTORY AND PHILOSOPHY

M. Raeff (USA). The Transformation of Moscovite into Imperial 170
G. Brogi-Bercoff (Italy). Un'eco Italiana alla "Istorja gosudarstva rossijskogo" di N.M. Karamzin (Da un manoscritto della Biblioteca Vaticana) 177
И. Мартынов (Израиль). П. Н. Милюков о роли масонства в духовной и политической жизни России 182
Н. Прат (Израиль). "Новый русский идеализм" Н. Бердяева и современность 189
I.Cohen (Israel). The Humanist and Grotesque Traditions in Selected Samizdat Verse and Prose . . . 200

ABSTRACTS 206

ILYA SERMAN
(a Biographical Note)

Ilya Serman was born in 1913 in Vitebsk. In 1939 he received his degree in Russian philology from Leningrad State University. He took part in World War II. In 1949 he was arrested for "anti-Soviet agitation" and spent five years in a labor camp in Kolyma.

From 1956 to 1976 he was a senior research associate in Pushkinskii Dom (The Institute of Literature of the Academy of Sciences of the USSR) in Leningrad and from 1965 to 1975 taught Russian literature of the eighteenth century in the philology department of Leningrad University. He defended his candidate's dissertation in 1944 and his doctoral thesis in 1969. In 1976 he emigrated from the USSR to Israel where he became a professor in the Slavic Department of the Hebrew University in Jerusalem (since 1982 — professor emeritus).

He is currently doing research on Russian literature from the eighteenth to the twentieth centuries, primarily eighteenth century poetry and the works of Dostoevsky.

He is the author of the following works in Russian:

Poeticheskii stil' Lomonosova (1965),
Derzhavin (1967),
Russkii klassitsism (1973).

His book Konstantin Batyushkov (1974) was published in English translation by Twayne Publishers in New York.

ИЛЬЯ ЗАХАРОВИЧ СЕРМАН
(биографическая справка)

И.З.Серман родился в 1913 г. в Витебске. В 1939 он закончил филологический факультет Ленинградского Государственного университета. Принимал участие во второй мировой войне. В 1949 г. он был арестован за "антисоветскую агитацию" и приговорен к 25 годам ИТР, из которых 5 лет провел в лагере на Колыме.

С 1956 по 1976 И.З. Серман работал научным сотрудником в Пушкинском Доме (ИРЛИ АН СССР), а с 1965 по 1975 преподавал русскую литературу 18 века в Ленинградском Государственном университете.

Кандидатскую диссертацию И.З.Серман защитил в 1944 г. по теме: "Роман Достоевского "Преступление и наказание" (руководитель Д. Д. Благой, Институт мировой литературы АН СССР), а докторскую — в 1969 г. по теме: "Русская поэзия 18 века" (ИРЛИ АН СССР).

Проф. И.З.Серман отличается широтой охвата научных проблем, грандиозностью замыслов и оригинальностью его концептуального видения историко-литературных процессов, четкостью мысли и неизменной жаждой открытий. Стоит ли удивляться тому, что в свои 75 лет, из которых 50 были отданы науке, И.З. Серман — пример зрелой жизни, о которой свидетельствуют прежде всего разнообразные и всегда свежие его научные работы:

— "Драматический словарь" и литературно-театральная борьба 1780-х годов. В сб. XVIII век. Вып. II. Н.И.Новиков и общественно-литературное движение его времени. Л., 1976, с. 231-240.

— От редакции (анонимно) В сб. XVIII век, Вып. 12. А.Н.Радищев и литература его времени. Под ред. Г.П.Макогоненко. Л., 1977, с.3-7.

— Достоевский и Тютчев. Slavica Hierosolymitana. Vol. IV, Jerusalem, 1979, pp.36-69.

— История и утопия в русской общественной мысли и литературе XVIII века. Slavica Hierosolymitana. Vol. V-VI, Jerusalem, 1981, pp.81-98.

— Сценическое открытие Достоевского в 1950-е годы и его социальный смысл. Dostoevskij und die Literatur. Köln. Wien. 1981, S.323-332.

— Стихи капитана Лебядкина и поэзия XX века. — Revue des Studes Slaves. Vol. 53, fasc. 4. Paris, 1981, pp.597-605.

— Язык мысли и язык жизни в комедиях Фонвизина. — Canadian-American Slavic Studies. Vol. 16, No 3-4, Fall — Winter 1982, pp.444-468.

— Тема народности в "Записках из Мертвого дома". — Dostoevsky Studies. Vol. 3, 1982, pp.101-144.

— Dostoevskij und Goethe. — Goethe und die Welt der Slawen. Herausgegeben von Hans-Berndt Harder und Hans Rothe. Giessen, 1982, S.178-191.

— Lomonosovs Oden und die Poetik des Schuldramas. — Slawische Barock Literatur II. Gedenkschrift für Dmitrij Tschizevskij. Herausgegeben von Renate Lachmann. München, 1983, S.129-141.

— Lomonosov i Boileau. Problema literaturnoj orientacii. — Cahiers du Monde Russe et Soviétique. Vol. XXIV (4), Octobre-Decembre, 1983, pp.471-482.

— Rossia i Zapad. — Rossia and the West in the Eighteenth Century. Edited by A.G.Gross. Newtonville, Mass. 1983, pp.53-67.

— G.A.Gukovskii. — Soviet Studies in Literature. Winter-Spring, 1984-1985, Vol. XXI, No I—". 1985, pp.V—XXV.

— Б.М.Эйхенбаум и проблема истории. — Revue des Études Slaves. Vol. 56, fasc. 1. Paris, 1985, pp.73-82.

— Литературная игра в сатирических журналах Н.И.Новикова. — Russia. History. Vol. 8, part 3, 1981, pp.333-359.

— Бова и русская литература. Slavica Hierosolymitana. Vol. VII, Jerusalem, 1985, pp.163-170.

— Spory 1908 goda o Russko-evrejskoj literature i posleoktjabr'sko'e desjatiletie. — Cahiers du Monde Russe et Soviétique. Vol. XXVI (2), April — Juin 1985, pp.167-174.

— Театр Сергея Довлатова. В журн. "Грани", год XL, 1985, №136, с. 138-162.

— Writer-Researcher (о Лидии Гинзбург). — Canadian-American Slavic Studies. Vol. 19, No 2, Fall — Summer 1985, pp.187-192.

— Vjacheslav Ivanov and Russian Poetry of the Eighteehth Century. — Vjacheslav Ivanov: poet, critic and philosopher. Edited by Robert Louis Jackson and Lowry Nelson. Jr. New Haven, 1986, pp.190-208.

— Маяковский и товарищи потомки. Сравнительный анализ двух текстов. В журн. "Грани", №139, с. 120-136.

— "Наш русский вопрос..." Горький о евреях. В альманахе "Народ и земля", Иерусалим, №5, 1986, с.228-236.

— Ключевский и русская литература. — Canadian-American Slavic Studies. Vol. 20, No 3-4, Fall — Winter 1986, pp.417-436.

— The Miracle and its Place in Historical Representations of the 17-th — 18-th Centuries. — Europa Orientalis, V/1986. Doll'a opus oratorium. Alla Ricerca Documentaria. La Storiografia Pollacca, Ucraina e Russa. Fra il XVI e il XVIII Secolo a cura di Giovanna Brogi Bercoff. Roma, 1987, pp.421-435.

— Пушкин и Грибоедов — реформаторы русской драматургии. — Revue des Études Slaves. Paris, LIX/1-2, 1987, pp.213-234.

— Mikhail Gerschenson. — Histoire de la Litterature Russe. Ouvrage dirigé par Efim Etkind, George Nivat, Ilja Serman et Vittorio Strada. Le XX Siècle. L'Age d'argent. Fayard. Paris. 1987, pp.280-287.

— Памяти Г.П.Макогоненко (1912—1986). — Study Group on Eighteenth Century Russia. Newletter, No 15, August 1987, pp.3—9.

— Мнимый Фонвизин. Study Group on Eighteenth Century Russia. Newsletter, August 1987, pp.40-43.

— Russian Literature and Foreign Models. — Procedings. Summer, 1986. Workshop Chinese and Russian. Editor Albert Leong. University of Oregon. Eugene. 1987, pp.107-121.

— Il gruppo Leningradese per lo Studio del XVIII secolo. Rivista Storica Italiana. Anno XCIX, Fascicolo III. 1987, pp.619-673.

— Последняя драма Булгакова "Россия" (Russia, 1987, No. 5, c.147-156).

— The Literary Context in Russian Eighteenth — Century Esthetics. Russian Literature Triquarterly, No. 21, 1988, pp.15-24.

— Grigory Gukovsky (1902—1950), ibid, pp.153-175.

— Iouri Tynianov. Histoire de la Litterature Russe. Le XX Siècle. La Revolution et les années vingt. Fayard. Paris. 1988, pp....-688.

— Grigory Gukovsky (1902—1950), ibid, pp.688-696.

— L'Année 1930, ibid, pp.843-854.

— Mikhail Lomonosov. Life and Poetry. Lexicon. Jerisalem, 1988.

Е. Эткинд

ВО СЛАВУ СТАРИННОГО ДРУГА
К 75-летию Ильи Захаровича Сермана

Души высокая свобода...

Анна Ахматова

Писать об Илье Сермане мне не намного легче, чем о себе, — а уж труднее, чем о себе, не бывает. Встретились мы полвека назад, в 1937 году. Я учился на втором курсе филологического факультета Ленинградского университета, — тогда еще ЛИФЛИ. Серман был гораздо старше (так казалось в ту пору) — года на три, а то и на четыре. Он внушал к себе особое почтение желторотым перво- и второкурсникам, был солиден (в свои 24 года), нетороплив, смеялся редко, на анекдоты (их было много — несмотря на террор) реагировал сдержанной оценкой: "Это смешно". Он уже печатался, в научных кругах у него было имя. С Григорием Александровичем Гуковским, нашим любимым — недосягаемым — профессором, он был, как тогда мне казалось, близок. Гуковский создал вокруг себя особую атмосферу: научного энтузиазма и академического равенства. Его семинар по литературе XVIII века был учебным, однако уже и исследовательским — участники его приглашались в научные сборники и "Ученые записки" на равных правах с именитыми учеными. Больше на моей памяти такого не бывало: полной демократии для молодых; естественного, без натуги и рекламных амбиций участия студентов в совместных с учителями исследованиях. Тогда родились ученые, которым суждено было будущее: Лидия Лотман, Георгий Макагоненко, Анатолий Кукулевич, Гали Битнер, Илья Серман. Они были полны нетерпеливого любопытства: русский XVIII век, только что заново открытый Гуковским, оказался неведомым материком; "гуковисты" делали одно открытие за другим: обнаруживали поэтов, журналистов, новые тексты, забытые ссоры или просто дискуссии, пересматривали устоявшиеся репутации, перечитывали эпопеи и трагедии, слывшие скучными, а оказавшиеся живыми.

Надо ли комментировать цифру, обозначающую тот черный год? То и дело кто-нибудь исчезал, о нем молчали — если только начальство не созывало собрание, чтобы заклеймить тех, кто был близок к новосхваченному врагу народа, и выгнать их из комсомола. Было непонятно и тревожно, иногда жутко. Но зловещая тень, падавшая на нашу жизнь, не мешала нам с

ликующим воодушевлением копаться в старых книжках и ходить в "Мушкетерку" — была такая пивная на Садовой, где вместо столов и стульев стояли большие и малые бочки и где мы спорили по вечерам, впрочем, без всякого ожесточения. Мы - это несколько филологов соседних, но разных курсов: изысканно-остроумный добряк и эрудит Владимир Шор, занимавшийся Гонкурами, одессит-шутник, пугавший нас наигранным цинизмом, Ахилл Левинтон, изучавший Гейне, внешне невозмутимый Илья Серман, уже, кажется, увлеченный Батюшковым, и автор этих строк, учившийся французской литературе у А.А.Смирнова, немецкой — у В.М.Жирмунского, а в семинаре Гуковского сопоставлявший Сумарокова с Расином; еще приходил к нам историк Давид Прицкер, тогда только что вернувшийся с испанской гражданской войны, где был переводчиком, и рассказывал о Гвадалахаре, а еще пел: "Донья Марикита, донья Марикита — де ми корасон...". Испания волновала нас всех, это была наша общая боль. Наверно, столетие назад так горевали о судьбе Греции, за свободу которой погиб Байрон. Пусть не учат нас задним числом уму-разуму сегодняшние умники; для нашего поколения Испания останется полем сражения демократии с фашизмом и нашей романтической любовью.

Ничего не было в то время опаснее, чем создать организацию, даже шуточную. Поймут ли современники-"неформалы", что за студенческую игру в "Арзамас" или "Зеленую лампу" в 1937—1939 годах расстреливали без следствия и суда? Не потому ли, что нам нравилось ходить по самому краю, мы придумали пародийную партию "коллабораторов" (не путать с коллаборационистами — тогда еще этого зловещего слова не было)? Имени каждого из нас соответствовала анаграмма: Шор был Орш, Левинтон — Лонтвейн, Эткинд — Кнейдт, Серман — Рамнес (своей анаграммой я до сих пор иногда пользуюсь как литературным псевдонимом). У нас даже был гимн, исполнявшийся на мотив "Отречемся от старого мира", он начинался нахальными строками:

Наше солнце встает на востоке,
Наши реки впадают в моря...

причем ударение приходилось на слово "наше". Почему мы уцелели? Бывают удачи, близкие к чудесам. Благодаря этой случайности трое из нас еще живы. Нет Шора, нет Левинтона — но и они умерли своей смертью три десятилетия спустя.

А Илья Серман и позднее ходил по краю пропасти. Во время войны он был солдатом — настоящим, без дураков, не штабным писарем. Редкие письма, которые он присылал на Карельский фронт, где я издавал немецкую газету и листовки для войск противника, будили во мне чувство стыда: мне казалось, что я отсиживаюсь в безопасном убежище. Он уцелел, только контузия повредила ему слух. В послевоенные годы жизнь, казалось бы, стала налаживаться: его брак был на редкость счастливым, дети на редкость удачными, работа — редактором в Гослитиздате — интересной. Серманы жили в профессорской — некоммунальной, на зависть почти всем вокруг — квартире на проспекте Добролюбова с его, Ильи Захаровича, родителями. Мать, умнейшая и благороднейшая Генриетта Яковлевна, в прошлом революционерка, а теперь согнутая пополам старушка, обладавшая неисчерпаемой добротой, неукротимым духом и неиссякаемым любопытством — к людям и событиям. Главой семьи был отчим Сермана, Иван Иванович Векслер, профессор русской литературы, автор, между прочим, монографии об Алексее Н.Толстом. Воздух в доме Векслеров-Серманов казался легким, книг на стеллажах громоздилось множество, разговоры были оживленные, открытые (вскоре обнаружилось — слишком!), прямые (тоже — слишком), содержательные. Мы с женой охотно приходили, Руня, жена Ильи, тоже в свое время вернувшаяся из Испании, неподражаемо пела под гитару испанские песни, — нас связывало все больше нитей. Можно ли забыть, что, когда, в ноябре 1948 года, я сопровождал жену домой из родильного отделения больницы Эрисмана, — по набережной Карповки, — новорожденную Машеньку нес рядом с нами Илья Серман?

Обстановка, однако, накалялась. Не успела отшуметь бушевавшая в 1946 году ждановщина, как началась так называемая борьба против низкопоклонства перед Западом и кампания против космополитов-антипатриотов; эти хитрые перифразы значили: еврейский погром. Время от времени мне давали понять, что я — не Григорьевич, а Гиршевич, Серману — что он Зеликович, а не Захарович.

Мы встречались по-прежнему часто, но уже говорили вполголоса, уже накрывали телефон подушкой (наивно веря, что так мы спасемся от подслушивающих ушей); мы уже меньше обсуждали теоретические проблемы эстетики, нежели сообщали друг другу зловещие новости. На университетских собраниях оплевывали наших учителей — подлость все меньше пряталась, теперь дневной свет ей был не страшен; ее приверженцы обладали подавляющим численным превосходством, поддержанным властью. На многолюдных митингах разоблачал космополитов Георгий Бердников, один из наших соучеников; Гуковский его облагодетельствовал, сделал из этого охламона кандидата наук, а в его деле позднее обнаружился донос Бердникова. Мы с ужасом наблюдали за лавиной, — казалось, не сегодня-завтра она накроет и нас. В один из таких дней мы узнали об аресте Григория Александровича Гуковского, — незадолго до того мы были у него, после университетских проработок он страдал сердечными болями. Мы понимали: долго ему не выдержать. Он и не выдержал — умер под следствием. А затравивший его Бердников еще много лет шел в гору — раздулся до члена-корреспондента, до директора Института мировой литературы и прочая.

Мы подрабатывали лекциями — например, в библиотеке Выборгского дома культуры; Серман говорил о русской литературе, я — о западной. Лекции бывали по средам: сперва он, потом я. Однажды (я помню этот день — 6 апреля 1949 года) я вошел в аудиторию, где ждали наши общие слушатели, и застал их в смущении. Один из них, который был похрабрее, отвел меня в сторону и рассказал: во время лекции вошел человек, забрал портфель профессора и потом — дождавшись, кажется, перерыва — на глазах у всех увел лектора. Каково мне было говорить с той же кафедры...

Мы потом узнали, что в тот же день, даже в тот же час на улице Добролюбова шел обыск, после которого арестовали Руфь Александровну Зевину, жену Ильи Захаровича. Дети остались с бабушкой. К счастью, Генриетта Яковлевна обладала мудростью и бесстрашием: шесть лет она поднимала Нину и Марика, и вырастила, не надорвавшись.

А Серманов, между тем, допрашивали и подвергали издевательским очным ставкам. До них был арестован Ахилл Левинтон. В чем их обвиняли? Трудно поверить, но мужу и жене в основном инкриминировалось то, что они говорили *друг другу*. Чудом сохранился приговор по делу всех троих. Вот этот фантастический документ — привожу только ту часть, где идет речь о Сермане:

ПРИГОВОР

Именем Российской Советской Федеративной Социалистической Республики

7 июля 1949 года Судебная коллегия по уголовным делам Ленинградского Городского суда в составе:

Председательствующего Ровина,

Народных заседателей: Яковлева и Аркадьевой

с участием прокурора Кабанова

и адвокатов — Шафир, Кулакова и Мазель,

при секретаре Черноусовой

рассмотрела в закрытом судебном заседании дело, по которому обвиняются:

1. ЛЕВИНТОН Ахилл Григорьевич, 1913 г.р., урож. гор. Одессы, женатый, имеет высшее

образование, член ВКП (б), служащий, до ареста работал главным библиотекарем Государственной Публичной Библиотеки, не судимый;

2. СЕРМАН Илья Зеликович, 1913 г.р., урож. гор. Витебска, женатый, имеет высшее образование, беспартийный, служащий, до ареста работал редактором Ленгослитиздата, не судимый;

3. ЗЕВИНА Руфь Александровна, 1918 г.р., урожд. мест. Калараш Молдавской ССР, замужняя, имеет высшее образование, до ареста не работала, не судимая —

в преступлении, предусмотренном ст. 58—10 ч. 2 УК

Судебным следствием и материалами дела вина подсудимых установлена в том, что, будучи враждебно настроенными по отношению к ВКП (б) и Советской власти, они проводили среди своего окружения антисоветскую пропаганду...

(Следует часть приговора, касающаяся А. Г. Левинтона; я ее опускаю)

2. СЕРМАН — в 1946 году, у себя на квартире, в присутствии Зевиной и Левинтона, клеветал на национальную политику Советского правительства;

в 1947 году, в присутствии Зевиной, с антисоветских позиций критиковал постановление ЦК ВКП (б) о журналах "Звезда" и "Ленинград";

в 1948 году, в присутствии свидетеля Брандиса, в контрреволюционном духе истолковал интернационалистические взгляды Маркса и восхвалял писателей-космополитов;

в феврале 1949 года, в присутствии Левинтона, клеветал на национальную политику Советского правительства;

В марте 1949 года, в присутствии Зевиной и свидетеля Исакович, с антисоветских позиций критиковал политику ВКП (б) по вопросам идеологии и клеветал на национальную политику Советского правительства.

Указанными действиями Серман совершил преступление, предусмотренное ст. 58—10 ч. 1 УК.

Вина его доказана показаниями подсудимых Левинтона и Зевиной, свидетелей Исакович, Брандиса и его личным признанием.

. . . . . .

На основании изложенного, руководствуясь ст. ст. 319, 320 УПК, Судебная коллегия

П Р И Г О В О Р И Л А:

1. ЛЕВИНТОНА Ахилла Григорьевича,

2. СЕРМАНА Илью Зеликовича и

3. ЗЕВИНУ Руфь Александровну

по ст. 58—10 ч. 1 УК каждого к десяти годам лишения свободы в исправительно-трудовом лагере с последующим поражением прав по пп. "а" и "б" ст. 31 УК сроком на пять лет.

Таков этот документ, сквозь который просвечивают эпоха и режим: ученый позволил себе дома, *у себя дома*, в присутствии собственной жены и, иногда, близкого приятеля, выразить неудовольствие по поводу того, что его называли жидовской мордой... Ведь это и есть: "...клеветал на национальную политику Советского правительства". Заметим, что И. З. Серман к этому времени стал крайне осторожен: все эти разговоры он вел при одном-единственном постороннем, никогда не при двух. И вот за 4 разговора такого рода в течение трех лет — десять лет лагерей плюс еще пять лет бесправия. Но это еще не все.

Обвиняемые подали кассацию, прокурор тоже. Через два месяца, 8 сентября 1949 года, Судебная коллегия Верховного суда пришла к еще более фантастическому решению:

"...Левинтон и Серман проводили контрреволюционную агитацию с использованием национальных предрассудков, высказывались о превосходстве одной из наций над другими нациями Советского Союза... Мера наказания избрана мягкая, без учета характера совершенного преступления. Поэтому протест прокурора [...] подлежит удовлетворению, а просьба в кассационных жалобах Левинтона и Сермана удовлетворению не подлежит".

В результате пересмотра — то есть, фактически, собственной кассационной жалобы, И. З. Серман получил уже не 10, а 25 лет лагерей.

В решении Верховного суда каждая деталь заслуживает внимания: "...**агитацию**" — вспомним, что цитированные в приговоре речи велись в присутствии жены и, в лучшем случае, одного гостя. Кого же "агитировал" Серман? Сотрудников госбезопасности — через ими установленные подслушивающие устройства?; "...**о превосходстве одной из наций**": даже здесь, даже в этом секретном документе Верховного суда нельзя произнести запретное слово "еврей" — если так и написать, "еврейской нации", то не будет ли это — "агитацией с использованием национальных предрассудков"? "**Мера наказания избрана мягкая**...": до каких пределов людоедской свирепости надо было дойти, чтобы приговор к десяти годам лагерей (за четыре разговора в домашнем кругу) счесть "мягким"!

Документ коллегии Верховного суда кончается таким "определением":

"Приговор суда в отношении Левинтона и Сермана отменить и дело о них передать на новое рассмотрение в тот же суд, в другом составе со стадии судебного следствия.

Подписано: Председательствующий — Круглов. Члены — Моряков и Крапивин".

Где они сейчас, эти трое? Наверно, живут себе спокойно на пенсии, забивают козла, ходят на рыбалку. А помнят ли они, как по их "определению" ни в чем не повинный человек, увлеченный своими исследованиями ученый, отец двоих маленьких детей, сын престарелой матери был — одновременно со своей женой — ни за что, ни про что упечен на четверть века в концентрационный лагерь? (И сколько таких жертв на совести товарища Круглова?..).

...Нацисты называли свою империю "тысячелетней"; они продержались у власти 12 лет. М. А. Суслов обещал В. Гроссману, что его роман "Жизнь и судьба" увидит свет не ранее, чем через 250—300 лет; роман вышел на Западе через 20, а в Москве — через 30 лет. Илью Сермана приговорили к 25 годам лагерей, просидел он шесть. Неправда ли, у нас есть все основания для оптимизма?

Когда — по выражению одного юмориста — "вождь отдал свои мудрые концы", И. З. Серман вернулся. Извинились перед ним? Черта с два. Он еще долго исполнял негритянскую работу: печатался под чужим именем, составлял примечания (мог бы и начинающий), — словом, изнывая, работал в четверть силы. Его потом взяли научным сотрудником в Пушкинский дом — трудно уж было не взять, он был лучшим знатоком русского XVIII века, — но докторскую его диссертацию оттягивали, сколько могли: сперва не ставили на защиту, потом, после защиты, не утверждали в ВАКе (куда деваться, он ведь по-прежнему был не Захарович, а Зеликович). Ему пытались помогать и П. Н. Берков, и Г. П. Макогоненко — однако злопыхатели были сильнее, они в ту пору и составляли "аппарат".

А потом они, злопыхатели, с ликованием ухватились за козырную карту: дочь Ильи Захаровича уехала в Израиль. Вот, оказывается, кого мы пригрели в Институте русской литературы: отца изменницы родине. Ясно, что он и сам затаенный сионист — раз так воспитал свою дочь! Но ведь дочь — взрослая... Но ведь профессор Серман отдал жизнь на изучение русской поэзии... Но ведь он и так по ложному (идиотскому!) обвинению в национализме отсидел 6 лет в лагерях, готовясь протрубить на лесоповале еще почти двадцать... "Аппаратчиков" все эти гуманитарные глупости не смущали: они изгнали профессора Сермана, который теперь уже был ученым со всемирной репутацией, изгнали его из Пушкинского дома — с запретом печататься.

"Как это может быть, чтобы он не умер пять раз, десять раз от инфаркта?" — спросил меня один американский ученый, когда я рассказал ему такую советскую биографию — биографию его коллеги. Он не понимает, этот благородный и благополучный американец, какие мы тренированные, какую железную выдержку воспитала в нас наша "диктатура пролетариата".

Понятно, что И. З. Серман уехал. Потерял он много: русские архивы были ему необходимы, да и научная среда тоже. Выиграл он тоже немало: унижения, травля, насилия, которым он был подвержен тридцать с лишним лет, ушли в прошлое. За годы эмиграции — какие только университеты не приглашали его наперебой! Его лекции слушали студенты и профессора в Иерусалиме, Париже, Венеции, Бонне, Нью-Йорке, Бостоне, — повсюду в мире. Его новые исследования посвящены не только писателям XVIII века, но и нашим современникам: Бабелю, Булгакову, Ильфу и Петрову, Пастернаку, Мандельштаму, Добычину, Заболоцкому. Он стал одним из четырех руководителей многотомной "Истории русской литературы", выпускаемой французским издательством "Файяр" и итальянским "Эйнауди"; кстати, для этого издания он написал волнующую главу о своем учителе и старшем друге Г. А. Гуковском (не говоря о многих других главах). Он принимает участие во множестве симпозиумов в разных странах — последний, на котором мы встретились, был Мандельштамовский в Бари (Южная Италия). Теперь предстоит симпозиум о Лермонтове — И. З. Серман кончает книгу о нем, — естественно, что он представит доклад о Лермонтове в Норвичском университете (Вермонт, США).

Хорошо? Конечно. Так хорошо, что плакать хочется. Почему, чтобы уйти от клеветы и травли, избиений и лжи, надо решиться на изгнание? Почему, чтобы встречаться с коллегами по науке во всем мире, надо заплатить феноменальную, неправдоподобную цену — надо лишиться естественного для литератора права общаться со своими читателями-соотечественниками? Почему, чтобы твое имя было признано повсюду, надо смириться с его запретом у себя на родине? Почему, чтобы печататься в иностранных научных журналах, надо, чтобы твои книги дома были уничтожены, даже библиотечные карточки изъяты, даже ссылки на твои труды запрещены цензурой? А ведь было так — до недавнего прошлого. Заметим: речь идет о трудах такого типа, как "Русский классицизм" или "Поэтический стиль Ломоносова", — называю только две книги И. З. Сермана, без которых все равно о литературе XVIII века не пишут и которые все равно постоянно цитировали, но без кавычек и без ссылок.

Есть у Ильи Сельвинского стихотворение (кажется, так до сих пор и не увидевшее света по-русски!) — оно начинается строфой:

Просидел в тюрьме семнадцать лет,
На лице грибы, морщины, нити.
А потом позвали в кабинет:
"Недоразуменье. Извините..."

И. З. Серману даже это пустое "извините" никто не сказал. Те же, кто зря держал его в лагере шесть лет ("...за отсутствием состава преступления"), выдавили его из его страны и литературы двадцать лет спустя. Не пора ли снова его реабилитировать ("...за отсутствием состава преступления") и найти достойную форму, в которой страна могла бы отблагодарить старого ученого — за его заслуги перед русской литературой и еще за то, что никакие испытания его не сломили? Ведь вопреки невзгодам, катастрофам, крушениям этот семидесятипятилетний ученый продолжает работать с неутомимой молодой энергией, сохраняя верность своим теоретическим принципам, своим учителям и той научной школе, которую теперь он представляет как один из немногих уцелевших в своем поколении.

Е. Эткинд

АКТУАЛЬНОСТЬ ДЕРЖАВИНА

Место Г. Р. Державина в русской литературе совершенно особое; об этом не раз писали исследователи, по-разному его, это место, определяя. Обзор разнообразнейших точек зрения дал И. З. Серман в подводящей многие итоги статье "Литературная позиция Державина"[1]. Державин здесь рассмотрен в его отношениях к барокко (Д. Чижевский, А. Андел, Риппелино, К, Ригга), классицизму (Д. Благой), романтизму (В. Западов), предромантизму (М. Альтшуллер). Однако, вот главное в Державине — как бы синтезирующая формула И. Сермана: "Державин ...был поэт той эпохи, когда поэзия еще концентрировала в себе почти все содержание духовной жизни нации. Поэзия тогда хотела высказать то, что в поступательном развитии русской культуры после Державина постепенно все больше и больше отходило к другим сферам идеологической жизни нации — к философии, социологии, общественной мысли" (с. 44). Такое понимание Державина позволяет объяснить своеобразие этого удивительного поэта, которого И. З. Серман, вслед за его учителем Г. А. Гуковским, ценит высоко — он видит в нем "одного из величайших русских поэтов" (с. 44), отразившего в своем творчестве время "ускоренного и катастрофического развития истории" (с. 45), последнюю четверть 18 века, — "Убыстрение исторического развития, все нараставшее к концу века и означавшее, как стало понятно наиболее проницательным умам уже к концу 1790-х годов, начало новой эры мировой истории..." (с. 46).

Был ли в русской — а, может быть, и в мировой — литературе поэт, диапазоном творческих замыслов близкий Державину? Была ли у кого-нибудь из его современников и наследников такая стилистическая палитра, какой обладал он? Державин — поэт, способный на такую торжественно-архаическую речь, которая выходит далеко за пределы не только нормативов литературного языка, но и простой понятности. У него нередки слова и обороты, давно для нас (а также и для его современников) вышедшие из обихода, забытые, порой способные рассмешить своей как бы нарочитой старинностью; это относится к запутанно-инверсированному синтаксису, напоминающему латынь:

Кто Ты — кого из древних лет
Сивиллы, маги и пророки

Приход предвозвестили в свет;
Полк горних сил сквозь блеск далекий
Дивился с трепетом кому,
Что Бога и Царя небесна,
Бессмертна суща, бестелесна,
Сходяща видит смерть во тьму?
(Ода *Христос,* 1814).

Одновременно с такой сверхстаринностью Державину свойственна доведенная до предела простонародность. Если в первом направлении (скажем — *вверх),* он способен зайти дальше всех своих собратьев, одо- и гимнописцев конца 18 — начала 19 века, то во втором *(вниз)* он обгоняет басенников, пародистов и эпиграмматистов. В басне он позволяет себе не только простонародные слова и речения, но и едва ли известные большинству читателей местные выражения:

Претолстый страшный дуб на множестве санях
И лошадях
Везли по пристани Лашманы.

Лашманы — это "работники, определенные к вывозу корабельных лесов" (примечание Державина). В дальнейшем тексте читаем:

...Стал. Дерг коня, дерг — нет. И так уж богомол
Какой-то изо всех Лашманов волхв, иль дока
Сыскался и сказал: "Ни с места! знать, с урока;
Дай пошепчу..."

Слово "урок" тоже требует разъяснения: "...у суеверов: припадок, которому будто бы подвергается тот, на кого посмотрит кто-нибудь завистливыми глазами или похвалит не от доброжелательства" (Академический словарь). "Урок", то есть сглаз, порча, стоящее рядом с просторечными или областными *дерг* и *дока,* сообщает державинской басне специфический колорит *(Лашманы и дуб,* 1806).

Едва ли кто из державинских современников написал бы: "Бежал, и *по целку,* с протоптанной дороги,/ Сорвавшись, *увязил* в снег по колено ноги" — где "по целку" снабжено примечанием: "По месту, где нет проложенной дороги" *("Великан, баба и дитя",* 1814/?/). У Даля глагол "увязи́ть" имеется, но примеры с ним сугубо фольклорные ("Комар воду возил, в тине ноги увязил").

Языковые познания Державина огромны. Об этом поведал Я. Грот, приложивший к тому 9 своего издания исследование "Язык Державина"[2], в предисловии к которому заметил: "Державин, особливо в последнее время (так же, как и Крылов), сознательно чуждался той гладкости и плавности речи, какими дорожил Карамзин и его последователи ... у Державина заметно умышленное употребление известных слов и оборотов — стремление писать языком полновесным и сильным, не щеголяя легкостью и изяществом в новом вкусе" (с. 335). Некоторые литераторы той поры, боровшиеся против гладкописи (даже у Пушкина), видели в Державине первого мастера русского языка — носителя истинно народного, богатырского начала. С. Шевырев сетовал на то, что "Сей богатырь, сей Муромец Илья ...Воскормленный средь северного хлада, Родной зимы и льдистых Альп певцом" стал — под влиянием французского ("Гальскою диетою измучен") — худосочным, избалованным сибаритом:

Что, если бы встал Державин из могилы,
Какую б он наслал ему грозу!
На то ли он его взлелеял силы,
Чтоб превратить в ленивого мурзу?
(Послание к А. С. Пушкину, 1830)

С точки зрения С. Шевырева, именно Державин "взлелеял силы" русского языка и разбудил много лет спавшего богатыря. Между тем, в традиции укоренилось дурно понятое мнение Пушкина, однажды сказавшего: "Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка... Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо... Читая его, кажется, читаешь дурной перевод с какого-то чудесного подлинника. Ей-богу, его гений думал по-татарски, а русской грамоты не знал за недосугом... У Державина должно сохранить будет од восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь. Гений его можно сравнить с гением Суворова — жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом" (письмо А. А. Дельвигу, начало июня 1825).

В этих пушкинских оценках чувствуется полемичность — он с некоторой насмешливостью относился к тому, что Дельвиг во все годы лицея "не расставался с Державиным" и что в день лицейского экзамена 1815 года он рвался "поцеловать руку, написавшую 'Водопад'". Разумеется, знал Пушкин и адресованное ему, Пушкину, стихотворение Дельвига "На смерть Державина" (1816), которое начинается строками:

Державин умер! чуть факел погасший дымится, о Пушкин!
О Пушкин! Нет уж великого! Музы над прахом рыдают...

И далее:

Кто же ныне посмеет владеть его громкою лирой? Кто, Пушкин?!
Кто пламенный, избранный Зевсом еще в колыбели, счастливец,
В порыве прекрасной души ее свежим венком увенчает?
Молися каменам! И я за друга молю вас, камены!..

Уже в этом лицейском стихотворении Дельвиг, проявляя недюжинную прозорливость, передает лиру Державина своему юному другу, семнадцатилетнему Пушкину. Видимо, поэзия Державина была предметом постоянного обсуждения у друзей, и письмо 1825 года подводит некий итог их спорам. Для Дельвига Державин — символ и воплощение поэзии, автор "Водопада" — божество, заслуживающее только поклонения. Для Пушкина этот его предшественник — своего рода гениальный варвар; отзыв Пушкина о Державине удивительно похож на вольтеровский отзыв о Шекспире ("гений, хотя и дикарь"), подхваченный Сумароковым:

...Шекспир, хотя непросвещенный
(Эпистола II, 1747).

В примечании Сумарокова к "Эпистоле II" читаем: "Шекспир, аглинский трагик и комик, в котором и очень худого и чрезвычайно хорошего очень много". Только так и мог отзываться о драматургии Шекспира последовательный классицист, поклонник Малерба и Расина.

Вспомним у Вольтера: "Шекспир, отец английской трагедии, является также отцом варварства, которое в ней царит. Его высокий гений, гений без культуры и вкуса, создал хаотический театр. Пьесы его — это уроды, в которых, однако, имеются части, представляющие собой шедевры натуры"[3]. Или о "Гамлете": "Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дикаря"[4]. Отзыв Вольтера о Кальдероне: "Это самый сумасбродный, самый нелепый из безумцев, когда-либо принимавшихся за писание... Это не значит, что в нем не блестят искры гения, но этот гений — гений сумасшедшего дома"[5].

Пушкинская характеристика Державина удивительно похожа на эти высказывания Вольтера — конечно, Пушкин их знал и на первых порах, может быть, им даже сочувствовал. Позднее зрелый Пушкин поднялся выше таких классицистических суждений; уже два года спустя, в 1827 году, он заметил М.П. Погодину по поводу статьи В. Ф. Одоевского, небрежно выразившегося по адресу Державина: "...автор не знает приличий: можно ли о Державине и Карамазине сказать, что 'имена их возбуждают приятное воспоминание', что 'с прискорбием видим ученические ошибки в Державине'? — Державин — все Державин. Имя его нам уже дорого ... И вообще — не

должно говорить о Державине таким тоном, каким говорят об N.N., об S.S.'"[6]. А ведь еще недавно сам Пушкин в эпистолярной дискуссии с Дельвигом обличал "ученические ошибки" Державина: он "русской грамоты не знал за недосугом".

Годом позже, в 1828 году, Пушкин, как будто желая вступить в спор с Вольтером, объединит Шекспира с Кальдероном свойственной им обоим "поэтической дерзостью" и прибавит к ним третьего поэта, Державина: "Если наши чопорные критики сомневаются, можно ли дозволить нам употребление риторических фигуров и тропов, о коих они могли бы даже получить некоторое понятие в предуготовительном курсе своего учения, что же они скажут о поэтической дерзости Кальдерона, Шекспира или нашего Державина. Что скажут они о Потемкине сего последнего,

...который взвесить смел
Дух россов, мощь Екатерины,
И, опершись на них, хотел
Вознесть твой гром на те стремнины,
На коих древний мир стоял
И всей вселенной колебал?

или о воине, который

Поникнул лавровой главою'"[7].

Последний стих — из "Вельможи" — произвел на Пушкина столь сильное впечатление, что он повторил его в своем стихотворении "Полководец" (1835):

Из них уж многих нет; другие, коих лики
Еще так молоды на ярком полотне,
Уже состарились и никнут в тишине
Главою лавровой.

"Вельможу" Пушкин поминал не раз — именно в контексте того, что он называл "поэтической дерзостью". В такой же связи он цитировал строку:

Орел, по высоте паря...

У Державина дальше так:

Уж солнце зрит в лучах полдневных...

"Вельможа" и в самом деле может служить образцом державинской дерзости. Пушкин отмечал дерзость образную, бросается в глаза и другая: стилистическая. Державин в "Вельможе" соединяет противоположные поэтические стили, которые, казалось бы, не могут ужиться под одним заголовком. С одной стороны, архаическая торжественность в предельной степени:

Кумир, поставленный в позор,
Несмысленную чернь прельщает;
Но коль художников в нем взор
Прямых красот не ощущает, —
Се образ ложныя молвы,
Се глыба грязи позлащенной!
И вы, без благости душевной,
Не все ль, вельможи, таковы?

С другой стороны, через одну строфу читаем нечто решительно другое — просторечное, чуть ли не вульгарное:

Осел останется ослом,
Хотя осыпь его звездами;
Где нужно действовать умом,
Он только хлопает ушами...

Мы здесь не имеем в виду дать полный обзор темы "Пушкин и Державин"; мы хотим

привести лишь те нужные нам факты и сопоставления, которые обойдены в содержательных статьях Д. Д. Благого [8] и Г. П. Макогоненко [9]. Разумеется, Пушкина привлекал интерес Державина к обыденной реальности, к "жизни Званской", к тому, что:

Державин двух своих соседов
И смерть Мещерского воспел;
Певец Фелицы быть умел
Певцом их свадеб, их обедов,
И похорон, сменивших пир,
Хоть этим не смущался мир.
("Езерский", строфа XI).

С точки зрения Г. Макогоненко, Пушкин имеет здесь в виду "художественное новаторство Державина: он открыл поэзию жизни действительной, стал изображать обыкновенное" (с. 120). Такое утверждение верно, но не вполне. Далее, в следующей строфе, читаем:

Заметят мне, что есть же разность
Между Державиным и мной,
Что красота и безобразность
Разделены чертой одной...
("Езерский", строфа XII).

"Красота и безобразность" у Державина, полагает Пушкин, не разделены никакой чертой. Это превосходно, хотя иногда может быть и смешно. В юношеском стихотворении "Тень Фонвизина" (1815) автор "Недоросля" из загробного мира является со своим спутником к Державину:

Почтенный старец их узнал...
"Так ты здесь в виде привиденья?.. —
Сказал Державин, — очень рад;
Прими мои благословенья...
Брысь, кошка!.. сядь, усопший брат...

Последний стих — формула державинского слога: высокоторжественное "усопший брат" соединено в одной строке с комически-разговорным "Брысь!", обращенным к кошке (видимо, сидевшей на том стуле, на который Державин приглашает усесться Фонвизина). Именно эти стилистические смеси ("коктейли" — говоря по-нынешнему), характерные для Державина, особенно интересуют Пушкина — именно потому, что "красота и безобразность" не "разделены чертой одной". Пушкин, впрочем, отдает себе отчет в том, что поздний Державин создает карикатуры на самого себя и доводит собственные открытия до нелепости:

Что сделалось с тобой, Державин?
И ты судьбой Невтону равен,
Ты Бог — ты червь, ты свет — ты ночь...

Так говорит бог Меркурий, общий вывод которого звучит:

Денис! Он вечно будет славен,
Но áх, пóчто так долго жить?

Выдвигая принципы "стилистической смеси" в качестве одного из открытий Державина, И. З. Серман пишет: "Державин... стал смело вводить в оду слова и обороты... из просторечия, до него употреблявшиеся только в басне и ирои-комической поэме" [10]. В самом начале своей монографии И. Серман цитирует строки Ю. Тынянова 1924 года, с которыми он вполне солидарен: "Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина. Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в 'высокости', а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого, в том, что в 18 веке называли 'близостью слов неравно высоких', а также 'сопряжением далековатых идей' " [11].

"Сопряжение далековатых идей" — одна из важнейших черт державинской поэтики,

приближающая его к нашей эпохе.

Не то, чтобы мы сегодня вернулись к мнению Дельвига-лицеиста, но — в свете дальнейшего развития русской поэзии — Державин непрерывно рос в глазах русских читателей, и оценки его творчества в 20 веке значительно выше прежних. В том же 1827 году, когда Пушкин беседовал о Державине с Погодиным, Баратынский о Державине писал:

...сей редкий муж, вельможа-гражданин,
От дней Фелицыных оставшийся один,
Но смело дух ее хранивший в веке новом,
Обширный разумом и сильный, громкий словом,
Любовью к истине и родине горя,
В советах не робел оспаривать царя...

А три десятилетия спустя А. Н. Майков поставил Державина в один ряд с Петром Великим, который "восхотел переродиться, чтоб свой народ переродить".

Обращение к Державину — восторженное:

К тебе, Державин, как в молитве,
К тебе зову! Услышь мой глас,
Как слушал бард о чудной битве
Простого пахаря рассказ.
С тех пор, как Жреческий твой голос
Умолкнул — много Русь боролась
Со злым врагом и клеветой.
В нас сил твоих недоставало
К ним стать лицом, поднять забрало
И грянуть речью громовой.

О России 18 века А. Майков писал как о юной стране, породившей двух гениев — государственного и поэтического:

И пусть она еще ребенок,
Но как глядит уже умно!
Еще чуть вышла из пеленок —
Но сколько ею создано́!..
Державин! бард наш сладкострунный!
Ты возвещал России юной
Все, чем велик здесь человек;
Ты для восторга дал ей клики,
Ты огласил ея, великий,
Трудов и славы первый век![12]

Стихотворение это написано в ту пору, когда А. Майков сблизился с охранительно-консервативными кругами, воспевал Николая I (во время Крымской войны) и российскую государственность: Державин для него — поэтическое воплощение Империи. Стихотворение кончается барабанными строками:

Восстань же днесь и виждь: как снова
Родные плещут знамена;
Во славу имени Христова
Кипит священная война —
И вновь Россия торжествует!
Пускай Европа негодует,
Пускай коварствует и лжет:
Дух отрицанья, дух сомненья

Или вражды и нетерпенья
Народный дух в нас не убьет.

Баратынский, с одной стороны, Майков, с другой, воспели Державина, утвердителя молодой России, первого открывателя ее духа. В известном смысле они развивали тему, начатую Кондратием Рылеевым, который в думе "Державин" (1822) воспел своего героя как заступника слабых, борца за правду и справедливость:

Он выше всех на свете благ
Общественное благо ставил,
И в огненных своих стихах
Святую добродетель славил.

В 20 веке "внуков" Державина привлекала не эта (идеализированная) фигура чуть ли не революционера Державина, а скорее тот поэт, который был способен сказать:
"Брысь, кошка! Сядь, усопший брат..."

Эта пародийная строка Пушкина кажется стихом из Хлебникова.

В нашем веке Державина вспоминают чаще как обновителя поэзии и открывателя, пробудителя русского языка — современные оценки ближе к С. Шевыреву, нежели к Рылееву и Майкову. В этом смысле М. Цветаева назвала Осипа Мандельштама — "молодой Державин", да и сам Мандельштам писал в "Стихах о русской поэзии" (1932):

Сядь, Державин, развались,
Ты у нас хитрее лиса,
И татарского кумыса
Твой початок не прокис...

Справедливо утверждение И.З. Сермана: "Новое открытие Державина произошло в 20 веке. Его открыли поэты (Брюсов, позднее акмеисты), которые, обновляя поэтические традиции, обратились к XVIII веку и обнаружили в поэзии Державина неисчерпаемый запас поэтических богатств"[13].

О близости к Державину Маяковского уже говорилось. Дело, однако, не только в отмечаемой Ю. Тыняновым и И. Серманом "крайности связываемых планов", но и в других художественных факторах, соединяющих обоих поэтов поверх почти полутора столетий. Державин уже нащупывал новые метрико-ритмические принципы, далекие от силлабизма и силлаботонических форм — дальнейшее развитие чистой тоники, позволяющее выделять — отделять! — каждое слово:

Роют псы землю, вкруг завывают,
Воет и ветер, воет и дом:
Мою милую не пробуждают;
Сердце мое сокрушает гром.

Все опустело! Как жизнь мне снести?
Зельная меня съела тоска.
Сердце, души половина, прости.
Съела тебя гробова доска.

(*На смерть Катерины Яковлевны.* 1794).

Предвосхищают поэтику Маяковского и Цветаевой синтаксические конструкции, вступающие в непримиримый конфликт со стихом:

Он, белыми взмахнув крылами,
По зыблющей равнине волн,
Пошел — и следом пена рвами
И с страшным шумом искры, огнь

Под ним в пучине загорелись,
С ним рядом тень его бежит...
(*Флот.* 1795).

В другой связи мне уже приходилось цитировать описание дракона, "чрезвычайно затрудненное во всех отношениях — и синтаксическом, и просто звуковом (произносительном). Единая грандиозная фраза — синтаксический и фонетический образ чудовища... 'фраза-дракон', описывающая дракона:

За громом громы ударяют,
Отсвечивая в тьме бездонну ада дверь,
Из коей дивий вол, иль преисподний зверь
Стальночешуйчатый, крылатый,
Серпокохтистый, двурогатый,
С наполненным зубов ножей разверстым ртом,
Стоящим на хребте щетинным тростником,
С горящими, как угль, кровавыми глазами,
От коих по водам огнь стелется струями,
Между раздавшихся воспененных валов,
Как остров между стен, меж синих льда бугров
Восстал, плывет, на брег заносит лапы мшисты,
Колеблет холм кремнистый
Прикосновением одним.
Прочь ропщущи бегут гнетомы волны им.
(*Персей и Андромеда.* 1807).

С Маяковским Державина роднит и пристрастие к сложным словам-неологизмам *(стальночешуйчатый, серпокохтистый, двурогатый)*, к субстантивным метафорическим конструкциям, затрудненным восходящими к Ломоносову невероятными инверсиями:

С наполненным зубов ножей разверстым ртом

("С разверстым ртом, наполненным... ножей зубов") — ср. у Маяковского в "Про это": "Ежью кожи, гнева брови сборами...") или:

Меж синих льда бугров

("Меж синих бугров льда").

(Аналогии с инверсиями Маяковского и Державина идут еще гораздо дальше. В "Любителе художеств": "Лазурны тучи краезлаты, Блистающи рубином сквозь..." — ср. у Маяковского: "До грома добраться чтоб")"[14].

Есть попытки обнаружить глубокие связи между Державиным и поэзией Н. Заболоцкого[15]. Глубоких, видимо, нет — скорее, поверхностные. Нет сомнений, что Заболоцкий иногда иронически цитирует Державина и что он кое в чем следует образцам своего великого предшественника, — например, возможны связи между одой Державина "На счастье" (1789) и стихотворением Заболоцкого "Меркнут звезды Зодиака..." — во всяком случае, они похожи друг на друга пародийностью и характером иронии. Однако, теоретические построения И. Смирнова, обнаруживающего у Державина — по Бахтину — карнавальное начало и видящего в оде "На счастье" "смеховые формы культуры площадей", "масленичные шествия"[16], сомнительны.

Отчетливы связи с Державиным у Иосифа Бродского. Бродский повторяет державинские строфы, характер образности, одического восхваления, столкновение далеких стилей. Это могло бы стать темой исследования — здесь необходимо только сказать, что у Бродского воскрес иной Державин, не тот, который привлекал Заболоцкого. В высшей степени далеки друг от друга строфы оды "На счастье" и "Снигиря". Вот строфа из названной оды:

В те дни, как мудрость среди тронов

Одна не месит макаронов,
Не ходит в кузницу ковать;
А разве временем лишь скучным
Изволит муз к себе пускать
И перышком своим искусным,
Не ссоряся никак, ни с кем,
Для общей и своей забавы,
Комедьи пишет, чистит нравы,
И припевает *хем, хем, хем*...

Понятно, что из таких строк могли выйти обэруиты — и Хармс, и Заболоцкий, и Олейников. А вот, для сопоставления, строфа из "Снигиря" (1800):

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый снигирь?
С кем мы пойдем войной на Гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны громы в гробе лежат.

Стихотворение Иосифа Бродского "На смерть Жукова" (1974) почти точно повторяет строфу Державина и его очень своеобразную метрику:

Вижу колонны замерших внуков,
гроб на лафете, лошади круп.
Ветер сюда не доносит мне звуков
русских военных плачущих труб.
Вижу в регалии убранный труп:
в смерть уезжает пламенный Жуков.

Метрическая формула — редкая:

́ — — ́ — ́ — — ́ —

У Бродского тот же, что у Державина, четырехстопный дактиль, причем у Державина во второй стопе (на цезуре) систематически недостает безударного слога, у Бродского не всегда; в приведенной строфе слога недостает в стопе второй в стихах 1, 2, 4 и 6. В стихах 3 и 5 — чистый дактиль. Державинские принципы развивает, впрочем, не только ритмика, но и словарь, бессубстантивность ряда конструкций, афористичность:

Сколько он пролил крови солдатской
В землю чужую? Кто ж, горевал?
Вспомнил ли их, умирающий в штатской
белой кровати? Полный провал.
Что он ответит, встретившись в адской
области с ними? "Я воевал".

В конце своей оды И. Бродский прямо ссылается на далекого предшественника:

Бей, барабан, и военная флейта
громко свисти на манер снегиря.

Из поэтов нашего века, отдавших Державину дань восхищения, назову — помимо цитированных — троих: Ходасевича, Антокольского и Винокурова.

Владислав Ходасевич неоднократно к Державину возвращался, а в начале тридцатых годов написал его биографию. Державин привлекал многими своими чертами Ходасевича, на него непохожего поэта, но страстно заинтересованного им читателя и исследователя. Ходасевич подчеркивает консерватизм Державина: "Всю жизнь относился он почтительно к синтаксическому канону и не смел на него посягать"[17]. Однако, именно допущенные им вольности были по

справедливости оценены столетия спустя: введение рифмоидов, квазикакофоническая инструментовка, обильные пиррихии и спондеи. Особенно восхищен Ходасевич хозяйским обращением Державина с языком, который в то время еще был глубоко связан "с той первобытной, почвенною, народною толщей, где происходит само зарождение и образование языка, и куда грамматист принужден спускаться для своих исследований, как геолог опускается в глубину вулкана" (с. 263). Ходасевич, цитируя Державина, который любит все "попышнее, поживее и пошумнее", говорит: "Таков и его язык — пышный, жирный и шумный... Это язык первобытный, творческий. В нем — абсолютная творческая свобода, удел дикарей и гениев" (с. 264).

Снова перед нами оценка, напоминающая Вольтера. Это понятно: Ходасевич был близок Пушкину по духу и эстетике — о варварской гениальности Державина он мог только мечтать.

В очерке, который Державину посвятил Павел Антокольский (1943), можно тоже увидеть восхищение далеким и желанным. В поэзии Державина "все увидено в первый раз наивными, совершенно еще не усталыми глазами"[18]. Державин — скиф, в палитре которого "нет сложных составных звуков и оттенков. Так раскрашивают свои картинки дети. Таким был русский лубок, русский фарфор" (с. 11). Ему свойственно залихватское веселье — ода "На счастье" вызывает особый восторг наследника-внука: "...весь этот бешено крутящийся балаган, вся эта размалеванная карусель понадобилась затем, чтобы приманить к себе ускользающее счастье, капризное и опрометчивое". Больше всего привлекает Антокольского державинский звук, о котором он очень хорошо пишет: "Державин первый ввел в русскую поэзию оглушительную инструментовку, самые громыхающие и трубные на нашем языке звуки. Он не боится какофонического рева и вонмигласия, медных тарелок и турецкого барабана — лишь бы гремело, ухало, сотрясало воздух поданное с пылу-жару правдоподобие грозы, бури и сражений. Лишь бы столкнулись в стихах дерущиеся и ликующие стихи!.. Тут не может быть речи о каком-нибудь избытке или излишестве. Наоборот! Пускай роскошество льется через край. Пускай парение восторга затмевает смысл. Пускай стихом управляет самодержавное чувство или его тучный и хвастливый заместитель — ощущение" (с. 13).

Сам Антокольский от этого звукового "роскошества" далек, однако, он видит, как воскресили старого Державина поэты двадцатого века: "...громыхающий стих Державина может оказаться внезапно помолодевшим от переклички с громогласной речью Маяковского, с тяжеловесной архаикой Хлебникова, с овеществленной метафорой Пастернака, с его трудным, прерывистым синтаксисом, представляющим живую стенограмму чувств" (с. 13).

Наконец — Евгений Винокуров: его очерк о Державине относится к 1947 году. Главное для Винокурова в Державине — что он "и неотесанный простой мужик, и усыпанный звездами лукавый царедворец"[19]. Это соединение противоположных начал сказывается в языке, в стихе, в голосе Державина, который "почти всегда вопит. Вопль — поэзия Державина " (с. 6). Винокуров так описывает державинский стих: "...он пересыпан мужицкими словами, простонародными картинами, воплями и жалобами человека, желающего быть во что бы то ни стало самим собой. Стихи Державина корявы и неуклюжи, они спотыкаются, чертыхаются, хохочут и плюются..." (с. 8). Винокуров отмечает — вслед за Пушкиным — поражающую смелость Державина. Он приводит стих из "Оды на смерть князя Мещерского" "Надгробные там воют лики" и комментирует: "...то есть воют лица. Это смело даже для XX века" (с. 8).

К списку поэтов нашего века, обязанных Державину, Винокуров присоединяет Игоря Северянина, М. Кузмина и даже Э. Багрицкого — каждому из них свойственно "смакование жизни". Вообще же Винокурова более всего привлекает в Державине следующее:

"Это было творчество, может быть, единственного в России не-интеллигента, так сказать, принципиально не-интеллигента. Царедворец, губернатор и министр, он писал стихи грубо-плебейски, "демократическим" русским языком, простодушно и независимо" (с. 15).

И. Серман прав, утверждая: "В XX веке произошло второе открытие Державина-поэта. И "открыли" его не ученые-специалисты, а русские поэты, которые, в ходе собственного поэтического развития, проверяя и обновляя различные поэтические традиции, обратились к XVIII веку и обнаружили там, особенно в поэзии Державина, еще далеко не исчерпанный запас поэтических запасов, примеров и уроков"[20]. К поэтам, непосредственно учившимся у Державина, относятся Хлебников, Маяковский, Багрицкий, Мандельштам, Заболоцкий, Пастернак, Бродский и другие. Многие относились к Державину с непреодолимой ревностью, даже завистью; они видели в нем живое воплощение поэтической воли, которая по разным причинам была им недоступна: это — Ходасевич, который был пленником классической эстетики и о свободе "гения и дикаря" только мечтал; Павел Антокольский — поэт, сформировавшийся на пуританских нормах тридцатых годов и с мучительным трудом изредка пробивавший эти нормы; у Евгения Винокурова, поэта рационального, интеллигентного, интонационно-ровного, — Державин со своей наивностью, примитивизмом, "антидиалектичностью" может только вызвать зависть.

Державин "вернулся" через два столетия, и роль, которую он сыграл в нашем веке, неоценима. О. Мандельштам недаром приглашал его:

Сядь, Державин, развались...

ПРИМЕЧАНИЯ

1. И. З. Серман. **Литературная позиция Державина** В сб.: **Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. XVIII век,** сб. 8, Л., 1969, с.41—53.

2. **Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота.** Издание Императорской Академии Наук, т. IX, СПб, 1883, с.333—444.

3. Voltaire, **La mort de César. Préface.** (1731).

4. Voltaire. **Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne.**

5. Voltaire. **Lettre à Sideville, 24 mai 1762**

6. М. П. Погодин — В. Ф. Одоевскому от 2 августа 1827 г. "Русская старина", 1904, №3, с.705—706.

7. Пушкин. **Возражение на статью "Атенея".** Полн. собр. соч. В 10 тт. М., 1964, т. VII, с.802.

8. Д. Д. Благой. **Пушкин и русская литература XVIII века.** В кн.: **Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы.** М., 1959.

9. Г. П. Макогоненко. **Пушкин и Державин. В сб.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начале XIX века. XVIII век,** сб.8. Л., 1969.

10. И. З. Серман. **Гаврила Романович Державин. Л.,**1967, с.88.

11. Ю. Тынянов. **Промежуток.** В кн.: **"Архаисты и новаторы".** Л., 1929 , с.553.

12. См. полный текст в кн.: А. Н. Майков. **Полное собрание сочинений** Девятое издание под редакцией А. В. Быкова. СПб, 1913, т. I, с.298—300.Заглавие: **Памяти Державина. При получении известия о победах при Синопе и Ахалцыхе.** (1854).

13. И. З. Серман. **Гаврила Романович Державин,** ibid, с.3.

14. Е. Эткинд. **Материя стиха.** Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1978с.378—379.

15. И. П. Смирнов. **Заболоцкий и Державин.** В сб.: **Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. XVIII век,** сб. 8, Л., 1969, с. 144—161.

16. Ibid., с. 155.

17. В. Ходасевич. **Державин.** Изд-во "Современные записки", Париж, 1931, с.262—264.

18. Павел Антокольский. **Поэты и время.** М., с.10.

19. Евгений Винокуров. **Остается в силе.** М., 1974, с.7.

20. И. З. Серман. **Литературная позиция Державина,** Ibid,с. 43.

М. Альтшуллер

СБЛИЖЕНИЕ ТРЕДИАКОВСКОГО И РАДИЩЕВА В ПОЛЕМИКЕ О СТАРОМ И НОВОМ СЛОГЕ

Работы Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского показали, что русская культура 17—18 вв. может рассматриваться в "дуальной" системе мышления. Тогда культурное сознание этой эпохи может быть построено на бинарных оппозициях: старое — новое; Россия — Запад; христианство — язычество; знание — невежество и т. д.[1]

Подобная же "дуальная" модель может быть построена для русской литературы середины 18 века. В эту пору слагается устойчивое противопоставление двух главных литературных деятелей эпохи: один — гениальный поэт, создатель русской литературы, другой — бездарный, нелепый, смешной и жалкий шут. Одна роль достается М. В. Ломоносову, другая — В. К. Тредиаковскому .[2]

Биографии обоих удивительно сходны. Оба они — дети петровских реформ. Оба — разночинцы, оба пришли в столицу из далеких, хотя и противоположных, окраин (Архангельск, Астрахань), оба приобщились к европейскому образованию, оба учились на Западе, оба создавали свои произведения и формулировали свои взгляды под влиянием европейской культуры. Несмотря на это, Ломоносов становится в глазах ближайших потомков пропагандистом петровских идей, последовательным западником, создателем новой русской литературы, а Тредиаковский — бездарным поэтом, смешным и нелепым архаистом, шутом, литературной маской, оттеняющей величие и гениальное дарование своего антагониста.

В творчестве Ломоносова отчетливо видна западная ориентация: он не просто вслед за Тредиаковским заменил силлабическую систему силлабо-тонической, но и ввел, опираясь на немецкий опыт, в русскую поэзию ямб. Вся система его торжественных од тоже восходила к европейской поэзии: звучный, энергический, четко ритмически организованный стих подчеркивал разрыв со старыми силлабическими традициями, свидетельствовал о зарождении **новой** поэзии в **новом** созданном Петром русском государстве.

Тредиаковский в поздний период своей деятельности противостоял безусловно западнической позиции Ломоносова. Он ориентировался на церковно-славянский язык в значительно большей степени, чем Ломоносов. С точки зрения **Тредиаковского**, славянский язык есть первичный язык всей Европы, а все европейские страны и народы суть русского происхождения. Он вообще считал русскую культуру более древней, чем западная и писал о "первенстве словенского языка перед тевтоническим"[3]. Тредиаковский, опираясь на метрическую систему русского фольклора, ввел в поэзию хорей. Он же, исходя из принципов классической поэзии, стал создателем своеобразнейшего феномена русской культуры, плавного и торжественного русского гекзаметра, изобразительные возможности которого были оценены гораздо позднее[4].

Для современников и ближайших потомков странные идеи о русском приоритете, тяжеловесные и архаичные формы речи, делали Тредиаковского смешным носителем домашнего провинциализма, что и превращало его в комическую и жалкую фигуру, оттенявшую величие Ломоносова.

Некоторая инерция создания подобных литературных оппозиций продолжается вплоть до конца 18 века и даже в начале 19-го. В эту пору ведущим направлением русской литературы становится сентиментализм. Знаменитое "Сентиментальное путешествие" Л. Стерна (1768) дает толчок к созданию двух русских "Путешествий", стоящих у истоков русского сентиментализма.

В 1790 г. появляется многострадальная книга А. Н. Радищева "Путешествие из Петербурга в Москву". Политические идеи этого произведения, на которых мы не будем останавливаться, привели к немедленному запрещению книги и к скорому и неправому суду над ее автором. "Путешествие" тем не менее было хорошо известно. Его не только читали, но и переписывали.

Существовали десятки копий этого произведения[5]. При этом главный интерес книги Радищева заключался в ее политических идеях, и на литературную сторону "Путешествия" до начала 19 века обращали мало внимания.

Не такой была судьба другого "Путешествия". Спустя год после Радищева, в 1791 году, Н. М. Карамзин начал печатать "Письма русского путешественника". Эти "Письма" вместе с повестями сразу создали Карамзину репутацию реформатора русской литературы, создателя "нового слога". Сам Карамзин утверждал на рубеже 18—19 вв., что в литературе наступила новая эпоха, определяемая "приятностью слога"[6]. Несомненно, что создателем этой эпохи Карамзин по праву считал самого себя. "Новый слог" отличался близостью к разговорному языку, легкостью и изяществом, отсутствием архаизмов (автор "пишет так, как говорит, его читают дамы"[7]).

Конечно, изящная проза Карамзина не была похожа на торжественные оды Ломоносова, а критические заметки об отсутствии в России "авторских талантов" — отклик на "Рассуждение о пользе книг церьковных". Однако Карамзина вполне можно было считать Ломоносовым своего времени: он создал литературу своей эпохи и создал язык этой литературы, он ограничил употребление архаизмов и сблизил литературную речь с разговорной.

Современник Карамзина Радищев шел совсем иными путями. Внутренний мир его путешественника был обрисован слогом намеренно тяжеловесным и архаичным с тяжелыми, устарелыми синтаксическими конструкциями, лексика изобиловала славянизмами. Мало того, он прямо противопоставил Тредиаковского Ломоносову и принял сторону осмеянного и обруганного поэта: Ломоносов, по Радищеву, введя в русскую поэзию рифмованный ямб, "надел на последователей своих узду великого примера, и никто доселе отшатнуться от него не дерзнул... Парнас окружен ямбами, и Рифмы стоят везде на карауле. Только русские Мильтоны, Шекспиры и Вольтеры смогут реформировать русскую поэзию, и тогда Тредиаковского "выроют из поросшей мхом забвения могилы, в "Телемахиде" найдутся добрые стихи и будут в пример поставляемы"[8].

Таким образом, мы видим, что литературные взгляды Радищева формировались под непосредственным воздействием идей Тредиаковского. Радищев считал, что кроме ямбов, следует употреблять хорей, дактиль, гекзаметр. Он полагал, как и Тредиаковский, что рифма для стиха не обязательна: она сдерживает развитие поэзии и является результатом смешного подражания французам. Он также полагал, что стих совсем не обязательно должен быть гладким и гармоничным, он, как у Тредиаковского, может быть "туг и труден на изречение"[9].

Несмотря на то, что репутация Тредиаковского как бездарного педанта, казалось, установилась неколебимо прочно, у Радищева хватило смелости вступиться за обруганного поэта. Он, видимо, чувствовал свое духовное родство с этим упрямым чудаком, прокладывавшим оригинальные пути.

Противопоставив Тредиаковского Ломоносову в своей главной книге "Путешествие из Петербурга в Москву", Радищев после возвращения из ссылки написал в защиту Тредиаковского "Памятник дактило-хореическому витязю", где, отдавая некоторую дань установившейся традиции и слегка подтрунивая над Тредиаковским, создал тяжеловесную пародию, в которой герои читают и цитируют "Тилемахиду". Заканчивается эта пародия "Апологией Тилемахиды и шестистопов" (т. е. гекзаметров). Здесь два собеседника П. и Б. (возможно В. Подшивалов и С. Бобров) находят в "Тилемахиде" не только "изрядные" (т. е. достаточно хорошие), но и превосходные стихи и, главное, очень высоко оценивают стиховую реформу Тредиаковского.

В самом начале 19 века началась ожесточенная полемика между сторонниками Карамзина ("западниками", "новаторами") и его противниками-шишковистами ("славенофилами", "архаистами"). Для карамзинистов, высоко ценивших изящество и элегантность слога, символом неуклюжести, тяжеловесности и бездарности был Тредиаковский, и они считали своих

противников достойными наследниками Тредиаковского.

Так, К. Батюшков изображал поклонение "беседчиков" Тредиаковскому (1813):

Се Тредьяковский в парике
Засаленном, с кудрями,
С "Тилемахидою" в руке,
С Роленем за плечами!..
Мы все клялись, клялись тобой
С утра до полуночи
Писать, как ты, тебе служить...[10]

У молодого Пушкина (1816) Тредиаковский изображен, как

...стопосложитель хилый:
Пред ним растерзанный стенает Тилемах;
Железное перо скрыпит в его перстах
И тянет за собой гекзаметры сухие,
Спондеи жесткие и дактилы тугие.

"Беседчики" же, видя в Тредиаковском своего учителя, —

...руку положив на том "Тилемахиды",
Клянутся отомстить сотрудников обиды...[11]

С другой стороны, в лагере архаистов шла медленная, осторожная, но достаточно последовательная реабилитация Тредиаковского. Члены "Беседы любителей русского слова" достаточно высоко оценивали его научное творчество, его оригинальные метрические опыты. "Отец нашей тонической поэзии есть г. Тредиаковский. Без него... не видели бы мы ни Ломоносова, ни Сумарокова... Тредиаковский был... первый профессор нашего красноречия, первый знаток древних авторов, человек необыкновенно глубокого знания в науках..." — такие отзывы об осмеиваемом поэте раздались в начале 19 века из лагеря шишковистов[12].

Естественно, что архаисты-"беседчики" должны были обратить сочувственное внимание на последовательного защитника литературных принципов Тредиаковского — А. Н. Радищева. Так и произошло, несмотря на то что Радищев был автором официально осужденной бунтарской книги, опальным и ссыльным, позднее самоубийцей, а сами "беседчики" отличались политическим и религиозным консерватизмом. Однако литературные идеи Радищева интересовали их гораздо больше, чем его политические взгляды.

В 1813—1815 гг. в "Чтениях в Беседе любителей русского слова" началась полемика вокруг гекзаметра, которым Н. И. Гнедич переводил "Илиаду". В этой полемике, естественно, сразу же всплыло имя Тредиаковского. Защищая последнего, С. С. Уваров опирался на авторитет Радищева. Цитируя отрывок из "Путешествия", Уваров писал: "Некто из наших писателей (г. Р...), о котором российские музы не без сожаления вспоминают..."[13]. Резко возражая Уварову, В. В. Капнист в то же время счел необходимым подчеркнуть свое безусловное уважение к имени Радищева: "...мысли сего просвещенного человека во многих частях достойны уважения. ...Г-н Р. ...— человек самомыслящий и почтенный "[14].

Есть основания полагать, что восприятие Радищевым "Слова о Полку Игореве" в поэме "Песни, петые на состязаниях в честь древним славянским божествам" оказали известное влияние на толкование и перевод "Слова", выполненный будущим главой "Беседы" А. С. Шишковым в 1805 г.[15].

Таким образом, антикарамзинская позиция "Беседы", неприятие "гладких" стихов подражателей и последователей Карамзина сближали "беседчиков" с литературными взглядами Радищева.

Для карамзинистов главным противником их кумира Карамзина был А. С. Шишков, автор книги "О старом и новом слоге российского языка" (1803) и других многочисленных

антикарамзинских сочинений. Шишкова противопоставляют Карамзину как главу "беседчиков", его называют "славенофил", "дед седой", "шут в парике" и пр.[16]. Однако Шишков, филолог, ученый и публицист, мог быть противопоставлен Карамзину, как идейный противник, а не как писатель. Шишков практически не сочинял стихов, особенно в 1800-е гг., и не писал художественной прозы. Радищев был автором тяжеловесного "Путешествия" и неуклюжих стихов, защитником осмеиваемого Тредиаковского, и его творчество могло быть противопоставлено поэзии и прозе карамзинской школы.

Такая попытка была осуществлена в журнале "Цветник", который можно назвать главным печатным органом карамзинистов[17]. Редактором этого журнала был ревностный поклонник Карамзина А. Беницкий, которому принадлежит большинство напечатанных в журнале рецензий, вероятно, и та, о которой пойдет речь.

В 1809 г. Беницкий печатает в "Цветнике" рецензию на первый том "Собрания оставшихся сочинений покойного А. Н. Радищева". Этот первый том вышел в 1806 г. Однако только в 1809, когда уже шла подготовка к открытию "Беседы" и полемика между будущими "беседчиками" и "арзамасцами" обострилась, Беницкий счел нужным нанести еще один удар по литературным идеям архаистов и выбрал для этой цели сочинения Радищева. Он не мог по цензурным причинам упомянуть "Путешествие из Петербурга в Москву", но, разбирая стихи первого тома, он подверг последовательной критике литературные идеи, изложенные Радищевым в его главном труде, столь не похожем на "Письма русского путешественника".

Беницкий последовательно критикует основные, идущие от Тредиаковского, теоретические принципы Радищева, чуждые сторонникам и создателям "нового слога". Главный недостаток Радищева, что "все почти стихи у него без рифм ... без меры ... без слогоударения". Иначе говоря, критик нападает на введение в литературу новых размеров (гекзаметры, сафические строфы и пр.) взамен устоявшихся ямбов. Подобным экспериментатором был Тредиаковский, и Радищев следовал его примеру.

Далее Беницкий отмечает усложненность, трудность стихов Радищева, что тоже роднило последнего с Тредиаковским: "Когда начнете его стихи читать, то принуждены будете беспрестанно почти запинаться или выговаривать навыворот целые речения". Т.е. сочинения рецензируемого автора начисто лишены столь ценимой карамзинистами плавности.

И наконец основной упрек Радищеву с позиций карамзинизма заключается в отсутствии вкуса: его произведения лишены единства стиля в результате неумелого и неуместного употребления просторечий (т. е. слов "простонародных, низких, которые никогда и в хорошем разговоре не употребляются") и архаизмов ("высоких славенских слов"): "Не смешно ли бы было, если бы мы увидели на театре актера не в древнем жреческом одеянии, а в мужичьей шапке, в рукавицах и в лаптях? Так же точно смешно видеть после слов: **зане, очи, вежды** — **потяготу** и **черну немочь**"[18].

Так журнал карамзинистов представил Радищева дурным, тяжеловесным писателем с устаревшими литературными принципами, современным Тредиаковским.

В марте 1816 года состоялось торжественно-шутливое заседание "Арзамаса". В члены антибеседного, антиархаистского сообщества принимали В. Л. Пушкина. Дядя будущего великого поэта, сам талантливый и остроумный литератор, был человеком покладистым и доверчивым. Он безропотно проходил через все шутливые церемонии, устроенные его веселыми и остроумными друзьями: Жуковским, Блудовым и другими. Среди испытаний было и такое: Василий Львович должен был выстрелить из лука в огромное безобразное чучело в парике и маске. Чучело персонифицировало дурной вкус в лице адмирала Шишкова. На груди его висела надпись — строка из "Тилемахиды"[19]. Д. В. Дашков, обращаясь к неофиту, патетически восклицал: "Смело сразишься ... с гидрой Беседы, с сим нелепым чудовищем, столь красноречиво предсказанным в известном стихе патриарха Славенофилов:

Чудище обло, озорно, огромно, тризевно и лаяй"[20].

Таким образом, церемония подчеркивала историческую преемственность бездарных писак, отторженных от истинного искусства. Тредиаковский снова провозглашался духовным отцом "Беседы". Однако в данном случае дело обстояло не столь просто. В самом деле, почему Дашков называет "известным" именно этот стих "Тилемахиды"? Ответ может быть только один: Радищев употребил эту строку в несколько измененном варианте в качестве эпиграфа к "Путешествию из Петербурга в Москву":

"Чудище обло, озорно, огромно, стозевно, и лаяй".

Книга Радищева была широко известна. Как мы видели, ее хорошо знали в "Беседе". Страшное чудовище "Дурной вкус" воплощало, по замыслу шутников, последовательно дурной вкус Тредиаковского, Радищева, Шишкова. Можно было ожидать дальнейшего обыгрывания этой шутовской триады с подчеркиванием имени Радищева как современника и антагониста Карамзина в области художественной прозы и литературной критики (Рецензия Беницкого, говорившая о "смешном" стиле Радищева, была в этом отношении первым шагом).

Однако дальнейших насмешек над Радищевым из лагеря арзамасцев, насколько нам известно, не последовало. Радищев явно не подходил для роли сатирической мишени, шута и дурного поэта, несмотря на то, что шесть маленьких томиков его сочинений появились в 1806 — 1809 гг. и представляли, несомненно, лакомую пищу для таких мастеров литературной игры, как арзамасцы.

Причина была в личности Радищева. Хотя его сочинения вполне могли быть достойны осмеяния, автор их, перенесший суровые правительственные гонения, не мог быть вышучен и осмеян, по крайней мере, публично. В 1818 г. П. А. Вяземский, небрежно отмахиваясь от сочинений Радищева, отдавал дань его незаурядной личности: "У нас обычно человек не видим за писателем. В Радищеве напротив: писатель приходится по плечу (т. е. зауряден — М. А.), а человек его головою выше"[21].

Поэтому не случайно то, что многочисленные насмешки арзамасцев, в основном минуя Радищева, сосредоточились на другом современном Карамзину и Радищеву поэте, чья личность не была столь значительной, а биография столь трагической. Однако его творчество на короткое время оказалось достаточно заметным в литературной борьбе начала XIX века по своим архаическим принципам, близким радищевской поэтике. Речь идет о Семене Сергеевиче Боброве (1763—1810). Он закончил Московский университет, был знаком с Радищевым, который хвалил его произведения. Бобров, в свою очередь, разделял многие воззрения Радищева. В "Беседе" к творчеству Боброва относились с уважением и пониманием[22].

Произведения Боброва, не лишенные таланта и выразительности, вместе с тем отличались тяжеловесностью, какой-то диковатой неуклюжестью, темнотой и непонятностью. В 1804 г. он выпустил четырехтомное собрание своих сочинений под громоздким названием: "Рассвет полнощи, или созерцание славы, торжества и мудрости порфироносных, брановосных и мирных гениев России с последованием дидактических, эротических и других разного рода в стихах и прозе опытов".

В стихотворении 1817 г. ("Беседа" прекратила свои заседания в 1816 г.) К. Батюшков изобразил уже не Тредиаковского, а именно Боброва вдохновителем "беседчиков":

Я вижу тень Боброва:
Она передо мной,
Нагая, без покрова,
С холерой и чумой;
Сугубым вздором дышит
И на скрижалях пишет
Бессмертные стихи,

Которые в мехи
Бог ветров собирает
И в воздух выпускает...
Им дышит граф Хвостов,
Шихматов оным дышит...[23]

Арзамасцы издевались над темнотой и непонятностью стихов Боброва:

Нет спора, что Бибрис богов языком пел:
Из смертных бо его никто не разумел (1810)[24].

Они нападают на частную жизнь поэта, намекая на его пристрастие к вину:

Как трудно Бибрису со славою ужиться.
Он пьет, чтобы писать, и пишет, чтоб напиться! (1809)[25].

Даже смерть Боброва не остановила насмешников. В эпиграмме 1810 г. рассказывается, как Боброва не пустили в преисподнюю, потому что он не сумел вразумительно объяснить причину своего появления:

Ага! Здесь, видно, так, как и на той стране, —
Покойник говорит, — меня не понимают![26].

Приятель Боброва, издатель журнала "Друг юношества", справедливо заметил, что даже к умершему разбойнику, не только к поэту, перед лицом смерти следовало бы отнестись с бóльшим уважением[27]. Однако из-за прекращения деятельности "Беседы" в 1816 г. и последовавшего за этим распада "Арзамаса" насмешки над быстро забытым Бобровым утратили всякую актуальность.

Русская литература, стремительно развиваясь, становилась все более сложным социально-культурным феноменом. Дуальные модели утрачивали в литературе, как и в других областях русской жизни, свое господствующее положение. Исчезло (или исчезало) понятие первого поэта, создателя литературы и законодателя литературной жизни. Старики (Державин, Херасков, Карамзин) умирали или отходили от литературной деятельности. Бурная литературная жизнь, начиная со второй четверти XIX в., имела уже иные закономерности своего развития. В 1820-е гг. нет **одного** писателя, признанного главы литературной жизни, авторитет которого непререкаем, хотя бы в кругу его ближайших соратников (как это было с Карамзиным). Даже Пушкин уже не может претендовать на эту роль — с конца 1820-х гг. читатели явно охладевают к его творчеству.

При этом фигура поэта-шута, объекта постоянных насмешек нескольких поколений писателей, дольше сохранялась в литературном обиходе. Таким поэтом-шутом вплоть до середины 1830-х гг. оставался сочинитель притчей, граф Дмитрий Иванович Хвостов (1756—1835), "поэт любимый небесами", автор "бессмертных стихов", как охарактеризовал его Пушкин в "Медном всаднике" в 1833 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца 18 века). Уч. зап. ТГУ, вып. 414. Труды по русской и славянской филологии, №28, 1975, с.6 и далее. См.: Ю. Лотман, Б. Успенский. Споры о языке в начале 19 в. как факт русской культуры. Уч. зап. ТГУ, вып. 358, Труды... №24, 1975, с. 168 и далее; Б. А. Успенский. Historia sub specie semioticae.В кн.: Культурное наследие древней Руси. М., 1976, с. 286 и далее.

2. См.: И. В. Душечкина (Рейфман). Своеобразие литературной борьбы середины 18 века (критика — пародия — миф). Уч. зап. ТГУ, вып. 491, Труды... № 31, 1979, с. 13—34. Те же идеи развиты в ее весьма содержательной и объемистой диссертации: Vasilii Trediakovskii: the Hero of

the Myth of the 'New' Russian Literature, Stanford, 1985

3. В. И. Тредиаковский. Рассуждение о первенстве словенского языка перед тевтоническим. В кн.: В. И. Тредиаковский. Три рассуждения о трех главнейших древностях Российских. Спб., 1773. См. также: Б. Успенский. Из истории русского литературного языка 18 — начала 19 вв. МГУ, 1985.

4. См.: Richard Burgi. A History of Russian Hexameter. The Shoe String Press, 1954; Н. Егунов. Гомер в русских переводах XVIII—XIX вв. М.-Л., 1964.

5. См.: Л. И. Кулакова. Из истории создания и судьбы великой книги. Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена, вып. 5, Л., 1956, т. 18, с.6 и далее; М. Г. Альтшуллер. Вновь найденный список "Путешествия из Петербурга в Москву". В журн.: Русская литература, 1969, № 2, с. 125.

6. Н. М. Карамзин. Избранные сочинения. В 2-х тт. М.-Л., 1964, т. 2, с.162.

7. К. Н. Батюшков. Полное собрание стихотворений. (Библиотека поэта), М.-Л., 1964, с. 152.

8. А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР, М.-Л., 1938, т. 1, с. 352—353.

9. Там же, с. 354.

10. К. Н. Батюшков. ibid, с. 148.

11. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 тт., М., 1956, т. 1, с. 201, 203.

12. Марк Альтшуллер. Предтечи славянофильства в русской литературе. Ardis, Ann Arbor, 1984, с. 308—331.

13. Чтения в Беседе любителей русской слова, кн. 17, 1815, с. 58.

14. В. В. Капнист. Собрание сочинений. В 2-х тт. М.-Л., 1960, т. 2, с. 218, 219.

15. См.: М. Г. Альтшуллер. Поэтическая традиция Радищева в литературной жизни начала 19 в. Сб.: А. Н. Радищев и литература его времени. XVIII век, сб. 12, Л., 1977, с. 113—114.

16. См.: К. Н. Батюшков. ibid, с. 101, 150; Стихотворная сказка (новелла) XVIII —начала XIX века. (Баблиотека поэта), Л., 1969, с. 450.

17. Поэты-радищевцы (Библиотека поэта), (Л.), 1935, с. 654—655.

18. Цветник, 1809, № 2, с. 271—283.

19. См.: М. И. Гиллельсон. Молодой Пушкин в арзамасское братство. Л., 1974, с, 82—83.

20. Арзамас и Арзамасские протоколы. Л., 1933, с. 147.

21. Письмо П. А. Вяземского к А. Ф. Воейкову от 2/14 ноября 1818 г. — Цит. по: Ю. М. Лотман. П. А. Вяземский и движение декабристов. Уч. зап. ТГУ, вып. 98, Труды... №3, 1960, с. 66.

22. См.: М. Г. Альтшуллер. С. С. Бобров и русская поэзия конца 18 — начала 19 в. В сб.: Русская литература 18 в. Эпоха классицизма. XVIII век, сб. 6, М.-Л., 1964, с. 240—241.

23. К. Н. Батюшков. ibid, с. 251.

24. П. А. Вяземский. Стихотворения. (Библиотека поэта). Л., 1958, с. 52.

25. К. Н. Батюшков, ibid, с. 242.

26. П. А. Вяземский, ibid, с. 52.

27. Максим Невзоров. Живописные и философские отрывки из сочинений г. Боброва. Друг юношества, 1810, № 6, с. 62 и далее.

Витторио Страда

ПУШКИН, ШЕНЬЕ, РАДИЩЕВ И ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Французская революция вызывала громадный интерес в русской образованной среде пушкинского поколения, которое в отличие от предыдущего не было прямым свидетелем событий, начавшихся в 1789 году, и воспринимало их уже в свете последующей фазы — наполеоновской эпопеи. Для Пушкина оба эти события — революция и Наполеон — тесно связаны друг с другом и взаимообусловлены. Однако интерес к этим решающим эпизодам французской истории всего лишь один из моментов исторических и политических размышлений, центром которых является прошлое и настоящее России. Для пушкинского поколения французская революция была переломным событием, оставившим глубокий след на всей общественно-политической мысли того времени. Это относится к таким непохожим друг на друга деятелям, как радикал Александр Радищев и консерватор Николай Карамзин, живое присутствие которых постоянно в пушкинских интеллектуальных исканиях. Отношение Пушкина к французской революции частично проявляется именно через его восприятие творчества Радищева. Однако для Пушкина имело значение не только непосредственное прошлое русской общественно-политической жизни и мысли, но и ее настоящее, связанное с поражением декабристов. Декабризм (до и после его поражения) был еще одной призмой, через которую он смотрел на французские события. Но имеется еще более широкая перспектива, чем русское освободительное движение от Радищева до декабристов, в которой Пушкин осмысливает события прошлого: это Россия с ее сложной исторической спецификой в сравнении с Западной Европой, то есть целый комплекс исторических проблем, которые можно свести к следующим: революция Петра, крестьянский бунт (Пугачев) и просветительская роль дворянства в такой "отсталой" стране, как Россия. Трезвые и страстные размышления Пушкина над этими вопросами сопряжены с интенсивным внутренним развитием, которым отмечена его короткая жизнь. Оценка, данная Пушкиным французской революции, таким образом, динамична, хотя глубинное ядро его размышлений, от ранних юношеских до периода зрелости, остается неизменным.

Первоначально французская революция является для Пушкина предметом горячего политического интереса, пробным камнем свободы, того, что имело в его глазах высшую ценность, — вольности. "Вольность" — название оды 1817 года, в которой юный поэт с исключительной зрелостью выразил свои идеалы. Идейный фон этой оды очень сложен: как хорошо показал В. В. Пугачев, раскрывший отношения молодого поэта и либерального декабриста Николая Тургенева, который, размышляя над французской и английской революциями, разделял цели и результаты первой, однако решительно отметал путь, по которому пошло ее развития, — путь Террора. Наоборот, Англия для него, в отличие от Франции, страна, где преимущество отдается личности и закону (здесь "не власть правительства, но свобода подданного почитается неограниченною")[1]. Пафос пушкинской оды, носящей, по сути дела, программный характер, в защите свободы от тирании в любой ее форме, все равно, монархической или республиканской, личной или коллективной. Идеал свободы — закон, которому одинаково подвластны и правители и подданные. В качестве примера роковых последствий нарушения правителем основанного на законе порядка Пушкин обращается к современной русской истории — к царствованию Павла I, который у него назван "Калигулой" и "коронованным злодеем", и описывает драматическую картину его убийства заговорщиками (1801 г.).

Пример нарушения закона подданными — казнь на гильотине Людовика XVI, "мученика

ошибок славных". В наказание за это преступление французский народ получит ужасного тирана, "самовластительного злодея" Наполеона.

Впоследствии Пушкин будет относиться к Наполеону менее резко и более спокойно, хотя неизменно критически. Неизменным будет для него отказ от какой бы то ни было тирании, реакционной или революционной. В стихотворении "Кинжал" (1821 г.) воспевается, в духе тираноборческих традиций, "карающий кинжал", "последний судия позора и обиды". Естественен пример Цезаря и Брута, но здесь приводится еще и пример якобинца Марата, "уродливого палача", "презренного, мрачного и кровавого", возникшего над "трупом вольности безглавой", "апостола гибели", назначавшего жертвы уставшему от Террора Аиду. Поэтому "вышний суд" послал ему "деву Эвмениду" — Шарлотту Корде.

* * *

Сосланный в Михайловское в первой половине 1825 года, в период творческого подъема, о котором свидетельствует работа над "Борисом Годуновым", и глубокой духовной эволюции, начавшейся до этого с критически-скептического отхода от гражданских восторгов ранней юности, Александр Пушкин, когда думает о своей судьбе, не личной, а поэтической, отождествляет ее с судьбой Андре Шенье, участника французской революции в ее начальной фазе, а впоследствии жертвы ее якобинского этапа. Почему такое отождествление, явно родившееся не в результате рассудочного сближения, а как следствие внутреннего духовного родства? Не задавать такого вопроса и не поражаться стихотворению "Андрей Шенье", одному из самых ярких и знаменательных, значит не ощущать парадоксальности того факта, что поэт, преследуемый царским самодержавием, видит свою судьбу в судьбе поэта, приговоренного к смерти якобинской властью. Это значит также видеть в этом поэтическом тексте аллегорию злободневного содержания, шифрованный намек, нечто вроде маски, то есть прием с целью обмануть цензуру. Но если и принимать такую интерпретацию, кстати сказать, выдвигавшуюся известными пушкинистами[2], и не придавать значения тому, что такой механический прием маскировки не в духе Пушкина, все равно вопрос оказывается неизбежен, хотя и в другой формулировке: почему, если дело в тактике, он не выбрал для изображения гонимого и несчастного поэта другую "маску", например, Тассо, образ которого был широко распространен и в поэзии русского романтизма?[3] Сам Пушкин уже обращался к символической судьбе еще одного преследуемого властью поэта — Овидия. Он посвятил ему в 1821 году стихотворение, которое тоже было не аллегорией, а содержало размышления, навеянные личными переживаниями. С другой стороны, чисто поэтическим интересом к творчеству французского поэта, вызванным начавшейся публикацией в 1819 году его собрания сочинений[4], не объяснить ни появление, ни самую структуру такого стихотворения, как "Андрей Шенье". В самом деле, это пушкинское стихотворение свидетельствует о том, что он превосходно знает и тонко чувствует эволюцию творчества Шенье от "Буколик" и "Элегий" до "Од" и "Ямбов" и даже следует за его эволюцией в собственных стилистических схемах. Но в пушкинском стихотворении вовсе не повторяется творческий путь А. Шенье: это перевоплощение прожитой жизни, сделанного в ней выбора, личных драм, и — ее поражения; это размышление об этике поведения в истории и о соотношении поэтической свободы и гражданственности позиций.

Для духовной жизни Пушкина периода написания "Андрея Шенье" (первые месяцы 1825 года)[5] характерно не только ожесточение на Александра I, который, давно не оправдав либеральных надежд, возлагавшихся на него в начале царствования, усилил преследования Пушкина, последним доказательством которых явилась ссылка в Михайловское. Свидетельством невыносимости положения поэта, жертвы растущих преследовний, а также показателем жажды новых впечатлений, были мечты о бегстве из России, которые в эти годы вылились в настоящие

планы тайно покинуть родину, впрочем сразу оказавшиеся химерическими и неосуществимыми[6]. В этот период изменились также его отношения с декабристами. Пушкин не изменял личной дружбе с многими декабристами, всегда духовно симпатизировал всем им. Его чувства к декабристам были настолько глубокими, что даже усилились после трагедии 14 декабря, когда в Пушкине, достигшем интеллектуальной и политической зрелости, возникло тайное чувство вины. И это в человеке, который случайно, как он сам признавал в знаменитом разговоре с Николаем I, избежал участи, к которой был готов, не то чтобы разделяя планы заговорщиков, но из порядочности, которая не позволила бы ему, окажись он в Петербурге, не выйти с друзьями на Сенатскую площадь. Тайное чувство вины уравновешивалось в Пушкине осознаваемым чувством ответственности, так как он был убежден, что ему, пережившему самых благородных людей своего поколения, была назначена великая задача: воплотить в поэзии живой дух свободы и гуманности, вдохновлявший общие мечты юности. Так же думали и декабристы, друзья Пушкина, которые не приняли его в тайное общество, так как при всех эстетических расхождениях с ним понимали, что Пушкин — высшее выражение поэтического духа России, и хотели уберечь его, но при этом относились с недоверием к его необузданной поэтической натуре и считали его непригодным к суровым и жестким требованиям, которые предъявляет тайное общество к своим членам. Встреча Пушкина с его ближайшим другом И. Пущиным в январе 1825 года в Михайловском, замечательно описанная последним в своих воспоминаниях, показала, как они далеки друг от друга политически и организационно, несмотря на взаимную привязанность.

Но Пушкин был далек от декабристов не только практически и организационно. Его и заговорщиков, которым хотелось, чтобы поэт выражал гражданские интересы в духе их идеалов и политических проектов, разделяли не только взгляды на искусство. Пушкина всегда живо интересовали гражданские проблемы. Но в этом вопросе он руководствовался абсолютной внутренней свободой, а главное, горячо и воодушевленно защищал свободу поэтического творчества, которое самоценно само по себе. От декабристов Пушкина все больше отделяли внутренние нравственные и интеллектуальные искания и размышления, нашедшие выражение в его поэзии "кризисных лет" (1823—24), явившиеся свидетельством его критической, не скованной предрассудками и творчески оригинальной индивидуальности, которую немыслимо втиснуть в какую бы то ни было схему, включая планы мятежников с их неотвратимым "декабрем". И только благодаря такому постепенному процессу Пушкин смог пережить катастрофический финал декабризма без болезненного надрыва, с "шекспировским", драматически спокойным, если можно так выразиться, взглядом на историю, к которому он пришел и поэтическим доказательством которого стал "Борис Годунов". "Компромисс", заключенный Пушкиным после декабрьских событий 1825 года лично с Николаем I на аудиенции в Кремле, — не отказ от идеалов, а свидетельство неизменности позиций и, конечно, результат иллюзий: Пушкин хочет видеть в новом царе нового Петра и надеется на реформы и милосердие. Но, признавая за собой власть поэзии и духа, он считает, что можно договориться о сотрудничестве с другой властью — политической и государственной.

И разве в "Андрее Шенье" этико-интеллектуальное и патетико-экзистенциальное ядро — не в отношении одной власти к другой (поэтической и политической), в отношении отнюдь не мирном, но трагическом? В этой исторической элегии изображается революционная трагедия — трагедия революции и трагедия в революции. Речь идет о революции (par excellence) — французской, которая для Пушкина была уже историей, но историей, пережитой через события, связанные с Наполеоном и последующими европейскими потрясениями. Перед Шенье и его судьбой для Пушкина отступает на второй план даже смерть Байрона (ему посвящены прощальные слова вступления, в которых Пушкин как бы признается, что он вырвался из-под влияния бурной жизни и поэзии британца): в его сердце место Байрона занял "поэт любви,

дубрав и мира", Шенье, чудесным образом воскресивший классический дух, когда закатывался ложный классицизм и восходила звезда романтизма, и ради Шенье Пушкин отодвигает в тень автора "Гяура" и "Корсара", европейского героя и идола. Шенье близок Пушкину не только своей поэзией, но и своей драмой поэта: поэт, как великолепно изображено в стихотворении, движимый гражданским пафосом, оставляет беззаботно-веселую горацианско-эпикурейскую жизнь, где царит культ дружбы, любви и песен. А когда революция, которую он воспевал, изменяет его идеалу свободы, он, перед лицом смерти, какой-то миг колеблется и испытывает сожаления, как будто его гражданский выбор был изменой более подлинному призванию. Но это только миг: Шенье чувствует, что подчинение революционной страсти было актом верности собственной природе и, исторически и морально, оправданным жестом. И с этой уверенностью он идет на эшафот, бросив последнее обвинение новой тирании, и это обвинение есть одновременно и пророчество ее неизбежного падения. Его пророчество сбылось: якобинская диктатура пала на другой день после гибели поэта.

Таким образом, французская революция являет собою ситуацию, в которую поэт проецирует конфликт между двумя властями — духовной и государственной. Драма Шенье в том, что он не стоит в стороне от политической борьбы, а становится политическим борцом во имя ценностей жизни, а значит, и свободы. На самом деле Шенье переживает двойную драму, так как он не просто жертва гнета традиционной реакции, он жертва революции, которой он жаждал и в результате которой возник новый гнет, новая аристократия. Не прослеживая весь путь Шенье, — а это в сущности великий путь революции от ее начального этапа (1789 г.) до заключительного (1793 г.), — достаточно процитировать несколько отрывков из статьи **Le parti des jacobins** (8 мая 1792 года), одной из публиковавшихся в "Journal de Paris": "Si, comme vraisemblablement il n'en doute pas, et comme aucun homme clairvoyant ne peut en douter, c'est á ce parti-lá quil faut attribuer l'anarchie qui nous tourmente, et la désorganisation compléte vers laquelle la France s'achemine á grands pas; si c'est ce parti-lá qui, en effectant de se nommer **Amis de la constitution**, ne s'est encore signalé que par des attaques ouvertes ou cachées, et par des déclamations violentes contre la constitution; qui, en parlant toujours des lois, s'est mis au-dessus des lois, fait les lois, protége quiconque se dit patriote et desobéit aux lois; que, en parlant toujours de la liberté, attaque violemment, dans des assemblées, dans des places publiques, dans les spectacles, dans les églises, et jusque dans les domiciles, la liberté de tout le monde; qui applaudit chaque jour de fougueuses inepties, menaçantes pour les propriétés, et défendou excuse toutes les hordes de brigands par qui propriétés sont ravagées; si c'est ce parti-là qui a semé partout la terreur, les soupçons, les défiances (...) si c'est ce parti-là qui fait tout cela, on ne peut nier qu'il inspire une juste haine à tous les vrais amis de la constitution, c'est-à-dire à tous les amis de la justice, de l'humanité, des lois et de l'honneur national"[7]. В своих "Ямбах" Шенье выражает одновременно революционный и контрреволюционный дух и защищает революцию от ее собственного эволюционирования. Надо сказать, что Шенье (равно как и Пушкин) абсолютно верен своим начальным идеалам: уже в своей самой значительной революционной оде "Le jeu de Paumé", опубликованной в 1791 году, восславив освобождение французского народа, символизированное в клятве в зале для игры в мяч и во взятии Бастилии, в XVII строфе предупреждает о новых опасностях: "Peuple! ne croyons pas que tout nous soit permis. / Craignez vos courtisans avides, / O peuple souverain! A votre oreille admis / Cent orateurs bourreaux se nomment vos amis. / Ils ent soufflent des feux homicides...". Таким образом, "1793" был возможностью, которую Шенье предусматривал с точки зрения революции, как он ее переживал и чувствовал. Осуждая в своем стихотворении якобинскую диктатуру, Пушкин всего лишь повторял путь и мысли горячо им любимого французского поэта.

Для Пушкина французская революция не была прямым опытом, а представляла собою событие, наблюдаемое в исторической и историографической перспективе. Известны интерпретации французской революции, разделявшиеся Пушкиным, в частности, значение, которое имела

для него мадам де Сталь и ее книга "Considérations sur les principaux événements de la Révolution francaise", изданная в Париже в 1818 году, в которой революция воспринимается как борьба свободы против старого и нового деспотизма, в духе либеральных позиций, на которых стоял и Бенжамен Констан, другой писатель и мыслитель, занимавший значительное место в литературно-интеллектуальном мире Пушкина[8]. Однако дело не только в этих выдающихся деятелях французской культуры. В унисон им рассуждал такой крупнейший представитель русской культуры начала века, как Николай Тургенев, влияние которого на Пушкина было столь значительным. Н. Тургенев, принявший революцию на ее первом этапе как утверждение свободы (с этой точки зрения, с большим одобрением относившийся, как уже говорилось, к конституционному строю Англии), осудил якобинскую диктатуру и наполеоновский деспотизм как показатели политического и морального регресса[9]. Такое мнение, впрочем, было широко распространено в среде декабристов, которым оказались близки высказанные взгляды мадам де Сталь в книге о французской революции, вызвавшей по выходе горячие споры и в самой Франции[10].

Однако этих споров и историко-политического анализа недостаточно. Необходимо обратиться к лицейским годам и вспомнить учителя и ученого, оказавшего на юного Пушкина огромное влияние, носившее скорее этический, чем юридический характер, хотя предметом преподавания и размышлений этого мыслителя была теория права. Речь идет, конечно, об Александре Куницыне, который прошел курс в университетах Гейдельберга и Геттингена и был профессором естественного права в Лицее во время учения там Пушкина. Куницын развивал в своих сочинениях и лицейских курсах последовательную систему естественного права в духе Канта и Руссо, утверждая неотъемлемость права на свободу совести и выражения как предела для власти монарха и преграды тирании. Принципы индивидуальной свободы и конституционной законности Пушкин усвоил не только теоретически. Можно сказать, он переживал их экзистенциально, настолько они отвечали всей его стихийно свободолюбивой и свободомыслящей натуре. И Куницын, которого его реакционные противники преследовали и обвиняли в том, что он со своими принципами готовит Маратов, не мог не осуждать якобинского террора, именно исходя из своих либеральных и естественно-правовых воззрений. В 1818 году в "Сыне отечества" вышла его статья с таким осуждением. Поэтому Пушкин не отождествлял себя только с Шенье, он оставался верен духу, в котором сформировался, и взглядам своих наиболее демократических и передовых соотечественников.

Все это помогает нам понять, что "Андрей Шенье" не мог быть лишь аллегорией, направленной против самодержавия, как с известной долей упрощения утверждалось, и что у этого стихотворения, автобиографически страстного и поэтически очистительного, двойной ряд отсылок, на пересечении которых возникает глубинный смысл. Пушкин считал, что революция, замышляемая его друзьями-декабристами в духе свободы, который он сам разделял, может привести к деспотизму, вызывавшему у него не меньшее, если не большее отвращение, чем тот, жертвой которого он был в России, а после 1825 года надеялся, что этот деспотизм может переродиться в монархию, способную осуществить дальнейшую "европеизацию" России и заботящуюся о национальных интересах. Стихотворение "Андрей Шенье" затрагивает две из наиболее близких Пушкину тем — тему власти и тему поэзии и поэта, связанные с темой свободы, которая является средоточием его поэтических и жизненных раздумий. Вот почему Пушкин не "переряживается" в Андре Шенье — французский поэт изображен прямо и драматично, в последние минуты перед смертью на гильотине, когда он мысленно перебирает свою жизнь, свои переживания, раздумья, сомнения, идеалы, и принимает с вызовом свою судьбу, уверенный, что вечная борьба за свободу не может потерпеть поражение.

Парадоксальный образ пушкинского Шенье, противника монарха и якобинства, революционера и "реакционера"[11], врага любой самодержавной власти и тирании, занимает центральное место в

поэзии Александра Пушкина, являясь доказательством того, что поэт в своем творчестве был твердым и последовательным. Достаточно обратиться к его двум стихотворениям, ранней оде "Вольность" и "Из Пиндемонти". Первое написано семнадцатилетним поэтом в 1817 году, второе — в 1836, за год до смерти. Не вдаваясь в анализ этих произведений, мы не нарушим сложности их содержания, если поставим рядом строки из "Вольности" ("И горе, горе племенам, /Где дремлет он (Закон) неосторожно, /Где иль народу иль царям /Законом властвовать возможно") со строками "**Из Пиндемонти**" ("Иная, лучшая потребна мне свобода: /Зависеть от царя, зависеть от народа — /Не все ли нам равно? Бог с ними"). Здесь Пушкин — единомышленник Шенье: в первом случае, еще не зная о существовании французского поэта, во втором — отвечая своей самой сокровенной потребности — защите безоружной власти поэзии и духа от облаченной в тяжелые доспехи власти политики и государства, все равно, царской или народной: защите свободы.

* * *

Воспитанный в духе идей просвещения, Пушкин вырабатывает богатую и разностороннюю систему мировоззрения. Его новому мировоззрению не чужда культура XVIII века, оно только отвергает ограниченность абстрактного рационализма: ему присуще новое чувство исторического характера человеческой деятельности, порождающей все более сложные, зачастую конфликтные проблемы. Пушкин не то чтобы разделял полемичную идею, согласно которой культура XVIII века будто бы "антиисторична". Это подтверждается, например, тем, что для него имели фундаментальное значение исторические труды Вольтера. Однако несомненно, что его концепция истории обогащается благодаря знанию французской историографии XIX века и того же немецкого философского идеализма, несмотря на весьма малую склонность Пушкина к теоретическим спекуляциям. При такой гамме интересов у Пушкина возникает замысел написать историю французской революции, как он пишет в письме к Елизавете Хитрово в июне 1831 года, прося прислать сочинения Тьера и Минье. Подготовительная работа над этим историческим исследованием была проанализирована Я. Ясинским и воссоздана Б. Томашевским, так что был выявлен узел проблем, лежавших в основе пушкинского замысла, причем не чисто политических проблем, а затрагивавших более широкую тематику (например, тему феодализма на Западе и в России и связанную с нею тему роли дворянства, которая живо интересовала поэта). По всей вероятности, из-за невозможности работать над источниками, Пушкин оставил свой замысел и перешел к другой исторической тематике, материалы для которой были ему доступны (пугачевский бунт). Французская революция осталась, однако, принципиальным моментом пушкинской исторической мысли.

В этом свете следует рассматирвать статью о Радищеве, написанную Пушкиным в 1836 году для "Современника", но запрещенную цензурой и опубликованную только в 1857 году. В этой статье продолжает вызывать споры критическое отношение Пушкина к несчастному автору "Путешествия из Петербурга в Москву"[12]. По мнению некоторых исследователей, остро-критические высказывания Пушкина о писателе, самое имя которого было предано властями забвению, объясняется тем, что он надеялся на публикацию статьи. Однако представляется правильной другая интерпретация, согласно которой в этой статье выражено подлинное отношение поэта к Радищеву: Пушкин признавал его заслуги, но ему была видна и ограниченность его мысли, вернее, то, что Пушкину представлялось ограниченностью просветительских идей. Из наследия Радищева Пушкин наиболее ценит стихотворение "Осьмнадцатое столетие", в котором автор высказывает жесткую оценку рационалистических идеалов, вылившихся в кровавую революцию. Сам Радищев, по мнению Пушкина, — воплощение противоречий века: с одной стороны, в нем отразился "скептицизм Вольтера, филантропия

Руссо, политический цинизм Дидерота и Реналя". С другой, в нем происходит перемена, благодаря которой Радищев хотя бы частично освобождается от рационалистического прожектерства, что приближает его к Пушкину: "Глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют. Мог ли чувствительный и пылкий Радищев не содрогнуться при виде того, что происходило во Франции во время **Ужаса**? Мог ли он без омерзения глубокого слышать некогда любимые свои мысли, проповедаемые с высоты гильотины, при гнусных рукоплесканиях черни? Увлеченный однажды львиным рыком колоссального Мирабо, он уже не хотел сделаться поклонником Робеспьера, этого сентиментального тигра"[13]. Так Пушкин, связавший в пору зрелости изучение французской революции с размышлениями о проблемах общего характера, до конца остается верен своему юношескому неприятию всякой тирании, отвергая революционную не меньше, чем монархическую, остается верен идеалу свободы, испытав ее во всех фазах, от юношеского вольнолюбия и вольнодумия до последовательного политического либерализма в зрелые годы. Эти пушкинские идеалы сближают его с Шенье и поверяются опытом французской революции.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В. В. Пугачев, **Предыстория Союза Благоденствия и пушкинская ода "Вольность"**. В сб. **Пушкин. Исследования и материалы**, IV, М., 1962, с. 126. Об отношении Пушкина к французской революции см. также: Я. И. Ясинский, **Работа Пушкина над историей французской революции**. В сб. **Пушкин. Временник пушкинской комиссии**, 4—5, М.-Л., 1939; Б. В. Томашевский, **Пушкин и история французской революции**. В кн.: Б. В. Томашевский, **Пушкин и Франция**, Л., 1960; Е. Эткинд, **"Союз ума и фурий" (Пушкинские мятежники)**. В журн. "Россия/Russia", 5, 1987.

2. Б. В. Томашевский, **Пушкин**, т. II, М.-Л., 1961, с.65—73.

3. Р. М. Горохова, **Образ Тассо в русской романтической литературе**. В кн.: **От романтизма к реализму**, Л., 1978.

4. См.: Л. Гроссман, **Пушкин и Андре Шенье**. В кн.: Л. Гроссман, **От Пушкина до Блока**, М., 1926; В. Б. Сандомирская, **Переводы и переложения Пушкина из А. Шенье**. В кн.: **Пушкин. Исследования и материалы**, VIII, Л., 1978.

5. См.: Н. Я. Эйдельман, **Пушкин и декабристы**, М., 1979; В. Б. Сандомирская, **Стихотворения Пушкина. 1820—1830-х годов**, Л., 1974 (Андре Шенье).

6. М. А. Цявловский. **Статьи о Пушкине**, М., 1962 (гл. "Тоска по чужбине у Пушкина").

7. A. Chénier, **Oeuvres complétes**, Paris s. a., Bibliothéque de la Pléiade, pp.308-309.

8. Л. И. Вольперт, **А. С. Пушкин и госпожа де Сталь**. В кн.: **Французский ежегодник. 1972**, М., 1974.

9. См.: В. В. Пугачев, **Предыстория Союза Благоденствия**.., ibid.

10. С. С. Волк, **Исторические взгляды декабристов**, М.-Л., 1958, с. 251—268.

11. См.: V. Strada, **Giacobinismo e antigiacobinismo in Russia**. В кн.: V. Strada, **URSS, Russia**, Milano, 1985.

12. См.: П. Н. Сакулин, **Пушкин и Радищев. Новое решение старого вопроса**, М., 1920.

13. А. С. Пушкин, **Собрание сочинений**, т. 6, М., 1962, с. 215.

Сима Векслер

О "МЕДОКЕ" А. С. ПУШКИНА

Среди неопубликованных Пушкиным произведений в его бумагах сохранился перевод фрагмента поэмы Роберта Саути "Медок" — 26 начальных строк поэмы (у Пушкина им соответствует 27 стихотворных строк русского текста). Если учесть, что перевод отличается редкой для Пушкина и для того времени вообще смысловой точностью, такая почти полная эквилинеарность поразительна — известно, насколько русские слова длиннее английских[1]. Переводя Саути, Пушкин стремился точно воспроизвести не только смысл и образность оригинала, но и его стиховую структуру.

Поэма Саути написана очень популярным в английской поэзии метром — бесцезурным нерифмованным пятистопным ямбом[2]. Когда в 1816 г. Жуковский написал этим размером стихотворение "Тленность", Пушкину новшество не понравилось, и он откликнулся на него эпиграммой[3]: юному поэту, воспитанному на "стянутых цезурой" "чинных" французских александринах, непривычный стих Жуковского показался "дурной прозой". Впоследствии Пушкин написал "Бориса Годунова" метром шекспировских пьес — белым пятистопным ямбом, но сохранил свою любимую "цезуру на второй стопе". В более позднее время Пушкин изменил отношение к бесцезурному пятистопному ямбу[4] и посвятил ему несколько строк своего поэтического кредо из написанного этим размером (правда, с рифмами) "Домика в Коломне". Эта шуточная поэма знаменовала собой начало серьезных поисков Пушкина в области нехарактерных для его послелицейского творчества стиховых форм[5]. Для последнего периода творческой работы Пушкина характерно, в частности, широкое использование бесцезурного пятистопного ямба[6]. Одну из причин своего интереса к бесцезурному стиху называет сам Пушкин — это эксперименты французских романтиков в области александрийского стиха:

"Hugo с товарищи, друзья натуры,
Его гулять пустили без цезуры".

Пушкин, несомненно, учитывал также опыт Жуковского, продолжавшего писать белым бесцезурным пятистопным ямбом[7]. Сказалось, видимо, и все более глубокое знакомство с английской поэзией. В этой связи показательно то, что едва ли не первым произведением, которое Пушкин написал этим метром, был перевод начала поэмы Саути "Медок".

В Полном собрании сочинений А. С. Пушкина в 17-ти томах (1937—1949; 1959) указано, что "Медок" "датируется предположительно второй половиной сентября — 5 (?) ноября 1829 г."[8]. Однако впоследствии комментировавшая это стихотворение Т. Г. Цявловская писала: "Отрывок написан пятистопным ямбом без постоянной цезуры — размером, которым Пушкин стал пользоваться с осени 1830 г. Поэтому возможно, что стихотворение написано не в 1829 г., как до сих пор считалось, а в 1830 г."[9].

Проследим за тем, как Пушкин передает смысловые, стилистические, а также ритмические особенности оригинала[10].

У Саути поэма начинается резкой поэтической инверсией:

Fair blows the wind

Инверсия в сочетании со спондеем (образованным за счет добавочного неметрического ударения на первом слоге) очень удачно передает свежесть, упругость попутного ветра. Это "fair" здесь словно ударяет в паруса.

Пушкин начал было свой перевод более обычным номинативным предложением: "Попутный ветер". Затем, видимо, стремясь передать динамическую инверсию Саути, переделал: "Шумит попутный ветер"[11]. Потом, возможно, почувствовав, что такая инверсия в русском языке

значительно ближе к норме и потому гораздо менее выразительна, перевел Саути абсолютно буквально, словно подстрочник. Необычное для письменной речи[12] построение фразы обособляет слово "попутный", "несколько утяжеляет его, придает ему больший вес"[13].

У Саути в этой строке цезура на второй стопе совпадает с синтаксическим и смысловым делением фразы: до цезуры — о ветре, после цезуры — о корабле. У Пушкина цезура отсутствует, а синтаксический и смысловой раздел сдвинут на одну стопу к концу строки. За счет этого смещения синтаксис как бы преодолевает сопротивление первичного стихового членения, то есть иными средствами создается ощущение того напора, которое у Саути выражено спондеем в первой стопе. Что Пушкин стремился передать энергию движения, привлекавшую его в оригинале, видно и по тому, как он продолжил перевод первой строки.

У Саути: "the vessel drives along', у Пушкина: "идет корабль", то есть снова инверсия, теперь уже отсутствующая в оригинале, но подкрепляющая энергичную заостренность первой фразы. Интересно, что сначала Пушкин написал: "плывет корабль", а потом, видимо, считая "плывет" слишком плавным, изменил на "идет" — то есть на глагол, передающей идею движения в самом общем виде. Это "идет" повторено в третьей строке, словно подхватывающей движения корабля.

Во второй строке ситуация обратная первой — в переводе Пушкина есть цезура, отсутствующая у Саути: из-за отсутствия цезуры в английском тексте почти наглядно передается длина развевающихся флагов, они как бы раздвигают границы первой части стиха (обозначенные цезурой в первой строке):

Her streamers fluttering at their length,

ушкин во второй строке соблюдает цезуру, а "всю длину" флагов передает с помощью отсутствующей в оригинале инверсии:

Во всю длину // развиты флаги

Первоначальный вариант "во всю длину свою", где слово "свою" буквально соответствовало подлиннику, отброшен Пушкиным, видимо, потому что он ничего не прибавлял в смысловом отношении, но, занимая целую стопу, не позволял дать в этой строке начало следующей фразы, как это сделано в подлиннике. Пушкин стремится найти адекватное выражение каждой строке подлинника и явно предпочитает сохранение ритмического строения буквальной точности.

Воспроизведя стиховой перенос Саути, Пушкин и здесь пользуется отсутствующей в оригинале инверсией.

У Саути: her sails // All full

У Пушкина: вздулись // Ветрила все

За счет инверсии у Пушкина в "выдвинутом положении"[14] оказывается не статичное "full", а резко динамичный глагол перфектного значения "вздулись".

В третьей строке, кроме уже отмеченного сохранения повтора, подхватывающего первую строку "drives" — "идет", обращает на себя внимание перевод английского "prow" словом "корма", которое здесь соответствует передней, а не задней части корабля. Употребление слова "корма" в значении "нос судна" встречается и в других произведениях Пушкина[15]. Пушкин пунктуально воспроизводит стиховой перенос, приходящийся у Саути на это слово. В следующей, четвертой строке Саути еще более усиливает возникшую за счет переноса динамику неметрическим ударением на первом слоге при отсутствии его на "законном" втором [16], "and round her prow // Scatters the ocean spray," то есть с сильного места ударение переносится на слабое. У Пушкина этот ритмический ход не передается, но как бы компенсируется отсутствием цезуры и резким синтаксическим и смысловым "сломом" в конце стиха. Слово "многим", приходящееся на последний ударный слог, выделено графически (тире) и ритмически (стиховым переносом), оно начинает новую фразу, заполняющую следующую строку. Эта несколько архаичная фраза сложилась у Пушкина в результате долгих поисков. Начав было: "Сколько //

Различных чувств", поэт, вероятно, счел такой оборот недостаточно взволнованным и ввел в следующий вариант риторическое "о":

Ныне // О скольких чувств грудь каждая полна

Но и этот вариант был отброшен. Ища эквивалента для патетической фразы Саути: " What feelings then // Filled every bosom", Пушкин передал сочетание " What feelings одним словом "многим":

Многим // Полна душа теперь у всех пловцов
Многим // Теперь у в[сех]
Многим // Теперь полна душа у всех пловцов

В таком варианте начало пятой строки звучало более гладко, чем в окончательном, за счет традиционной цезуры, но Пушкин стремился, видимо, выразить прежде всего полноту чувства, и он вынес вперед длинное, в пять слогов, слово "наполнилася", перехлестывавшим границу стопы, где должна была быть цезура:

Многим // Наполнилася грудь у всех пловцов

Ритмическое строение стиха неразрывно сливается со смыслом.

У Саути за этим следует:

After the peril of that weary way,
Beheld their own dear country!

Поскольку в предыдущей части фразы Пушкин оставил непереведенным слово "then", он теперь вводит его в перевод этой части периода. В рукописи имеются следующие варианты:

Когда теперь они последний путь
Теперь когда свершен опасный путь
Узрели родину свою
Вновь край родной они узрели
Родимый край они узрели снова.

Работа над переводом этих двух строк Саути характерна для Пушкина-переводчика: он стремится к точности и максимальному лаконизму, компенсируя утраченные оттенки смысла непереведенного слова за счет другого. Так, сочетание "After the peril of that weary way"(после опасностей тяжкого пути) Пушкин передает коротко "опасный путь", опуская вторую характеристику плавания мореходов — его утомительность, тяжесть, но предикат "свершен" указывает именно на преодоление препятствий, компенсируя опущенное прилагательное.

То же стремление к краткости и эмоциональной точности очевидно и в последовательной смене вариантов: "родину свою", "край родной". Наконец, "родимый край", очень точно передающее ощущение близости и любви к родине, подчеркнутое в подлиннике словом "own". Пушкин несколько сжимает следующий период Саути:

Here stands one.
Stretching his sight toward the distant shore,
And as to well-known forms his busy joy
Shapes the dim outline, eagerly he points
The fancied headland and the cape and bay,
Till his eyes ache o'erstraining.

Пять с лишним английских строк соответствуют четырем с половиной русским. Пожертвовав очень емким, но трудно переводимым образом Саути "busy joi // Shapes",Пушкин передает его довольно стандартным "мечта рисует", которое опирается на слово "fancied" в оригинале. Но ритмический рисунок у Пушкина не менее интересен, чем у Саути. Английский поэт строит стих на переносе и смещении первого ударения в следующей строке с сильного места на слабое[17]:

Here stands one // Stretching his sight toward the distant shore

Таким образом подчеркивается удаленность берега, заставляющая "простирать взор".

У Пушкина неметрическое ударение приходится на слово "вдаль", стоящее после цезуры, то есть ритмически выделяется та же смысловая доминанта. В следующей строке ("И в темных очерках ему рисует") неровный из-за отсутствия цезуры ритм соответствует неясным образам, теснящимся в воображении моряка.

Следующий период Саути построен на коротких, в основном, односложных словах, многие из которых несут полное ударение:

This man shakes
His comrade's hand, and bids him welcome home,
And blesses God, and then he weeps aloud.

Эти многочисленные ударения как бы передают суматоху на корабле. Пушкин, из-за большей длины русских слов, не мог создать аналогичное сгущение односложных слов, но, уловив художественный смысл столкновения ударений у Саути, он добивается того же эффекта другим путем — неметрическое ударение на первом слоге сталкивается с метрическим на втором (спондей): "Жмет руку".

Как отмечает В. В. Набоков, спондей в русской поэзии встречается реже, чем в английской, поскольку в русском гораздо меньше односложных слов, несущих сильное ударение[18]. За счет своей редкости он особенно экспрессивен. Великолепно "играет" спондей в рассматриваемом нами примере:

Товарищу другой
Жмет руку и приветствует с отчизной,
И господа благодарит, рыдая.

Благодаря сгустку ударений мы буквально физически ощущаем, как лихорадочно жмут друг другу руки приближающиеся к родному берегу моряки.

Here stands another, who in secret prayer
Calls on the Virgin and his patron Saint,
Renewing his old vows of gifts and and alms
And pilgrimage, so he may find all well.

Другой, в безмолвии творя молитву
Угоднику и деве пресвятой,
И милостынь и дальних поклонений
Старинные обеты обновляет,
Когда найдет он все благополучно.

Отметим поиски Пушкиным наиболее точного варианта: первоначальные "творит обет" и "дает обет" заменено на "обеты обновляет". "Patron Saint" Пушкин переводит словом "угодник" (первоначальный вариант "святые"), вспомнив, вероятно, о покровителе моряков Николае-угоднике. Сочетание "gifts and alms" Пушкин перевел сперва "даров и подаяний", а затем заменил более разговорным "милостынь". Строка "Другой, в безмолвии творя молитву" — не имеет цезуры, как и соответствующая строка у Саути. В предыдущих пяти строчках у Пушкина была цезура. На фоне уже привычного словораздела (и легкой паузы) слово "безмолвии", занимающее вторую (после которой ухо уже привыкло к цезуре) и часть третьей стопы, получает как бы наращение, оно растягивается, выделяется. Аналогичное применение этого ритмического хода наблюдаем в 21-ой строке ("Сам Мéдок погружен в воспоминаньях"), где пропуск цезуры создает замедление на слове "погружен".

Описывая лихорадочное возбуждение моряков, Саути использует настоящее время, но, переходя к Медоку, изменяет его на прошедшее (Медока, по сюжету поэмы, прошлое волнует не менее настоящего); лишь в последней строке отрывка снова появляется настоящее время. Пушкин же оставляет настоящее время на протяжении всего текста.

Описание Медока точно следует за оригиналом, обратим внимание лишь на одно небольшое отклонение: "noble enterprise" Пушкин перевел "славный подвиг" (а не "благородный"), считая этот эпитет, видимо, не менее подходящим для мореплавателя[19].

Поразителен по мастерству перевод четверостишия, завершающего пушкинский отрывок. Саути создал поэтичную образно-звуковую картину счастливо оканчивающегося плавания:

Fair smiled the evening, and the favouring gale
Sung in the shrouds, and swift the steady bark
Rushed roaring though the waves.
The sun goes down.

При переводе Пушкин опускает олицетворение Саути ("smiled the evening"), но чутко воспроизводит кольцевой повтор, возвращающий к началу поэмы у Саути ("fair"), у Пушкина — "попутный ветр":

Прекрасен вечер, и попутный ветр
Звучит меж вервий, и корабль надежный
Бежит, шумя, меж волн.
Садится солнце.

Пушкин поставил в конец строки слово "надеждый", а не "bark" (корабль) как у Саути. Это слово, оказавшись в "выдвинутом положении", подчеркивает надежность, устойчивость корабля, тогда как другая его характеристика — быстрота "swift" — вовсе опускается.

Аналогично изменена и звуковая инструментовка. У Саути сначала очень резкая аллитерация на "s" (sung, swift, steady) — словно свист ветра вокруг несущегося корабля, а потом на "r" (rushed, roaring, through) — как бы рев моря вокруг него. У Пушкина ветер инструментован не на "с", а на "в" (вечер, ветр, звучит, вервий) с ударениями только на закрытых гласных: вечер — попутный — ветр — звучит — меж — вервий. Уже в этом, предпоследнем стихе появляются два "ж", а последний стих построен на аллитерации шипящих, в которой слышится не рев огромных волн, а спокойный шум моря: "корабль надежный// Бежит, шумя, меж волн"[20].

Эти легкие, словно скользящие по волнам строчки удивительны в ритмическом отношении, ведь в них отсутствует цезура. Вспомним определение, которое Пушкин дал бесцезурной "пятистопной строчке" в поэме "Домик в Коломне":

Стих то в яме, то на кочке...
...Все кажется мне, будто в тряском беге
По мерзлой пашне мчусь я на телеге.

Как мы видели, в собственном творчестве Пушкин сумел эту "тряску" преодолеть, добившись (когда это было ему нужно для выражения соответствующего содержания) предельной легкости.

Таким образом, "Медок" не только прилежно выполненное упражнение в переводе, но и блестящее творческое освоение новой для Пушкина поэтической формы — нерифмованного бесцезурного пятистопного ямба, превращение "дурной прозы" в поэзию.

Думается, однако, что причины обращения Пушкина к этому произведению Саути не исчерпываются поисками в области формы. Начало поэмы "Медок" перекликается с некоторыми мотивами, характерными для оригинального творчества Пушкина 1830 года. Это тема законченного многолетнего труда, свершенного подвига ("Труд"); исполнения желаний ("Мадонна"); мотив одиночества великого человека, стоящего выше общей суеты ("Поэту"); надежды на счастье ("Элегия").

Вообще, строки из "Медока":

то в снах надежды,
То в горестных предчувствиях и страхе —

как нельзя лучше определяют психологическое состояние Пушкина накануне женитьбы.

Например, в письме Плетневу от 29 сентября 1830 года Пушкин, ссылаясь на Баратынского, писал: "...в женихах счастлив только дурак, а человек мыслящий беспокоен и волнуем будущим"[21].

Быть может, указанные параллели помогают понять, чем привлек Пушкина переведенный им отрывок. С другой стороны, продолжение поэмы Саути с ее феодальными междоусобицами, несколько натянутой риторикой и весьма условным колоритом места и времени, видимо, не заинтересовало Пушкина.

В задачу данной статьи не входит рассмотрение других случаев обращения Пушкина к творчеству и личности Роберта Саути, но несомненно, что в 30-е годы — это один из наиболее заметных "литературных собеседников" Пушкина[22].

В начале 1830 года (того самого, когда, по всей вероятности, был написан "Медок") Пушкин опубликовал в "Литературной газете" объявление о выходе "Илиады Гомеровой" в переводе Н. И. Гнедича, отметив "высокий подвиг" переводчика, "посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду"[23]. В начале ноября Пушкин создал знаменитый элегический дистих "На перевод Илиады". Правда, в архиве поэта сохранилась тщательно зачеркнутая эпиграмма на ту же тему:

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера.
Боком одним с образцом схож и его перевод.

На основании этой эпиграммы мы, разумеется, не можем судить о том, чем именно не удовлетворил Пушкина перевод Гнедича, но можно все же полагать, что Пушкин не просто поддался соблазну обыграть физическое сходство-различие Гомера и его русского переводчика. Не случайно и в опубликованном хвалебном стихотворении:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

по существу говорится, что русский перевод вызывает лишь смутное ощущение подлинника ("тень ... чую")[24].

По времени работа над "Медоком" почти совпадает с поэтическими отзывами на перевод "Илиады". В собственной переводческой практике Пушкин ставит и решает задачу не одностороннего ("боком одним"), а объемного — смыслового, ритмического, стилистического — сходства с подлинником[25]. Он скрупулезно воспроизводит все особенности оригинала. Когда же поэту не удается непосредственно передать какие-либо элементы структуры английского текста, Пушкин находит способ компенсации этих элементов за счет других, присущих русскому языку и русской версификации.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В. В. Набоков, Notes on Prosody, Prinston, 1964, стр. 46. "The first thing strikes the student visually when he compares Russian verse structures to English ones is the lesser number of words that go to form a Russian line metrically identical to an English one. This feature is owing both to an actual preponderance of polysyllables in the Russian language and to the inflective lengthening of its of its monosyllables such nouns and verbs".

2. В. В. Набоков, ibid, стр. 77. "The iambic pentameter, rhymed or unrhymed, is not so abundantly represented in Russian as it is in English, but its blank-verse form vies with its English and German models in monosyllabic tilts, enjambments, and shifts of caesura (see especially Puskin's "diminutive dramas"), while a greater variety of scuds and the free admission of sonorous feminine terminations among crisp masculine ones go far to compensate for the absence of elision and disyllabic tilting".

3. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. Л., 1977-1979 гг., том 1, стр. 310

(далее, если не оговорено особо, ссылки приводятся по этому изданию).

4. Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, стр.566. "Пушкин впоследствии, когда написал "Бориса Годунова", выражал сожаление, что в своей трагедии "Борис Годунов" сохранил цезуру после четвертого слога. Без этой цезуры стих более разнообразен, более выразителен".

5. М. Ю. Лотман, С. А. Шахвердов. "Метрика и строфика А. С. Пушкина", в кн. Русское стихосложение XIX века. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979 г. стр.170: "... в последнем периоде Пушкин отталкивается от фона эпохи (формировавшегося в это время в первую очередь под влиянием его же поэзии) и занят поисками новых форм (характерно, что этот поиск затрагивает ... и такие метры, как Я6 и Я5; ...Я5 — бесцезурный стих)".

6. Бесцезурным нерифмованным пятистопным ямбом написаны практически все драматические произведения Пушкина позднего периода: "Скупой рыцарь", "Моцарт и Сальери", "Каменный гость", "Пир во время чумы", "Русалка" (за исключением вставных песен и т. п.), а также такие лирические стихотворения, как "В начале жизни школу помню я", "Он между нами жил", "Вновь я посетил" и некоторые другие.

7. И. М. Семенко. "В. А. Жуковский", в кн. В. А. Жуковский. Сочинения в 3-х томах, М., 1980. т. 1, стр.30. "В 1817-1821 в переводе шиллеровской "Орлеанской девы" этот стих был им канонизирован".

8. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 17 томах (1937-1949; 1959), том 3, стр. 1190.

9. А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. Под ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М., 1962, том 2, стр.770. Есть, впрочем, одно, неоконченное, стихотворение Пушкина, которое обычно печатают среди произведений 1829 года, где имеется одна бесцезурная строка — "Еще одной высокой, важной песни". Любопытно, что и оно является переводом стихотворения Р. Саути "Гимн к пенатам". Однако Д. Д. Благой вслед за В. Я. Брюсовым относит "Еще одной высокой, важной песни", к болдинской осени 1830 года. См.: Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. М.,1967, стр.693.

10. Уже название поэмы, то есть имя ее главного героя, вызвало у Пушкина некоторое колебание: написав было "Мадок", он переменил его на "Медок", то есть английскому "а" соответствует здесь значительно более закрытое русское "е".

11. "Ветер" и "ветр" в данном случае не различаются стилистически, а являются взаимозаменяемыми вариантами.

12. В. Д. Левин. "Литературный язык и художественное повествование", в кн. Вопросы языка современной русской литературы. М.,1971, стр. 62: "...способы словосочетания, характерные для спонтанной разговорной речи, как бы повторяются в художественном повествовании, однако в ином стилевом качестве".

13. В. В. Томашевский, ibid, стр.274: "...определяемое от определения отделяется глаголом... Такое отделение приводит к так называемому обособлению, т. е. получается какая-то небольшая пауза, отделяющая данное слово от остальных, в то время как при нормальной постановке такого обособления не получается. Это обособление несколько утяжеляет слово, придает ему больший вес. Обычно отделяемыми при помощи инверсии словами являются именно эпитеты, которые в таких случаях получают более выпуклую, более образную выразительность".

14. Говоря о "выдвинутом положении" — обособлении слова или группы слов, находящихся в конце синтаксически не законченного ритмического ряда, Ю. Н. Тынянов (Проблемы стихотворного языка. М., 1965, стр. 100) замечает: "Слова повисли в воздухе, обособились, и вместе с тем обособились представления, связанные с ними".

15. В "Медном всаднике": "Челны// С разбега стекла бьют кормой". В раннем стихотворении: "На возвращение государя императора из Парижа в 1915 году":

"Суда летучие, торговлей окриленны
Кормами рассекут свободный океан".

16. В. В. Набоков, ibid, стр. 20: "the beauty of tilt... which is such an admirable and natural feature of English iambic pentameter, and gives such allure to the rare lines in which Russian poets use it, lies in a certain teasing quality of rhythm, in the tentative emergence of an intonation that **seems** in total opposition to the dominant meter, but actually owes its subtle magic to the balance it tends to achieve between yielding and not yielding — yielding to the meter and still preserving its accentual voice".

17. См. В. В. Набоков, ibid. стр. 23. Здесь у Саути то, что Набоков называет "duplex tilt", то есть ямбическая строфа приходится на двухсложное слово с ударением на первом слоге. Набоков отмечает, что это явление редко встречается в русской поэзии.

18. В. В. Набоков, ibid, стр. 20: "In Russian poems false spondees are less frequent than in Englich ones, only because strong monosyllables are less frequent" См.: В. М. Жирмунский "О национальных формах ямбического стиха", в кн. Теория литературы. Поэтика. Стилистика Л., 1977, стр.375: "Благодаря еще меньшему среднему объему слова от двух до одного слога и обилию полнозначных односложных слов они также имеют в ритмическом отношении ярко выраженное национальное своеобразие: обилие д и большую свободу перестановок ударений, перегрузку внеметрическими отягчениями и широкое употребление в рамках бинарной альтернации двусложных неударных промежутков между ударениями".

19. Ср.: "Не требуя похвал за подвиг благородный" ("Поэту")

20. Эта строчка заставляет вспомнить стих из "Скупого рыцаря", который часто приводят как образец пушкинской звукозаписи: "И море, где бежали корабли". См.: A.D.Briggs. "Alexander Pushkin", N.Y., 1970, p.185

21. Пушкин, том 10, стр, 241.

22. По мнению С. Шварцбанда, интерес зрелого Пушкина к Саути отчасти объясняется отталкиванием от его литературного противника — Байрона.

23. Пушкин, том 7, стр. 69.

24. См.: Д. Д. Благой "Творческий путь Пушкина", М., 1967 г., стр. 512. На это обращал внимание при разборе стихотворения в своих лекциях С. М. Бонди.

25. Ср.: И. Ф. Бэлза. Заметки о поэтике Пушкина. Контекст. 1987. Литературно-теоретические исследования, М., 1988, с. 58-59: "Фрагменты, рассматриваемые как "незаконченные" переводы крупных произведений, с достаточным основанием можно считать примерами новаторских произведений, в которых Пушкин последовательно проводил принцип конденсации художественных образов, постепенно приобретавший все более и более существенное значение в утверждении черт создавшейся его гением своеобразной поэтики".

Думается, что понятие "конденсации" едва ли применимо к "Медоку" Пушкина, являющемуся точнейшим переводом соответствующих стихов Саути. О конденсации в данном фрагменте идейно-образного содержания всей поэмы Саути говорить также не приходится. Этот тезис приложим скорее к пушкинскому "Родрику" ("На Испанию родную"). Верно, что пушкинский фрагмент приобретает некую художественную замкнутость, но достигается это не "конденсацией", а вычленением одной темы из обширного материала источника, когда "отсекается все лишнее" и тем самым создается новое качество.

А. СЫРКИН

ПОСЛЕДНИЕ СТИХИ А. С. ПУШКИНА
("Канон в честь Глинки")

13 декабря 1836 г. известный литератор и театрал А. В. Всеволожский дал дружеский обед, празднуя успех оперы "Жизнь за царя" ("Иван Сусанин"). Поставленная впервые 27 ноября опера М. И. Глинки шла со все возрастающим успехом. Пятеро из гостей тут же исполнили сочиненный ими шуточный канон в честь композитора. Музыку написал В. Ф. Одоевский, а куплеты распределились следующим образом:

Мих. Ю. Виельгорский:

Пой в восторге, русский хор,
Вышла новая новинка
Веселися, Русь! Наш Глинка —
Уж не Глинка, а фарфор!

П. А. Вяземский:

За прекрасную новинку
Славить будет глас молвы
Нашего Орфея Глинку
От Неглинной до Невы.

В. А. Жуковский:

В честь толь славныя новинки
Грянь, труба и барабан,
Выпьем за здоровье Глинки
Мы глинтвеину стакан.

А. С. Пушкин:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь[1].

Как мы видим, в соответствии с очевидными требованиями канона и условиями импровизации, эти куплеты объединены по ряду признаков: метрикой, заданной первой рифмой (в начальном четверостишии, в отличие от остальных, рифма опоясывающая, а не перекрестная), четырехкратным обыгрыванием фамилии, наконец, — самой тематикой. И вместе с тем при чтении "Канона" нельзя, как нам кажется, не увидеть определенную противопоставленность — лексическую и эмоциональную — четвертой, пушкинской, строфы первым трем.

Первые куплеты торжественны и одновременно безоблачно веселы — в полном созвучии с поводом, действительно, ставшим, как показало время, историческим событием в русской музыке. Таков и восторженный куплет Виельгорского, и несколько более риторичные, изобилующие метафорами строки Вяземского, и звучащее слегка старомодно четверостишие Жуковского. Каждый по-своему отражает реальную ситуацию: праздник отечественного искусства, растущую (от Москвы до Петербурга) славу Глинки, веселое застолье друзей.

При переходе к четвертому куплету невольно ощущается резкая смена ассоциаций. Начало

еще подчинено здесь общим требованиям (появление "новинки"). Три же последующие строки, при общем смысловом следовании заданной теме (иначе и не могло быть), содержат такой заряд агрессивности, такое скопление "отрицательных эмоций", что, кажется, немного найдется у Пушкина других стихов, столь же насыщенных сходными выражениями. Можно подумать, что поставь себе поэт специально такую задачу, он вряд ли сумел бы удачнее воспеть буквально в нескольких словах столь радостное событие с помощью подобных выражений: "зависть" — "злобой" — "омрачась" — "скрежещет" — "затоптать" — "грязь". Характерна, кстати, и инструментовка четверостишия — свистящими и шипящими: с-с/з-с-з-ч-с/с-с-ж-щ-ж/з-ж-з/. Добавим, что исполнение "Канона" требовало повторов в четвертой строке каждого куплета, звучащих соответственно: "Уж не Глинка, уж не Глинка..." — "От Неглинной, от Неглинной...", — "Мы глинтвеину, глинтвеину..." — "Затоптать, топтать, топтать..."[2] — и это лишь усиливало контраст, подчеркивая агрессивность последней строки.

При этом и буквальный смысл пушкинской строфы вряд ли соответствовал положению вещей. Разумеется, отнюдь не все сумели сразу оценить по достоинству оперу, в числе их — молодые тогда Герцен, Стасов; на премьере "просто скучал" 18-летний Тургенев. Некоторые аристократы сравнивали оперу с "кучерской музыкой", что, впрочем, отнюдь не омрачало торжества. Однако, не говоря о том, что подобная реакция всегда была характерна для впервые исполняемых произведений такого масштаба, уже 15 декабря 1836. В.Ф.Одоевский писал: "...число этих противников с каждым представлением уменьшается... Кто слышал оперу два раза, тот говорит о ней уже не то, как после первого представления..."[3]. "Жизнь за царя" оказалась в этом отношении счастливее многих других первоклассных опер (в том числе, и второй оперы Глинки — "Руслана и Людмилы", — поставленной шесть лет спустя). Уже при первом исполнении опера встретила восторженный прием; значительную роль сыграла здесь и благосклонность императора: "Успех был совершенный... Государь первый поблагодарил меня", — вспоминал композитор, получивший вскоре подарок от царя — перстень, усыпанный бриллиантами, и лестное назначение капельмейстером придворной капеллы.

Очевидно, что в такой обстановке строки Пушкина звучали скорее как риторический прием — ни о какой злобной зависти, стремившейся "затоптать в грязь" автора "Жизни за царя", нельзя было говорить всерьез[4]. Не давал оснований поминать о такой зависти и жизненный путь Глинки, включая предшествующую работу его над оперой[5]. То, как Пушкин воспел Глинку, по-видимому, меньше всего коренилось в событиях, вдохновивших создателей "Канона": "зависть", "скрежет" вряд ли звучали естественно в атмосфере дружеского обеда у Всеволожского, но они становятся более понятными, если мы обратимся к переживаниям самого поэта.

Нет необходимости сколько-нибудь подробно останавливаться на событиях последних месяцев в жизни Пушкина. Как ни объяснять его состояние, как ни судить о причинах — внутренних или внешних — и о виновниках, достаточно известно, каким было это состояние. 4 ноября 1836 г. Пушкин получил анонимный пасквиль и с тех пор, по его собственным словам, "не имел ни минуты спокойствия"; "...все должно было перевертывать в нем душу и убеждать в необходимости кровавой развязки" (П. П. Вяземский)[6]. Сватовство Дантеса к Екатерине Гончаровой и отмена первого вызова на дуэль не принесли ему существенного облегчения — свидетельства знакомых, встречавшихся с поэтом в декабре 1836 года, достаточно красноречивы[7].

"Злоба", "омрачение", "скрежет" были в ту пору скорее всего приложимы именно к автору импровизации. Так же точно — и персонифицированная "зависть". Примечательно, что образ завистника у Пушкина, как правило (в 5 случаях из 6), связан с убийством: это — или тот, кого следует убить ("Руслан и Людмила" II, 484; ср. там же: "злобой омраченный" — IV, 290), или же сам убийца ("Тазит" 8; "Моцарт и Сальери" I. 55; 59; ср. также его заметку "О Сальери"). Последние примеры, кстати, позволяют предположить здесь дополнительную ассоциацию. Речь,

как и в случае с Моцартом, снова идет о зависти к композитору, хотя реального сходства это, разумеется, не прибавляет: жизни Глинки никто не угрожал; альтернативой — убить или быть убитым — жил в эти дни сам Пушкин. Ибо к нему же было всецело приложимо и еще одно его выражение (кстати, встречающееся у него лишь один раз — только в этом стихе): "затоптать в грязь", т.е. "очернить", "оклеветать"[8]. Глинку и в самом деле не могли (точнее — никто и не думал) "затоптать" — "затаптываемым" чувствовал себя поэт, именно в ту пору впервые, как можно предположить, употребивший это словосочетание в своих стихах. И вместе с отрицанием ("не может") оно начинает звучать здесь уже скорее как своеобразное заклинание, как возможная надежда.

Строфа, сочиненная 13 декабря 1836 г., когда, славя Глинку, автор приоткрыл творившееся в его душе, имеет еще одну примечательную особенность. Это последние датированные стихи Пушкина. Все прочие среди наиболее поздних, включая неоконченные и датируемые предположительно, были почти наверняка созданы раньше.

Творчество Пушкина — один из ярких примеров взаимной дополнительности жизни и искусства, "поэзии" и "правды". И все же "пользоваться его поэтическими признаниями", если и не в качестве самостоятельного биографического материала, то как иллюстрацией к последнему, подтверждаемой независимыми свидетельствами, представляется вполне правомерным[9]. Именно так, на наш взгляд, обстоит дело и в данном случае. Трудно объяснить здесь использование выражений, столь мало соответствующих характеру описываемой ситуации, иначе как невольной данью собственному состоянию, в котором он "не имел ни минуты спокойствия", "был словно сам не свой". Таково, можно полагать, дополнительное, автобиографическое, значение этих стихов — по всей видимости, самых последних, оставленных поэтом незадолго до развязки.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. Пушкин. Полн. собр. соч., Л., 1948, т.3, ч.1, с.490 (ср. т.3, ч.2, с.1299—1300); ср. также: Летопись жизни и творчества М. И. Глинки. Ч.1, 1804—1843, Изд. 2-е, сост. А. А. Орлова, Л., "Музыка", 1978, с.111.

2. Ср., напр.: М. Глинка. Записки. Л., Гос. муз. изд-во, 1953, с.245. Мы не останавливаемся на других звуковых особенностях четверостишия (ср. отчасти заданные предыдущими строфами характерные переходы: СЛ — ЗЛ — ГЛ — ГР; чередование: СКР — ГРЗ и т.д.).

3. Летопись, с.112; см. подробнее о соответствующих свидетельствах: там же, с.103—115 и др.

4. Едва ли не единственным, кто имел тогда основание завидовать Глинке, был автор нескольких опер, в том числе популярной "Аскольдовой могилы" (1835), А.Н.Верстовский (1799—1862). Он, действительно, был уязвлен славою соперника, затмившей его собственную славу, и был убежден в своем первенстве в создании русской оперы, но и он писал в те дни В.Ф.Одоевскому: "Я первый обожатель прекрасного таланта Глинки" (Летопись, с.114; ср. также след. прим.).

5. Более того, когда капельмейстеру Петербургской оперы К. А. Кавосу (1776—1840), написавшему оперу на тот же самый сюжет (поставленную в 1815 г. и пользовавшуюся успехом), поручили весной 1836 г. "рассмотрение нового творения", он не только не стал интриговать против Глинки (о чем ходили в свое время слухи), но, напротив, сразу же высоко оценил его оперу, убедил дирекцию "немедленно заняться постановкой" и даже снял с репертуара театра своего собственного "Ивана Сусанина". См.: М. Глинка, Записки, с.112—113; ср.: с.242; Летопись, с.94.

6. Цит. по: В. Вересаев. Пушкин в жизни. М., 1984, с.512. Ср.: свидетельства В. А. Соллогуба

(с которым у Пушкина в начале 1836 г. по явному недоразумению чуть не состоялась дуэль) о настроении поэта в последний год, когда тот "решительно искал смерти" (там же, с.532; ср.: с.538; А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, М., т.2, 1985, с. 348–352).

7. Таковы, напр., свидетельства В.П. Бурнашова, Е. Н. Мещерской, С. Н. Карамзиной (В. Вересаев. Пушкин, с.513, 681): "в декабре 1836 г. и в начале января 1837 г. Александр Сергеевич был словно сам не свой..." — вспоминала няня детей Пушкина (там же, с.523).

8. См.: Словарь языка Пушкина, М. 1957, т.2, с.108–109; ср.: с.28.

9. См.: В.В. Вересаев. "В двух планах. Статьи о Пушкине", М., 1929, с. 78–79. Ср. там же, с.134–135: "Последние полгода его жизни. Пушкин захлебывается в волнах непрерывного бешенства, злобы, ревности, отчаяния... И никакого отражения этого состояния мы не находим в поэзии Пушкина того времени" — суждение, по-видимому, нуждающееся в коррективе.

Михаил Вайскопф

ПУТЬ ПАЛОМНИКА
(О масонских и теософских источниках Гоголя)*

Тема настоящей статьи была косвенно подсказана мне исследованиями Чижевского. Назвав Гоголя-мыслителя "эпигоном" "александровской эпохи"" и указав на его духовную принадлежность к поколению "отцов"[1], Чижевский, среди прочего, убедительно сблизил эсхатологию "Портрета" и "Ревизора" с учением Юнга-Штиллинга[2]. Думается, перечень теософских источников Гоголя можно было бы значительно расширить, включив в него, в частности, русских масонов-"мартинистов". Как мне представляется, подбор теософского материала, использованного Гоголем, выказывает известную однородность, позволяющую связать "Вечера" с поздними произведениями в рамках единой идеологической структуры.

Согласно русским последователям Беме и Сен-Мартена, грехопадение погасило в уме Адама "светильник небесной Премудрости" и повлекло за собой падение "всей Натуры"; душа и мир погрузились в темницу "тлетворных стихий", свет — в тьму и материю. Назначение "ищущего" состоит в том, чтобы припомнить "потерянное слово", собрать рассеянные искры света. Любовью воссоединится "тело таинственного человечества Христова", кабалистический и алхимический гнозис освободит Натуру от заклятия, и тогда стихии расплавятся, "обветшалую ризу" мира сменит новое "златосолнечное облачение", мир воскреснет и преобразится в царство Божие. Масонский ритуал инициации включал в себя восхождение от тьмы к свету — Слову — и переодеваие в светлые одежды, ибо утверждалось, что каменщику предстоит, "облачившись во Христа", "в ризу непорочности", сочетаться "Духовным браком с Небесною Девою (Софией. — *М.В.*), великое совершать дело, раждать чад Премудрости". София выступала не только в роли невесты, но и в роли матери, духовной "родительницы" ищущего ее героя[3]. Обрядные действа, как известно, были сюжетно реализованы в литературных произведениях Хераскова, Боброва и других масонов[4]. Земное царство Божие писатели 18 века созидали в многочисленных утопиях, бытовавших и в качестве самостоятельного жанра и в виде заключительных моментов общего повествования. Странствие героя, обретающего невесту, завершалось тем, что он вступал в Храм Премудрости или Истины (который до известной

**Автор выражает благодарность редколлегии сборника за конструктивные замечания, сделанные при подготовке статьи к печати.*

степени мог идентифицироваться с "подлинной" православной церковью) и в некую идеальную страну, управляемую "святым царем" и его мудрыми советниками[5].

Уже в дебютных и, казалось бы, насквозь "фольклорных" "Вечерах" дана целая серия типологически близких тем: добывание "грамоты" (во всей многопланности слова), магическое переодевание, путешествие к мудрой царице (Екатерину, к которой попадает Вакула, панегирическая традиция 18 века приравнивала к Минерве), заключительное воссоздание Храма и рождение младенца, интерпретируемое под углом евангельского сюжета. К тому же символическому ряду в "Ночи перед Рождеством" примыкает, среди прочего, получение героем царицыных черевиков для невесты — ср. любопытную параллель: новому масону, с честью выдержавшему испытание, в конце пути вручалась "пара женских рукавиц", дабы он передал их своей "избраннице", олицетворяющей Премудрость[6].

Что же до натурфилософской тематики (особо охотно усваивавшейся романтиками — ср. хотя бы В. Одоевского), то она проглядывает еще в "Сорочинской ярмарке", вводной повести цикла. Я имею в виду такую типично алхимическую подробность, как "тяжелый подземный пар", окружающий "сонмище гномов". Сходной символикой уже полностью проникнут "Вечер накануне Ивана Купала", на масонско-герметической основе контаминировавший темы Ирода, детоубийства и усекновения главы Иоанна Предтечи — Гоголь связал дату рождения евангельского героя с ключевыми моментами его жития. День Иоанна Крестителя был главным общемасонским праздником[7]. Посвящался он покаянию, воспоминанию об "утраченном свете" — ср. соответствующие ситуации у Гоголя, сопряженные, подобно масонскому ритуалу, с пылающим черепом. Масонская риторика твердила об очищении и обработке души — "камня", на котором вновь воздвигается внутренняя церковь, сокровенный Храм Соломона. В журнальном варианте повести разрушенная церковь опознается рассказчиком по "камням от фундамента"; в основании алтаря лежал "камень с явственно вырезанным на нем крестом" — ср., к примеру, масонско-минералогический мотив крестового камня, найденного под развалинами церковного престола, у Гете в 4 главе романа о странствованиях Вильгельма Мейстера. Подземные видения Петруся вообще напрашиваются на сопоставление с алхимическим девизом, перенятым "каменщиками": "Visita interiora terrae (...) invenies occultum lapidem". Вся семантика храмового камня замешана здесь на этимологизации имени Петруся (petros) и на сходном звучании имени героини. Перед нами — две проекции одного и того же евангельского образа Петра-"камня"[8] и основания церкви (Мф. 16:18); он как бы расслаивается на Петра-отступника, "сатану" (Мф. 16:23) и набожную Пидорку. Драгоценные каменья, соотносимые с душевной нестойкостью героя, чужды и враждебны храму — предавшись сатане, Петрусь не дает "ни копейки на церковь" (журн. вариант). Зато кающаяся Пидорка приносит ей богоугодную жертву — оклад к иконе, выложенный яркими камнями. Важным дополнительным подтекстом тут служит глубоко почитаемое масонами 1 Соборное послание ап. Петра, развивающее, наряду с темой "огненного искушения" (4:12), тему храмовых "живых камней", "камня краеугольного, избранного" — и "камня соблазна" (2:4-8).

Столь же значительный пласт тогдашних мистических настроений открывается в "Страшной мести". Андрей Белый, резонно сблизивший колдуна-"антихриста" с ростовщиком из "Портрета", указал на возможную "реальную" подоплеку демонического образа — вегетарианство колдуна, изучение астрологии и т. п. — гипотетически связав его с протонаучным магизмом Возрождения[9]. Но у Гоголя имелись более актуальные прецеденты. Как на примере "Портрета" продемонстрировал Чижевский, вся первая треть 19 века проходила под знаком ожидания Антихриста. Нужно прибавить, что личность последнего, кощунственно имитировавшая облик аскета-праведника, устойчиво связывалась с магией, чернокнижием. Гоголевский же "антихрист", кроме того, в сильнейшей мере отдает внутри- и антимасонской полемикой. "Церковь Антихристову" Лопухин прозревал в обществах "ложных чудодеев, лжеправедников", одержимых,

как гоголевский персонаж, "духом Каина" и обратившихся "к упражнению в буквах Теософии, Кабалы, Алхимии"[10]; аналогичные обвинения розенкрейцеры предъявляли, в частности, графу Грабянке. С гоголевским "антигероем" сопоставим и целый ряд других масонских чернокнижников: умерший в тюрьме Калиостро, Джонсон, Шрепфер; наконец, в тех же грехах, что и колдун — кровосмешении, детоубийстве, сатанинском заговоре против человечества — обвинялся глава иллюминатов, пресловутый Вейсгаупт[11], скончавшийся в 1830, незадолго до того, как Гоголь приступил к работе над повестью.

Многие приметы "неслыханного грешника" восходят уже непосредственно к масонским литературным сочинениям. Основное место действия "Страшной мести" — хутор "между двумя горами в узкой долине, сбегающей к Днепру"; сам колдун скрывается на лесистом берегу реки — это "выдавшийся мыс, на котором чернел старый замок". Враг человеческого рода занимается астрологической ворожбой сначала в замке, потом — в глубокой землянке на "выдавшемся берегу" бушующего Днепра. Ср. у Хераскова во "Владимире Возрожденном":

Между песчаных гор, где бурный Днепр свои
Влечет меж тростников шумящие струи (...)
Со брегу над водой угрюмый лес навис
И выдался в реку крутой бесплодный мыс,
Видна глубокая кремнистая пещера (...)
Зломир там обитал, безбожный чародей,
Враг неба, враг земли, враг Богу, враг людей;
Во чернокнижии искусен был глубоком (...)
Из сей губительной, подобной аду бездны
Взирает чародей в нощи на круги звездны.
Наукой злых духов сей таинств неких тать
Грядущее хотел на небе прочитать:
Но будто молнии сверкнувшее блистанье
Повергло крестное волшебника сиянье.

Так же плачевно завершается попытка гадания для гоголевского персонажа — его повергает в ужас "непрошенное" вторжение грядущего мстителя. Вероятно, и вечное "самопожирание" демонических мертвецов в бездне было отчасти навеяно тоже "Владимиром":

Там ненависть, людей ни Бога не любя,
Терзает грудь свою и ест сама себя[12].

Через несколько лет после этой юношеской повести сходная тематика заново проступила в мрачной натурфилософии "Вия" (разбор которого я, впрочем, опускаю, поскольку посвятил ему отдельную статью) и — совсем по-другому — в "Записках сумасшедшего". Поприщин, симптоматически принимающий своего начальника за масона, выказывает знакомство с мистической литературой — согласно черновику повести, в переписке собачек он обнаруживает заимствования из "немецкого сочинения, переведенного Лабзиным"; напомню, что масон Лабзин переводил главным образом Эккартсгаузена и Юнга-Штиллинга. Сами же записи героя в своей "теоретической" части представляют собой, на мой взгляд, довольно прозрачную пародию на масонско-натурфилософские опусы (а равно и на платоновского "Тимея", служившего для них отдаленным источником). Ср. интонационный строй поприщинских озарений и пренебрежительные выпады в адрес "физиков", которые "пишут глупости", — и, например, такое безапелляционное рассуждение Н. Новикова, в 1832 перепечатанное в двухтомном собрании писем С. Гамалеи:

"С позволения наших астрономов, они изволят бредить, находя более семи планет (...) Ни больше, ни меньше семи планет быть не может (...) Нынешние физики, не довольствуясь четырьмя стихиями, которые Бог сотворил четыре только, а не более, совсем их разжаловали из стихий (...) Какая слепота и какое нищенское понятие о стихиях (...) И кто может все их бредни исчислить?"[13]

Однако пародийный слой повести, тяготеющий к демонологическим фантазиям титулярного советника, только оттеняет контрастную метафизическую сторону сюжета. История "испанского короля" — это вариация известнейшего гностического мифа о человеческом духе — "царском сыне", ввергнутом в земное, плотское узилище и тоскующем по предвечной отчизне[14]; соответственно, изобличение "хромого бочара", изготовившего негодную луну, как и поприщинское стремление разорвать путы времени, сказавшееся в эпатирующей ахронности заключительных записей, также были внушены Гоголю антидемиургическими тенденциями теософии, впитавшей в себя гностическую вражду ко времени, а иногда — и к небесным светилам. Общая негативно-астрологическая настроенность характерна, например, для Ф. Глинки, масона и мистика, писавшего о звездном "плене" ("Карелия", 1830) и называвшего планеты "глупыми стадами". Чтобы воссоединиться с небесной родиной, нужно, утверждал Глинка, вырваться из *"железной клетки время"* ("Иная жизнь"[15]). Короче, фантасмагорическое бегство Поприщина полностью принадлежало к отработанной топике гностического эскапизма, включая сюда и сам "полет", и предварительное переодевание в королевскую "мантию", связанное с ожиданием свадьбы и зова с родины — в данном случае, "депутатов из Испании". Той же гностической символикой преображения насыщен сюжет "Шинели" (в принципе требующий отдельного анализа); ср. у Эккартсгаузена:

"Душа, воззванная гласом Вечного, освобожденная от уз, теснящих ее, предстанет *в брачной одежде* невесты Вечного — бессмертна как Он, и подобна образу Его. Настанет день рассвета, и тьма сея жизни исчезнет"[16].

Загробная "матушка" Поприщина, понятно, отчетливо ассоциируется с Царицей Небесной — и вместе с тем, в русле известного типологического сближения Богоматери и Софии[17], заставляет вспомнить о масонской матери-Премудрости. Болезненные прозрения обезумевшего героя и его гибельное возвращение к "матушке"-заступнице ("Прижми ко груди своей бедного сиротку!") как бы трагически инвертируют старую исихастскую тему. Ср. у Лопухина: "Противу Зла Борющийся и Премудрости Ищущий Воин, болезненно восчувствовав Тму его пленяющую, должен ощутить в себе мучительную ее власть и немощь собственных сил своих (...) Найдет на него Дух, сущий в Премудрости, и Сила Источника Ее осенит его! Сим Духом зачатый, и яко д у х о в н о п р е м у д р о с т е ю Рожденный, должен он совершенно предаться Родительнице своей, и подобно младенцу сосать девственное Ее с в е т н о е млеко"[18].

Но автору Петербургских повестей был несомненно памятен и образ Софии-невесты. В "Невском проспекте" это София падшая, ставшая блудницей: "Она раскрыла свои хорошенькие уста и стала говорить что-то, но все это было так глупо, так пошло... Как будто *вместе с непорочностию оставляет и ум* человека!" Прелестная незнакомка далее сравнивается с затонувшей "жемчужиной", с "прекрасным перлом", брошенным в "пучину". Затонувшая жемчужина — общегностическое обозначение "потерянной", плененной души[19], усвоенное русскими масонами при посредстве софиологии Беме[20]. Не менее традиционен способ ее спасения, тщетно вынашиваемый "рыбаком"-Пискаревым: сакральная женитьба спасителя на блуднице — древнейшая мистическая мифологема.

Тема встречи с Софией обрела иное и грандиозное развитие в "Мертвых душах". Предварительно стоит уточнить, что сакрализацию бедной убогой Руси (в черновиках поэмы величавшейся "матушкой" и "святой землей") Гоголь осуществил вслед за Глинкой, освятившим другую "дикую страну" — Карелию. Герой его поэмы, отшельник-исихаст,

рассказывает, что в этот сумрачный край из надмирных сфер залетает с тоскливым пением чудесная жар-птица, мелькающая, "как мысль". Согласовав полет птицы-тройки с неоплатоническим "восхождением души"[24] — а не с гностическим ее бегством, как в "Записках сумасшедшего", — Гоголь перенес в описание Руси серию мотивов, почерпнутых у Глинки:

Карелия	**Мертвые души**
Напев и длинный, и унылый, И сладостный, как первый взгляд На жениха стыдливой девы.	"Почему слышится и раздается немолчно (...)твоя тоскливая песня? (...) Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.."
Какие звуки!.. (...) Заман души, так в душу льются!	"Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу?"
Чудесным счастьем и тоской Все струны сердца потрясутся.	Что зовет и рыдает, и хватает за сердце?"
И время нет... Исчезла даль!	"Его ли душе, стремящейся закружиться,
Как прах, как дым, земное мчится, И мчится все с ним, что печаль. Душа, юнея, веселится (...)	загуляться (...) но любить ее? (...) Летит мимо все, что ни есть на земли". "И сам летишь, и все летит (...) нивесть куда
Куда-то все летя, летя...[25]	в пропадающую даль".

"Стыдливая дева" и птица-"мысль" Глинки навязчиво напоминают невесту-Премудрость; черты Софии — "бесконечной мысли", рождаемой бесконечной землей, — нельзя не опознать и в гоголевской Руси, вступающей в магический контакт с визионером-созерцателем. Тут уместно сослаться и на традиционную идентификацию Софии с землей и на то, что сближение Софии с грядущей, "горней" Россией было задано еще в 18 веке. Так, одический герой масона Ключарева, охваченный духовным экстазом и познающий на небесах "премудрости уставы", восторженно читает в книге промысла величественную судьбу империи, живо напоминающую метафизический взлет Руси-тройки: "В зенит с орлом своим парит/ И к солнцу вслед за ним стремится,/ Ей вся вселенна удивится/ И в севере восток узрит! (...)/ Преславны будут имена/ Ее любезных чад избранных,/ Премудростию осиянных". Чтобы ускорить прозреваемое торжество, он молит Бога послать "Бессмертную Софию к нам; / Да с нами купно потрудится,/ В сердца и души водворится/ И путь отверзет к небесам"[23].

Гоголевская Россия, обгоняющая "другие народы и государства", в основном тексте поэмы отождествлена однако с Софией падшей, омертвевшей. Воскресить ее предстояло при парадоксальной помощи Чичикова, выкупающего души для этой возвышенной цели, пока сокрытой от него самого. По существу (хотя и с необходимой поправкой на плутовской роман, а с другой стороны — на романтическую амбивалентность гоголевского сюжета), он подвизается в роли обычного масонского странника, проходящего, на манер героя "Кадма и Гармонии", сквозь строй антиутопических миров — стран или планет — персонифицируемых их

повелителями. Думается, образная система "Мертвых душ" вообще выросла из барочно-мистической аллегорики, в чем нетрудно убедиться, заглянув в тот же "Ключ к таинствам Натуры", как мы помним, ревностно штудируемый гоголевским почтмейстером. Эккартсгаузеновские "Обитель смирения" и "Храм самопознания", с которых начинается восхождение пилигрима, преобразились в пародийный маниловский "Храм уединенного размышления", а бездушный "Скоточеловек", противопоставляемый грядущему "Духочеловеку", — в Собакевича. В своей демонической ипостаси Чичиков, искусно меняющий личины, эволюционировал из мильтоновского протеического Сатаны или из соответствующего херасковского персонажа: "Но злобный мира князь, хоть мраками одет,/ Приемлет кроткий вид, являет ложный свет"[24]. Одновременно, по масонскому трафарету, загадочный путешественник Гоголя воплощает в себе историю общечеловеческой души, и если читателю предлагается выискивать в себе "частицы Чичикова", то это только повторение херасковской сентенции, замыкающей похождения Неизвестного из "Бахарианы": "Знай, что повесть странная сия, / Может быть, история твоя"[25]. Спасение души героя, брезжущее в сюжетной перспективе масонских повествований, сплавлено с чаемым спасением всего юдольного мира, чудесно фокусировавшегося в его личности. В этой связи полезно присмотреться к той конкретной последовательности, в какой Чичиков посещает помещиков — т. е. к порядку сочетания их портретов.

В валентинианском мифе падшая София, отлученная от горнего света, претерпевает ряд тягостных эмоциональных состояний: *1) печаль,* вызванная неспособностью удержать свет; *2) страх* потерять жизнь; *3) замешательство либо ожесточение,* ярость; *4) невежество,* объединяющее на своей основе все предшествующие состояния; и наконец, 5) переходная стадия — *обращение,* источник бытия, промежуточного между материей и духом, тьмой и утраченным светом[26].

Довольно близкий перечень просматривается, скажем, у Мильтона в 4-й книге "Потерянного рая" (оказавшего огромное влияние на русских писателей-масонов), где эти аффекты, окрашенные инфернальной символикой, приданы Люциферу и соотнесены с грехопадением человека. У христианских и, в частности, барочных мистиков потеря подлинного света естественно связывалась на первой стадии с мраком или же тусклостью, туманом, сулящим приближение иного, адского свечения, — и со скукой. Ср. преддверие ада во "Владимире Возрожденном":

Там некий тусклый свет разлился по земли,
Подобный зареву, светящему вдали (...)
Там Скука царствует, склонив чело в колени.

Затем рисуется знакомая череда негативных состояний:

Там дышущая Грусть, одушевленны Страхи.
Там в вихрях грешники вращаются как прахи.

И далее, после развернутого изображения "злобы", дается резюмирующее неведение, забвение:

О благе в вечности и мысли потушенны.

Спасение приоткрывается лишь в плане отвергаемой возможности:

И можно ли тогда соединиться с Ним,
Когда Он чистый свет, мы тмою быть хотим?[27]

Чичиков последовательно посещает: 1)скучнейшего Манилова, в облике которого преобладают черты мечтательной меланхолии (а тускловатый фон — тот же, что в лимбе[28] у Хераскова: "День был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета"); 2)охваченную страхом Коробочку; 3)вспыльчивого и сварливого Ноздрева, чье поведение, как и ответное замешательство героя, не требует, видимо, комментариев; 4)косного невежду Собакевича ("Толкуют — просвещение, просвещение, а это просвещение — фук!"); 5)Плюшкина, в котором материальное начало разложилось в "прореху" (ее высокий аспект — символический сад) и которому, в разительном отличии от предыдущих персонажей предстояло духовно возродиться.

В гностической концепции перечисленные аффекты Софии, объективируясь, становились четырьмя материальными и — пятой — эфирно-психической стихиями. Ср. отголосок этой схемы в теософии Хераскова: "И должен грех в сию стихию превратиться, / Какую привлечет, какою заразится"[29]. Обволакиваясь греховными и мертвящими эмоциями — "страстями", душа погружается тем самым в материальное заточение, теряя связь с Богом; по определению Лопухина, зов Божий раздается "в душе громче или слабее, по мере *густоты и пространства ее сферы, которую в падении сооружают и расширяют страсти ее,* помыслы и деяния плоти и крови"[30]. Итак, "мертвые души" — понятие теософское, встречающееся вместе с тем и в восточноцерковной антропологии (в "Добротолюбии", к примеру, св. Григорий Палама говорит: "Как отделение души от тела есть смерть тела, так отделение Бога от души есть смерть души"[31]). Гоголевской градации пагубных "страстей" или мелочно-бытовых "задоров", с блеском проанализированных Чижевским[32], отвечает целенаправленное сгущение грубой материальности в образе Собакевича и потом, как мы видели, ее обратное разряжение в одухотворенном рисунке плюшкинского сада и в полете птицы тройки.

Не менее традиционным было и отождествление страстей или стихий с чувствами. С точки зрения теософии воскресение есть преодоление того и другого, победа духа над "темным стихийным человеком". Отсюда, в частности, масонский ритуал пятикратного вставания из гроба[33], отозвавшийся в стихах Глинки: "И в пятичувственные гробы / Войдет вторая жизнь — любовь!"[34] Было бы наивно однозначно прикреплять гоголевские образы к тому или иному чувственному восприятию или материальному элементу; важнее зато общеконцептуальная преемственность "Мертвых душ" от темы прохождения сквозь "мертвые стихии", разработанной, например, у Сковороды ("Разглагол о древнем мире", "Разговор пяти путников" и др.) или — в более сложном контексте — у Мильтона. В последнем случае ср. хотя бы эпизод падения путника в грязь или трясину (совокупность стихий в символике "Потерянного рая"[35]), — у Гоголя такой же эпизод тонко стилизован под бытовое недоразумение.

Эта зависимость от метафизической традиции вновь резко обозначилась уже в экспозиции второго тома поэмы с ее "райским" ландшафтом, до мелочей подогнанным под мильтоновский рай[36], куда пробирается оборотень-Сатана. Но по-настоящему в раю Чичиков чувствует себя только в доме у Костанжогло, где, набираясь искомой "мудрости", он собирается было "бросить скитальческий посох". Генезис образа станет более очевидным, если, допустим, сопоставить этого наставника — "Как царь, в день торжественного венчания своего, сиял он весь и казалось, как бы лучи исходили из его лица" — с царственным жрецом из "Храма Истины" П.Львова:

> "По изумрудным ступеням сходил богоподобный старец, сединою мудрости украшенный. Белая, как снег, одежда его отметала серебряные лучи, масличная ветвь подпоясывала важный его стан, сквозь многочисленные лета его (...) сияла бодрость, спокойствие и некоторое божественное величие"[37].

А.Белый с присущей ему зоркостью указал на типологическое сходство "мага" и "колдуна" Костанжогло с колдуном в "Страшной мести" (как и с ростовщиком в "Портрете")[38], сделав из

своего наблюдения надлежащие социологические выводы. Между тем это неоспоримое сходство — простой позитив масонско-алхимической темы, ибо конечная цель герметических наук, очищающих падшие стихии, состоит, по определению Г.Вернадского, в том, чтобы "даровать народам *совершеннейшее правление,* а человечеству возвратить *древо жизни*"[39]. Аграрно-патриархальная идиллия, созданная Костанжогло, — слепок с масонских аграрных утопий, вроде щербатовской, с ее филиппиками против фабрик, мод, иностранной одежды и пр. Отсюда же, напомню, проистекает идеал "святого царя", воплощенный в благостном аскете Муразове, по отношению к которому Костанжогло занимает место предтечи. Действительно, желчный Костанжогло, одетый в "сюртук верблюжьего сукна", совмещает в себе черты масонского мудреца — Соломона или Моисея с другим излюбленным масонским героем — Иоанном Крестителем, носившим "одежду из верблюжьего волоса". Подобно Иоанну, считавшему себя недостойным "развязать ремень обуви" Иисуса (Мар. 1:6-7), Костанжогло говорит о Муразове: "Умный человек, которого я и подметки не стою". Что касается христианского идеала, олицетворяемого Муразовым, то для нашей статьи достаточно будет уточнить, что спасительная мысль о строительстве церкви, внушаемая им Хлобуеву, подытоживает масонскую линию поэмы, а равно и сквозную гоголевскую тему созидания Храма Мудрости, намеченную еще в "Вечере накануне Ивана Купала"[40].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. Д.Чижевский. "Неизвестный Гоголь". — **Новый журнал, 27.** Нью-Йорк, 1951, с. 135-6.

2. См. **Там же,** с. 140-41. Впрочем, сам Чижевский в этой и других гоголеведческих статьях (например, "Gogol': Artist and Thinker"; "Zur Komposition von Gogol's "Mantel". — **Gogol'. Turgenev. Dostoevskij. Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts**München, 1966, S.93 ff; 116-17); следовал уже устоявшейся традиции толкования Гоголя в религиозном и мистическом планах, представленной исследователями-символистами, отчасти В. Гиппиусом, Мочульским, Зеньковским и др. Из работ этого направления, появившихся за послевоенное время, можно привести хотя бы следующие: В.Зеньковский. **Н.В. Гоголь.** Париж, 1964, особенно с. 80 и сл.; Pierre Pascal "Le drame spirituel de Gogol". — N.Gogol. **Méditations sur la divine liturgie.** Bruges-Paris, 1952, pp. 15-24; Hildegund Schreier. **Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk.** München, 1977, S. 19-30, 85-95; Jesse Zeldin. **Nikolai Gogol's Quest for Beauty.** Kansas, 1978, pp. 3, 37 ff.

3. См. обо всем этом И.В.Лопухин. "Духовный рыцарь"; "Некоторые черты о внутренней церкви". — **Материалы по истории русского масонства 18 века,** вып. 1. М., изд. В.Ф. Саводника, с. 16 и сл.; с. 5—6. (Разрядка автора. Курсив во всех последующих цитатах, кроме особо оговоренных, мой — *М.В.).* См., помимо того, Г.В.Вернадский. **Русское масонство в царствование Екатерины** II. Пг., 1917, с. 144; Т.О. Соколовская. "Обрядность вольных каменщиков". — **Масонство в его прошлом и настоящем,** т. 2. Под ред. С.П. Мельгунова и Н.П. Сидорова. М., 1915, с. 88—93.

4. См., например, И. Розанов. "М. М. Херасков". — **Масонство в его прошлом и настоящем",** т. 2, с. 48-50.

5. Г.В. Вернадский. **Ук. соч.,** с. 176—80; В.В. Сиповский. **Очерки из истории русского романа,** т. 1, вып. 1 (18 век). СПб., 1909, с. 85—92, 121—42, 520 и сл.

6. Т.О. Соколовская. **Ук. соч.,** с. 94.

7. М.Н.Лонгинов. **Новиков и московские мартинисты.** М., 1867, с. 59; Т. О. Соколовская. **Ук. соч.,** с. 59, 84—85.

8. О демонологической семантизации имени Петр у Гоголя см. Daniel Rancour-Laferriere. **Out from under Gogol's Overcoat.** Ann Arbor, 1982, pp. 59—60, 226—27. Jesse Zeldin **Ук. соч.,** p. 201. С

другой стороны, ср. сюжетное воплощение и персонификацию важнейших алхимических понятий в масонском литературном творчестве: Е. Билинкис. "Заметки о Н.И. Новикове". — **Сб. статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю.М. Лотмана.** ТГУ, 1972, с. 106.

9. Андрей Белый. **Мастерство Гоголя.** М., 1934, с. 67.

10. И. В. Лопухин. "Некоторые черты о внутренней церкви", с. 7, 15—16.

11. См. обо всем этом **Масонство в его прошлом и настоящем,** т. 1, с. 98, 122; т. 2, с. 173.

12. М. Херасков. **Владимир Возрожденный. Эпическая поэма.** М., 1785, с. 16—17.

13. Цит. по А.Н.Пыпин. **Русское масонство. 18 и первая четверть 19 в.**Пг., 1916, с. 257.

14. Описание этого мифа см. в кн. Hans Jonas. **The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity.** Boston, 1958, pp. 49-82. О гностической подоснове "Записок сумасшедшего" см. в моем докладе "Птица тройка и колесница души. Платон и Гоголь", прочитанном на симпозиуме "The Logos of Gogol"в апреле 1988 в ун-те Уэсли **(в печати).**

15. Поэты тютчевской плеяды. М., 1982, с. 194, 195. Курсив подлинника — **М.В.**

16. Г. Эккартсгаузен. **Ключ к таинствам Натуры,** ч. 1. СПб., 1804, с. 201.

17. На гностико-манихейскую подоплеку этого сближения указал Denis de Rougemont. **Love in the Western World.**Trans. Montgomery Belgion. Harper Colophon Books, N.Y., 1984, p. 81.

18. И. В. Лопухин. "Духовный рыцарь", с. 15-16. (Разрядка автора. — **М.В.**)

19. Hans Jonas. **Ук. соч.**, p. 125.

20. Изложение бемевских высказываний о поисках "жемчужины (драгоценного бисера) девы Мудрости" см. в **Переписке московских масонов,** изданной Я. Л. Барсковым (СПб., 1915, с. 264—66).

21. Подробнее об этом — в тексте моего доклада на симпозиуме "The Logos of Gogol".

22. Ф. Н. Глинка. **Избранные произведения.** Л., 1957, с. 370.

23. Цит. по М. Н. Лонгинов. **Ук. соч.,** Приложения, с. 12, 14.

24. М. Херасков. **Владимир Возрожденный,** с. 73.

25. М. Херасков. **Избранные произведения.** Л., 1961, с. 43.

26. Hans Jonas. **Ук. соч.**, pp. 187—88.

27. М. Херасков. **Владимир Возрожденный,** с. 114-15.

28. Ср. наблюдение Ю. Манна, связавшего безличие и психологическую пустотность Манилова ("Ни то, ни се") с отправным пунктом дантовского ада — с его "просцениумом", заселенным ничтожными, этически нейтральными персонажами — Ю. Манн. **Поэтика Гоголя.** Изд. 2-е, дополненное. М.,1988, с. 358.

29. М. Херасков. **Ук. соч.,** с. 115.

30. И. В. Лопухин. "Некоторые черты о внутренней церкви", с. 25.

31. Цит. по позднему изданию: **Добротолюбие в русском переводе,** т. 5. М., 1889, с. 278.

32. Dmitrij Tschizevskij. "Zur Komposition von Gogol's "Mantel", S. 113—16.

33. См. Т. О. Соколовская. **Ук. соч.,** с. 102; см. **там же,** с. 90—91, об обрядовом путешествии испытуемого "противу всех свирепствующих стихий", по четырем сторонам света.

34. Ф. Н. Глинка. **Избранные произведения,** с. 260.

35. См. в превосходном комментарии И.Одаховской: Джон Мильтон. **Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец.** М., 1976, с. 523.

36. Ср. у Мильтона (**Ук. соч.,** с. 111, 113, 124, 151, 153) "зеленый Райский вал" — и такой же цветущий "исполинский вал", окружающий имение Тентетникова; ботаническому изобилию Рая ("Всегда с Весной плясала заодно /В обнимку Осень"; "Сокровища Природы на таком /Пространстве малом все размещены") соответствует гоголевская идиллия: "Север и юг растительного царства собрались сюда вместе"; "алавастровому" хребту Рая отвечают у Гоголя "меловые горы"; "безгрешному питью" Адама и Евы (сок плодов) — "фруктовые квасы" и наливки у Костанжогло и братьев Платоновых и т. д.

37. Цит. по В. В. Сиповский. **Ук. соч.**, с. 564—65.

38. Андрей Белый. **Ук. соч.**, с. 109—10.

39. Г. В. Вернадский. **Ук. соч.**, с. 179.

40. Особую тему, не укладывающуюся в рамки настоящей статьи, составило бы сопоставление "Выбранных мест" и вообще поздней гоголевской переписки и публицистики с масонскими дидактическими сочинениями, в первую очередь, с эпистолярным наследием С. Гамалеи, оказавшим значительное влияние на Гоголя.

В. Д. Левин

ЯЗЫКОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОДНОГО ПЕРСОНАЖА ДОСТОЕВСКОГО
(к вопросу о роли устно-разговорной речи в художественном диалоге)

"Он казался несколько задумчивым и рассеянным, говорил отрывисто и как-то не грамматически, как-то странно переставлял слова и путался, если приходилось составить фразу подлиннее", — такими словами характеризует повествователь ("хроникер") в романе "Бесы" одного из своих персонажей — инженера Кириллова. "Почему вы не так правильно по-русски говорите? Неужели за границей в пять лет разучились?", — спрашивает он его. Эта характеристика речи Кириллова повторяется и исследователями романа. Речь эта определяется как "исковерканная", "неисправная", "убогая и примитивная", поддерживается предположение хроникера, что Кириллов говорит по-русски, как иностранец, утверждается, что в каждой фразе Кириллова "чувствуется рука писателя" и подобное. Создается впечатление, что речи Кириллова нет аналога в реальной языковой действительности, что она, так сказать, создана автором просто путем искажения нормального языка.

Между тем речь Кириллова поддается однозначному определению, причем именно с точки зрения языковой действительности. **Перед нами типичная, воспроизведенная с ошеломляющим мастерством и точностью, спонтанная устно-разговорная речь.**

Современное языкознание, обратившись в последние десятилетия к изучению и описанию устно-разговорной речи, определило ее как особую речевую систему, обладающую своими собственными, отличными от принадлежащих письменной речи, средствами на всех уровнях языка, преимущественно в области синтаксиса[1].

Важно с самого начала оговорить, что имеются в виду не те приметы устно-разговорной речи, которые образуют особый разговорный стиль (по другой терминологии — "сниженный стиль", "бытовой стиль") литературного языка, давно уже расширившие сферу своего употребления за пределы устной коммуникации и противопоставленные приметам "книжного" стиля, а те особенности разговорной речи, которые обусловлены только самой **формой** коммуникации — устностью и такими тесно связанными с нею фактами как спонтанность, неподготовленность речи и наличие живого непосредственного общения между участниками коммуникации и противопоставленные речи письменной[2]. То ощущение "искусственности", "сделанности" языка Кириллова, которое возникает у читателей романа, является прямым следствием парадоксальности статуса устно-разговорной речи в системе языка. Парадоксальность эта заключается в том, что в языковом сознании грамотного человека немаркированной, нормальной, правильной речью, оказывается речь письменная, то есть явление генетически вторичное по отношению к устной речи, которая оценивается на ее фоне, если она попадает в сферу нашего сознания, как речь неправильная, искаженная.

К счастью, это обстоятельство не влияет на нашу разговорную речь и на восприятие ее собеседником, ввиду высокого уровня ее автоматизма. Но ощущение неправильности, искаженности языка и даже порой непонятности, бестолковости текста возникает, когда мы сталкиваемся с воспроизведением устной речи в письменности, то есть употребленной в чужой для нее сфере.

В связи со сказанным находится то обстоятельство, что, как это уже давно замечено, литературный диалог в художественном произведении, вообще речь персонажа строится в подавляющем большинстве случаев по правилам речи письменной, а не устной, не вызывая никаких ощущений искусственности или неправдоподобности. Можно заметить, что более или менее заметный слой устно-разговорных речевых фактов появляется в просторечно-нелитературных, неграмотных речевых партиях, в нарочито "ноздревско-залихватском" стиле; некоторые приметы нарушения письменного стандарта в пользу устной речи появляются также в репликах, выражающих крайнюю степень взволнованности говорящего, потрясенности и т. д. Это показывается знаками препинания, обычно многоточием, указывающим на паузы, разрывающие и деформирующие высказывание. Существует также некоторый небольшой набор наиболее естественных, шаблонизированных примет устной речи, употребляемых в диалогах, например, неполные предложения в вопросно-ответных репликах при абсолютной понятности смысла, переспросы (чаще — псевдопереспросы), пропуск слов, легко определяемых ситуацией, некоторые особенности словорасположения и т. п. В языке Кириллова этот набор примет устности резко расширен. И в этом источник его "странности". Обратимся к материалу.

1

Прежде всего это эллипсис разного типа. Наряду с тем, который обычен для литературы, например, "вы серьезно, что он подушку крестил?", где пропуск после "серьезно" глагола говорения стало нормой и в жизни, и в литературе (в "Бесах" это встречается и в речи других персонажей, например, Петра Верховенского: "Кстати, вы это серьезно мамаше насчет Лизаветы Николаевны..."); "...садитесь, вы грязны, ничего; пол я потом мокрою тряпкой"; "Видно, что вы любите жену после Швейцарии. Это хорошо, если после Швейцарии", — в обращении к Шатову, где смысл держится на том, что собеседники знают о событиях в Швейцарии, приведших к разрыву Шатова с женой, и т.п. Кроме такого обычного эллипсиса в речи Кириллова мы постоянно сталкиваемся с таким, который представляется "неисправным" в литературе, хотя и не невозможным в жизни, в живой речи. Таковы, например, "Я вовсе не статью. Я не стану глупостей"; "Вы никакого не имеете права на этот случай про меня"; "Кто-нибудь ошибся и вышло"; "А я думал, вы чаю, — я чай купил. Хотите?"; "Я мало ем; все чай"; "заграницей чай ночью неудобно"; "Это не от меня, как знаете: когда скажут" (этой фразе предшествует обмен репликами между Ставрогиным и Кирилловым. Ставрогин спрашивает своего собеседника: "Вы все в тех же мыслях?", где речь идет об известном для обоих решении Кириллова покончить с собой; после ответа "в тех же", как сообщает автор, "коротко ответил Кириллов, тотчас же по голосу узнав, о чем спрашивают", — новый вопрос Ставрогина: "Когда же?", на который и следует приведенный ответ Кириллова); "Старуха любит, чтобы лампадку... А ей сегодня некогда"; "Сегодня не сержусь, а завтра хочу один" (в ответ на вопрос Петра Верховенского "Вы не сердитесь, что я привел Липутина?"); "Я хотел завтра курицу, теперь не хочу" (отдавая Шатову последние деньги); "Есть два рода: те, которые убивают себя или с большой грусти, или со злости, или сумасшедшие, или там все равно... те вдруг. Те мало о боли думают, а вдруг"; "...вы Лебядкина пьяным поите, чтоб узнавать. Вы и меня сюда привели, чтоб узнать и чтоб я сказал"; "Я мало четыре года разговаривал и старался не встречать, для моих целей, до которых нет дела, четыре года"; "Всякий думает и потом сейчас о другом думает. Я не могу о другом, я

всю жизнь об одном..."; "К нему жена пришла. Она проснулась и присылала у меня: где он?" (с последующим уточняющим вопросом собеседника: "Она к вам присылала справиться, где он?"); "Есть много мыслей, которые всегда и которые вдруг станут новые".

Эллипсис, о котором идет речь, отличается от обычного, нормативного менее очевидными для читателя (но не для слушателя) связями реплик, некоторой затрудненностью в поисках недостающего члена высказывания.

Отношения между репликами принимают при этом иногда необычный характер. Вот, например, диалог между Кирилловым и Петром Верховенским:

"— Послушайте, что же вы это делаете? — вскочил уж совсем Петр Степанович.

— Свою волю.

— Какую?".

Здесь, разумеется, необычные отношения между словами "Что же вы это делаете" и "свою волю" из-за опустошенности слова "делать" в реплике Верховенского (получается: "делаю свою волю"); далее — "я ничем не вязал" — должно вызвать в сознании предшествующее "я ничем не вязал себя". В следующем обмене репликами между Кирилловым и Ставрогиным ответ Кириллова звучит как нечаянный каламбур:

"... Видали вы лист, с дерева лист?

— Видал.

— Я видел недавно желтый, немного зеленого, с краев подгнил. Ветром носило. Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист — зеленый, яркий с жилками, и солнце блестит. Я открывал глаза и не верил, потому что очень хорошо, и опять закрывал.

— Это что же, аллегория?

— Н-нет... зачем? Я не аллегорию, я просто лист, один лист. Лист хорош. Все хорошо".

В разговоре Кириллова и Ставрогина о предстоящей дуэли Ставрогин говорит о получении им оскорбительного письма от Гаганова: "Наконец, сегодня приходит это письмо, какого, верно, никто никогда не получал". Ср., в ответной реплике Кириллова: "Вы сказали, письма никто не получал" — без чрезвычайно важного для понимания смысла реплики слова; **такого** письма; и далее: "в бешенстве можно; пишут не раз. Пушкин Геккерну написал". Обсудив со Ставрогиным подробности будущей дуэли, Кириллов говорит: "У меня есть пистолеты; я дам слово, что вы из них не стреляли. Его секундант тоже слово про свои", где пропущен глагол **даст**, между тем как "нормальный" для литературы эллипсис должен был коснуться здесь существительного "слово" или всего сочетания "даст слово" (ср.: "...его секундант даст про свои" или "его секундант — про свои") и далее: "...две пары, и мы сделаем чет и нечет, его или нашу?".

Следует заметить, что эллиптические конструкции в речи Кириллова были предметом заботы автора; это обнаруживается при рассмотрении вариантов, предшествующих установлению окончательного текста. Вот реплика Кириллова в ответ на рассуждение Петра Верховенского во время их последней, перед самоубийством Кириллова, беседы: "Ты с жаром и просто... Неужто у таких, как ты, убеждения?", — представляющая собой результат ряда редакционных изменений. В первой части выброшено завершавшее в черновике фразу слово "говоришь"; следовательно, было: "Ты с жаром и просто говоришь" — без эллипсиса. Вторая фраза проходит несколько этапов: а) "стало быть, и у тебя могут быть убеждения"; б) "стало быть, и у тебя есть убеждения"; в) "неужели и у тебя убеждения", — где, несмотря на пропуск "есть", фраза звучит еще достаточно "нормативно"; и, наконец, в основном тексте: "Неужто у таких, как ты, убеждения", — где отсутствие "есть", создает уже ярко выраженный эллипсис (ср.: "Неужто у таких, как ты, есть убеждения"). Во фразе "Ты не понимаешь, что может быть такой человек, один человек из тысячи ваших миллионов, один, который не захочет и не перенесет" вместо "и

не перенесет" было "перенести", а за ним слова "такой лжи". Исключение последних двух слов образует эллипсис.

Результатом правки была и следующая фраза: "Если бог есть, то вся воля его, и из воли его я не могу". В подготовительных материалах было: "Когда бог был, я не смел распорядиться моей жизнью". В сцене составления предсмертного письма находим: "Я хочу сверху рожу с высунутым языком"; "Я хочу, с кем убил". В черновиках в первой из этих фраз после "хочу" было: "Нарисовать", впоследствии вычеркнутое. Во второй фразе было восклицание "с кем убил". В этой же сцене — целый ряд вариантов для выражения оценки, найденных им формулировок — "Это лучше всякой похабщины", "Это лучше ругательства", "лучше всякой похабности", "лучше всякой виньетки", "(лучше) хуже говна", "это всего лучше". И, наконец, в тексте: "это лучше всяких ..." — с эллипсисом.

На слова Петра Верховенского "...конечно, все подлецы, и так как на свете порядочному человеку мерзко, то..." в черновом варианте следовала реплика Кириллова: "Дурак, я такой же подлец, как и ты, как все, а не порядочный человек. Его никогда и не было"; в окончательном тексте переделано начало фразы, и выброшено слово "человек", а местоимение "его" заменено субстантивированным прилагательным (см.: "Дурак, я тоже такой подлец, как ты, как все, а не порядочный. Порядочного нигде не было"). Говоря о тех, кто "не осмеливается заявить всего своеволия в полном пункте", Кириллов замечает: "Это так, как бы кто из бедных, получив вдруг наследство, испугался и не осмелился подойти к миллионам, считая себя недостойным того", — так было в первом черновом варианте. Далее производятся следующие изменения: вместо "считая себя недостойным того" — "считая себя малосильным и недостойным ими владеть"; далее в начале фразы вместо книжного "не осмелится" — "не смеет", а главное, исчезает управляемое глаголом "владеть" местоимение "ими", остается "почитая себя малосильным и не способным владеть". Правка, однако, этим не завершается. В окончательном тексте: "как бедный" вместо "как бы бедный", деепричастный оборот "получив вдруг наследство" заменяется на "получил наследство", исчезает слово "не способный", следовательно, возникает небрежное "малосильным владеть". В итоге после всех правок образуется совершенно новая фраза: "Это так, как бедный получил наследство и испугался и не смеет подойти к мешку, считая себя малосильным владеть".

В ответ на слова Петра Верховенского ("ведь вы знаете, что это только слова") следует реплика Кириллова: "Я всю жизнь не хотел, чтобы это только слова. Я потому и жил, что все не хотел. Я и теперь каждый день хочу, чтобы не слова". Первая часть фразы возникла в результате ряда трансформаций. На определенном этапе было: "не хотел знать, что это только слова", после чего последовало устранение "знать" и замена "что" на "чтобы" ("не хотел, чтобы это только слова"). Заключительная часть реплики после "Я и теперь..." была: "Каждый день надеялся, что не слова только. Я хочу и теперь надеяться" — "Я думал даже и надеялся каждый день. И теперь надеюсь". А затем стало, наконец, как в тексте: "Я и теперь каждый день хочу, чтобы не слова".

Эллипсис не единственная примета устной речи в языке Кириллова. Надо отметить и еще такую выразительную черту как присоединение. Вот наиболее яркий пример. В ответ на вопрос, чей это был ребенок, с которым он играл в мяч, Кириллов отвечает:

"— Старухина свекровь приехала; нет, сноха... все равно. Три дня. Лежит больная, с ребенком; по ночам кричит очень, живот. Мать спит, а старуха приносит; я мячом. Мяч из Гамбурга. Я в Гамбурге купил, чтобы бросать и ловить; укрепляет спину. Девочка".

Здесь наряду с контактным присоединением "три дня" и "живот" также дистантное "девочка" (см. здесь же эллиптическое "я мячом").

Серию присоединений видим также во фразе, обращенной к хроникеру: "Вы на моего брата очень похожи, много, чрезвычайно, — проговорил он покраснев, — он семь лет умер; старший, очень, очень много". Смотрите, здесь "много", "чрезвычайно" после "очень похожи", "старший",

и особенно "очень, очень много", которое относится к "похожи". Из других случаев присоединения приведу еще следующие: "Я ему ночью Апокалипсис читал, и чай" и "Я мало четыре года разговаривал и старался не встречать, для моих целей, до которых нет дела, четыре года".

От устной речи идет порядок слов с фразовым ударением на первом слове во фразах: "Мало очень знаю Николая Ставрогина", "Очень нечего стыдиться, а только немного". См. словорасположение во фразах "И даже это стыдно", "Это очень там верно".

Безусловно, с устной, спонтанной речью связаны встречающиеся в речи Кириллова разного рода оговорки, случаи неправильного словоупотребления, ошибки в управлении, словотворчество и т. д. Например, "Я вам извиняюсь", "если я с вами не излагаю мыслей", "Я не обидлив", "Вы никакого не имеете права на этот случай про меня", "Это подло, подло от вас", "Вы называете, что эта новая мысль", "кто узнает, тотчас, сейчас станет счастлив", "в обществе произошла мысль", "всякий думает, а потом сейчас о другом думает", "ты ложный ум", "досадно на его свободу", "с вашей стороны ошибка", "это нет", "я презираю, чтобы говорить", "Ах, это чтоб уходить". Такая же конструкция встречается еще в сцене составления предсмертного письма: "и чтобы не надо раскаяния. Не хочу, чтобы раскаиваться".

Черновики показывают, каким путем пришел автор к этой фразе. Последовательно менялись варианты: "но я не хочу раскаиваться, я не напишу, что раскаиваюсь", "и не надо раскаяния". Как видим, до сих пор фраза грамматически безупречна. Но затем следует новый вариант: "и не надо раскаяния. Не хочу, чтобы раскаиваться". И, наконец, как в основном тексте: "и чтобы не надо раскаяния. Не хочу, чтобы раскаиваться".

Характерны случаи, когда такие ошибки и оговорки связаны с репликами собеседника, как бы спровоцированы им. Так, на слова Липутина "Они и Шатова, и супругу Шатова знают. Очень близко с нею за границей встречались" Кириллов отвечает: "Как вы, Липутин, прибавляете! Никак я не видал жену Шатова; раз только, издали, а вовсе не близко". На вопрос Петра Верховенского ("А Шатов про Федьку знает?") следует ответ: "Я с Шатовым ничего не говорю и не вижу".

В последнем разговоре с Петром Верховенским на его реплику: "Да ведь никто не узнает" — Кириллов отвечал: "Все узнают...". Но после того, как автор меняет риторический вопрос Петра Верховенского на более разговорный и экспрессивный "Кому узнавать-то?", появляется как бы мгновенно, спонтанно спровоцированный синтаксической структурой вопроса необычный ответ: "Всем узнавать". И только после этих слов следует: "Все узнают". Странное слово "неизмена" во фразе "Не признаю измены и неизмены" вызвано репликой Петра Верховенского: "Был совершенно уверен, что не измените" (имеется в виду "изменить решение") и т. п.

2

До сих пор мы говорили об отдельных конструкциях и фразах. Но речь Кириллова отражает и более сложные и глубинные приметы устной речи, определяющие саму ее семантику, логику. Таковы случаи пропуска не отдельного члена предложения, как мы видим это в эллипсисе, но и в утрате целых звеньев высказывания, в результате чего появляются провалы, внешнее нарушение связи между разными сегментами текста. Говорящий как бы освобождает себя от обязанности воспроизводить весь ход своей мысли, которая представляется ему и без того очевидной, тем более, если говорящий предполагает наличие общих апперцепирующих масс с собеседником.

Вот наиболее выразительные примеры такого рода. Слова Кириллова, обращенные к наводящему на него револьвер Петру Верховенскому: "Признайся, подлец, что ты взял револьвер потому, что я застрелю тебя" — фраза, которая не может не поразить своей

алогичностью. Между тем, в подготовительных заметках это выглядит совсем по-иному — фраза построена по правилам письменного синтаксиса, с сохранением всех грамматических и логических связей: "Это вам пришло сейчас в голову, что, пожалуй, я вместо себя застрелю вас, и вы хотели предупредить меня, что у вас есть, чем защититься". В черновом автографе фраза решительно упрощена, приближается к окончательному тексту, однако, звучит еще достаточно логично: "...ты вынул револьвер, предчувствуя, что я застрелю тебя". В окончательном тексте, как мы видим, вместо "предчувствуя, что" — "потому что", в результате чего и получилось загадочное на первый взгляд — "...взял револьвер потому, что я застрелю тебя".

Взволнованное сообщение Шатова о том, что его жена собирается родить, вызывает следующую реплику Кириллова:

"— Очень жаль, что я родить не умею, — задумчиво отвечал Кириллов, — то есть не родить я не умею, а сделать так, чтобы родить, не умею... или... Нет, это я не умею сказать".

При этом собеседник прекрасно понял и разъяснил Кириллову смысл его собственных слов.

Почти каждая более или менее обширная реплика Кириллова содержит такие провалы:

"— Все это глупо, Липутин, — проговорил наконец господин Кириллов с некоторым достоинством. — Если я нечаянно сказал вам несколько пунктов, а вы подхватили, то как хотите. Но вы не имеете права, потому что я никогда никому не говорю. Я презираю, чтобы говорить... Если есть убеждения, то для меня ясно... а это вы глупо сделали. Я не рассуждаю об тех пунктах, где совсем кончено. Я терпеть не могу рассуждать. Я никогда не хочу рассуждать...". И далее после реплики собеседника ("И, может быть, прекрасно делаете"):

"Я вам извиняюсь, но я здесь ни на кого не сержусь, — продолжал гость горячею скороговоркой, — я четыре года видел мало людей... Я мало четыре года разговаривал и старался не встречать, для моих целей, до которых нет дела, четыре года. Липутин это нашел и смеется. Я понимаю и не смотрю. Я не обидлив, а только досадно на его свободу. А если я с вами не излагаю мыслей, — заключил он неожиданно и обводя всех нас твердым взглядом, — то вовсе не с тем, что боюсь от вас доноса правительству; это нет; пожалуйста, не подумайте пустяков в этом смысле...".

В ответ на "внушительное замечание" Степана Трофимовича, что "это дело может быть деликатнейшим", Кириллов отвечает:

"— Никакого тут деликатнейшего дела нет, и даже это стыдно, а я не вам кричал, что "вздор", а Липутину, зачем он прибавляет. Извините меня, если на свое имя приняли. Я Шатова знаю, а жену его совсем не знаю... совсем не знаю!".

Любопытна также следующая реплика Кириллова о Липутине: "Он это про головы сам выдумал, из книги, и сам сначала мне говорил, и понимает худо, а я только ищу причины, почему люди не смеют убить себя; вот и все. И это все равно".

Странные сочетания "сам выдумал, из книги... сам сначала... говорил... понимает худо" становятся понятными после слов Липутина, послуживших причиной этой реплики:

"— Виноват-с, может быть и ошибся, называя ваш литературный труд статьей. Они только наблюдения собирают, а до сущности вопроса или, так сказать, до нравственной его стороны совсем не прикасаются, и даже самую нравственность совсем отвергают, а держатся новейшего принципа всеобщего разрушения для добрых окончательных целей. Они уже больше чем сто миллионов голов требуют для водворения здравого рассудка в Европе, гораздо больше, чем на последнем конгрессе мира потребовали".

Можно было бы привести и другие случаи таких пропусков. Но картина осложняется тем обстоятельством, что устная речь амбивалентна.

Наряду с тенденцией к экономии, к исключению целых звеньев, устная речь обладает и прямо противоположной тенденцией — к нагнетанию, к повторению одних и тех же слов и выражений. Здесь отражено другое психологическое состояние говорящего, а именно, тайная боязнь

оказаться непонятым собеседником. Надо заметить, что речь идет не о тех структурно организованных плеоназмах и тавтологических оборотах, которые входят в систему стилистических фигур литературного языка, и не о тех, также поддающихся формальному описанию, которые не раз отмечались в исследованиях по языку Гоголя и Достоевского[3], а о беспорядочном, как кажется, нагромождении повторяющихся слов, сочетаний слов или даже целых фраз.

Каждая встреча с Кирилловым знаменуется повторениями какого-либо слова и целого выражения, иногда с легкими его вариациями. Так, в сцене посещения с Липутиным Степана Трофимовича его реакция на рассказ Липутина выражается многократно повторяемым выражением "не имеете права":

"— Это вы вовсе не имеете права, — гневно забормотал он.

— Я вовсе не статью. Я не стану глупостей. Я вас конфиденциально спросил, совсем нечаянно. Тут не статья вовсе, я не публикую, а вы не имеете права...", "Я хочу оспорить ваше право, Липутин. Вы никакого не имеете права на этот случай про меня".

В беседе с хроникером он говорит о Липутине, варьируя слово "пустяки": "Это глупость, это большие пустяки. Тут все пустяки, потому что Лебедкин пьян. Я Липутину не говорил, а только объяснил пустяки, потому что тот переврал. У Липутина много фантазии, вместо пустяков горы выстроил".

Объясняя хроникеру свои идеи, он беспрестанно повторяет слова "обман", "страх", "боль":

"— Это подло, и тут весь обман! — глаза его засверкали. — Жизнь есть боль, жизнь есть страх, и человек несчастен. Теперь все боль и страх. Теперь человек жизнь любит, потому что боль и страх любит. И так сделали. Жизнь дается теперь за боль и страх, и тут весь обман. Теперь человек еще не тот человек. Будет новый человек, счастливый и гордый. Кому будет все равно, жить или не жить, тот будет новый человек. Кто победит боль и страх, тот сам бог будет. А тот бог не будет".

"В камне боли нет, но в страхе от камня есть боль. Бог есть боль страха смерти. Кто победит боль и страх, тот сам станет бог".

"Это все равно. Обман убьют. Всякий, кто хочет главной свободы, тот должен сметь убить себя. Кто смеет убить себя, тот тайну обмана узнал. Дальше нет свободы; тут все, а дальше нет ничего. Кто смеет убить себя, тот бог. Теперь всякий может сделать, что бога не будет и ничего не будет. Но никто еще ни разу не сделал".

И далее, в ответ на замечание хроникера "самоубийц миллионы были": "Но все не затем, все со страхом и не для того. Не для того, чтобы страх убить. Кто убьет себя только для того, чтобы страх убить, тот тотчас бог станет".

Разговор с Ставрогиным строится на бесконечном возвращении к слову "хорошо". Вот этот диалог:

"— Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив; только потому. Это все, все! Кто узнает, тотчас, сейчас станет счастлив, сию минуту. Эта свекровь умрет, а девочка останется — все хорошо. Я вдруг открыл.

— А кто с голоду умрет, а кто обидит и обесчестит девочку — это хорошо?

— Хорошо. И кто размозжит голову за ребенка, и то хорошо; и кто не размозжит, и то хорошо. Все хорошо, все. Всем тем хорошо, кто знает, что все хорошо. Если бы они знали, что им хорошо, то им было бы хорошо, но пока они не знают, что им хорошо, то им будет нехорошо. Вот вся мысль, вся, больше нет никакой!"

И далее после обмена несколькими репликами:

"— Они нехороши, — начал он вдруг опять, — потому что не знают, что они хороши. Когда узнают, то не будут насиловать девочку. Надо им узнать, что они хороши, и все тотчас же станут хороши, все до единого.

— Вот вы узнали же, стало быть, вы хороши?

— Я хорош".

В последнем разговоре с Петром Верховенским таким беспорядочно повторяемым словом выступает "своеволие".

Через все встречи с Кирилловым проходит выражение "все равно", или "мне все равно" в самых разнообразных контекстах:

" — Он правду говорил; я пишу. Только это все равно.

С минуту помолчали; он вдруг улыбнулся давешнею детскою улыбкой.

— Он это про головы сам выдумал, из книги, и сам сначала мне говорил, и понимает худо, а я только ищу причины, почему люди не смеют убить себя; вот и все. И это все равно...

— А скажите, если позволите, почему вы не так правильно по-русски говорите? Неужели за границей в пять лет разучились?

— Разве я неправильно? Не знаю. Нет, не потому, что за границей. Я так всю жизнь говорил... мне все равно.

— Еще вопрос более деликатный: я совершенно вам верю, что вы не склонны встречаться с людьми и мало с людьми говорите. Почему вы со мной теперь разговорились?

— С вами? Вы давеча хорошо сидели и вы... впрочем, все равно...".

"Старушкина свекровь приехала; нет, сноха... все равно" и много других.

Пристрастие Кириллова к этому выражению иронически обыгрывает Петр Верховенский, подчеркивая его зловещий смысл в связи с предстоящим самоубийством Кириллова:

" — Только, знаете, не забудьте захватить с собою бумагу и карандаш.

— Это зачем?

— Ведь вам все равно; а это моя особенная просьба. Вы только будете сидеть, ни с кем ровно не говоря, слушать и изредка делать как бы отметки; ну, хоть рисуйте что-нибудь.

— Какой вздор, зачем?

— Ну, коли вам все равно; ведь вы все говорите, что вам все равно".

Или:

" — Я ел, и не ваше дело; молчите!

— О, конечно, и притом все равно. Но для меня-то оно теперь не равно".

3

Мы обозрели основные черты речи Кириллова, которые позволяют говорить об их устном происхождении. Разумеется, это не значит, что перед нами абсолютно точная передача устной речи во всей ее свободе и непринужденности. Многие типичные для устной речи конструкции вообще не нашли здесь выражения. Можно отметить и определенные уступки речи письменной. Так, само деление текста на предложения как семантико-интонационные единицы идет от письменной речи: устная речь, как это отмечено исследователями, демонстрирует другие принципы связи речевых сегментов. Если бы не эти ограничения и уступки, мы получили бы вообще текст невразумительный, нечитаемый. Существует какой-то предел отражения на письме устной речи, даже если предполагается имитация устности, говорения. **А ведь в нашем случае автор бесспорно даже и не ставил перед собой такой задачи.**

Приметы устной речи нужны ему лишь как материал для демонстрации неправильности, "неграмотности", странности речи Кириллова; они и не были рассчитаны на восприятие читателем как фактов устной речи. В то же время, однако, речь героя не должна была звучать просто как искажение нормального языка, она должна была подспудно, бессознательно вызвать у читателя ощущение реальности, достоверности, хотя и некоторой странности[4]. Осуществление этой, казалось бы, внутренне противоречивой установки требовало ориентации на ту

парадоксальность языкового сознания, на ту аберрацию, которая заставляет читателя воспринимать устную речь как вторичную по отношению к правильной, нормальной письменной речи.

Сохранение предложения, фразы как структурной единицы, организующей высказывание в письменной форме было неизбежно при той адаптации устного текста в связи с его письменным воплощением, которое осуществлено было Достоевским в речевой партии Кириллова.

Основные трудности и сложности такой адаптации связаны с тем обстоятельством, что, как это не раз отмечалось в научной литературе, в порождении смысла устного высказывания и в его организации активно участвуют не только собственно языковой, вербальный фактор, но также и слуховой (интонация), и зрительный (жест, мимика и т. д.) моменты. Для нашей темы, естественно, наиболее существенно здесь указание на слуховой момент — на **интонацию** в широком смысле этого понятия, включая такие факты как характер и распределение пауз, акцентов, смена темпа речи, высоты тона и т. д. Интонация собственно превращает набор прихотливых, допускающих огромное количество вариантов различных вербальных сегментов в до конца осмысленный текст, который, таким образом, воспринимается не иначе как в совокупности всех составляющих его факторов. Такая роль интонации в устном высказывании определяет неожиданную, на первый взгляд, ее особенность. Интонация каждый раз неповторима, единична, как неповторимо и единично само высказывание, с трудом подчиняется какой-либо типологии, что решительно отличает ее от интонации, которая выявляется в письменных текстах. Можно сказать, что интонация устной речи не существует как некоторый более или менее поддающийся описанию тип. Это обстоятельство и делает невозможным адекватное воплощение устного текста в письменности, с ее построенной на других принципах логически завершенной, типологически ограниченной интонации.

Можно понять поэтому неизбежность того отмеченного ранее факта, что диалог в художественном произведении строится, как правило, на основе норм письменной речи. Тот ограниченный набор средств устной речи, который, как сказано, встречается в художественном диалоге (вопросно-ответные реплики и т. д.), как раз и не нуждается для понимания в поддержке интонации.

Понятно также, почему не употребляемые обычно в литературном диалоге факты устной речи более свободно употребляются в текстах просторечных, неграмотных, фамильярных, а также в репликах, отражающих взволнованное состояние говорящего. Во всех этих случаях мы имеем дело с интонационно сильно звучащими текстами. Устная речь в данном случае поглощается этой интонацией, "заражается" ею и тем самым становится более приемлемой в письменном воплощении, приобретая стилистические функции[5].

Не трудно заметить, что речь Кириллова начисто лишена этих свойств. Она подчеркнуто нейтральна, с уклоном в бесцветно-деловую речь, лишена экспрессии, не только не внедряется в просторечие, но лишена даже тех стилистических красок, которые несут с собой факты разговорного стиля, почти неизбежные в каждом нормальном диалоге. Она отличается в этом отношении от речи почти всех героев романа. Вот, например, образчик речи Петра Верховенского:

" — Нет, уж это никак-с, — схватился опять за револьвер Петр Степанович, — теперь, пожалуй, вам со злобы и с трусости вздумается все отложить и завтра пойти донести, чтоб опять деньжонок добыть; за это ведь заплатят. Черт вас возьми, таких людишек, как вы, на все хватит! Только не беспокойтесь, я все предвидел: я не уйду, не раскроив вам черепа из этого револьвера, как подлецу Шатову, если вы сами струсите и намерение отложите, черт вас дери!"

Такие слова, как "деньжонок", "людишек", "раскроить череп", "черт вас дери" или встречающиеся в других его репликах "наобещал с три короба", "я вам в рот разжевал", "экая дрянь народ", "смерть хочется пить", не говоря уже о таких, как "пьяная харя", — все это совершенно чуждо речи Кириллова. Как это ни странно выглядит, построенная на устной основе

речь Кириллова оказывается стилистически наименее разговорной в романе. Не требует доказательств и утверждение, что Кириллову органически чужда и та "залихватская" речь, которая могла бы послужить подспорьем для устно-разговорных примет его языка. Наконец, их невозможно связать и с третьим из названных выше условием — состоянием взволнованности, аффектированности. Правда, мы встречаем иногда при репликах Кириллова авторские ремарки, вроде "инженер страшно взволновался", "отрезал инженер, весь вспыхнув", "в невыразимом волнении", "пробормотал гневно", но реплики Кириллова при этом ничем не отличаются от тех, которые сопровождаются ремарками "проговорил с некоторым достоинством", "ужасно хладнокровно заключил", замечанием хроникера: "Вы так спокойны, хотя и горячо говорите".

Повышенной эмоциональностью, граничащей с бредом, отличается только сцена составления предсмертного письма. Она построена на восклицаниях типа "стой!", "браво!" и подобное: "Кириллов трясся как в лихорадке. Это объявление и какая-то особенная внезапная мысль о нем, казалось, вдруг поглотила его всего, как будто какой-то исход, куда стремительно ударился, хоть на минутку, измученный дух его". Кроме этой сцены можно назвать, кажется, только одну реплику, строение которой можно объяснить взволнованностью, эмоциональностью говорящего:

"— Не верьте, не верьте! Кто-нибудь ошибся, а Лебядкин пьян... — восклицал инженер в невыразимом волнении, — все объяснится, а я больше не могу... и считаю низостью... и довольно, довольно!".

Вообще же сильное волнение, состояние потрясенности обнаруживается у Кириллова неожиданным для него высоким стилем. Так, его предсмертный монолог, обращенный к Петру Верховенскому и сопровождаемый следующим замечанием хроникера: "Лицо его было неестественно бледно, взгляд нестерпимо тяжелый. Он был как в горячке. Петр Степанович подумал, что он сейчас упадет". К этому монологу стилистически примыкают обращенные к Шатову слова Кириллова о посещающем Кириллова чувстве вечной гармонии, — причем необычность этой речи отмечается повествователем: "заговорил гораздо складнее, чем даже всегда говорил. Видно было, что он давно уже все формулировал и может быть записал". В этих текстах почти отсутствуют типичные для Кириллова приметы устной речи. Они отличаются совершенно необычной для Кириллова логической завершенностью, а порой — высокой риторикой. Например: "А если так, если законы природы не пожалели и **Этого**, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и **Его** жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и диаволов водевиль". Даже обычное для Кириллова присоединение звучит здесь в иной, высокой тональности: "Я начну, и кончу, и дверь отворю, и спасу". Также: "Своеволие! Это все, чем я могу в главном пункте показать непокорность и новую страшную свободу мою. Ибо она очень страшна". Любопытно, что в этих текстах встречаем типичные для публицистики Достоевского восклицательное "о": "О — тут выше любви", сочетание "до" с родительным падежом для выражения предела действия или состояния: "Не было ни прежде, ни после **Ему** такого же, и никогда, даже до чуда", конструкция "я не о том.., а..."[6] (правда, в текстах Достоевского здесь обычно дан глагол "говорю", который здесь опущен), отметим также употребленный несколько раз совершенно чуждый Кириллову "ибо". Ясно, что эти тексты должны быть вынесены за пределы анализа речи Кириллова, поскольку они несут особые, специальные функции[7].

Следовательно, необычность, странность речи Кириллова как художественного образа определяется не просто тем, что она построена на основе устной речи, а тем, что это ее свойство не подкреплено и неоправдано стилистически и интонационно, находится в противоречии со стилистической структурой этой речи и, таким образом, нарушает привычные для литературного диалога нормы. Разумеется, это — художественная условность, но с ней приходится считаться.

Вне поглощающей ее речевой среды особенно остро обнаруживается чуждость этого материала

письменной форме его выражения. Именно в этих условиях обычный в живой устной речи эллипсис, легко восполняемый жестами, интонацией, самим фактом общения участников диалога, кажется странным, требующим усилий для понимания текста; пропуски отдельных звеньев высказывания, как правило, незаметные в устном общении, создают здесь ощущение бессвязности, нелогичности. Обычные в речи припоминания или восполнения чего-то ранее опущенного, принимают в письменном тексте вид дистантных присоединений, которые выглядят как загадка. Обычные для устной речи повторения, возвращения к уже сказанному как средство усиления, подтверждения ранее выраженной мысли, будучи в противоречии с характерным для письменной речи последовательным развитием мысли, в том числе и повторов, воспринимается как бессмыслица, хаотическое и назойливое топтание на месте.

Перед нами речь необычайно бедная, лишенная интонационного движения, речь мертвая. Ощущение психической ненормальности героя, его маниакальной поглощенности идеей, которое возникает у всех, кто с ним общается ("разумеется, помешанный, решил я про себя", — говорит хроникер), определяется не только содержанием, но и формой, в которую оно воплощено.

Этот эффект усилен еще одним свойством речи Кириллова, которое не связано непременно с устно-разговорной речью, но и не противоречит ей — отмеченной хроникером отрывистостью ("чрезвычайно отрывистый человек", — говорит о нем и Петр Верховенский). В литературе это неизбежно выражается краткими предложениями. Короткие в одно-два слова реплики способствуют проявлению той интонационной бедности, о которой уже говорилось, устраняя свойственную сложной фразе интонацию книжности, если она построена как фраза письменная, или ее невразумительность, если она воспроизводит структуру устно-разговорной фразы. Можно заметить, с каким трудом Кириллов справляется с более или менее развернутыми фразами. Особено выразительны в этом отношении реплики, включающие не одну короткую фразу (такие случаи тоже очень часты у Кириллова), а несколько фраз:

"Хорошо, пойду. Говорите: как?", "Я понесу. Ваше дело. Но он не согласится", "Очень. Чрезвычайно", "Если жена, то надо самовар. Но самовар после. У меня два. А теперь берите со стола чайник. Горячий, самый горячий. Берите все; берите сахар; весь. Хлеб... Хлеба много; весь. Есть телятина. Денег рубль", "Да, всю ночь. Он вас очень ругает. Я ему ночью Апокалипсис читал, и чай. Очень слушал; даже очень, всю ночь".

Таких примеров можно приводить много, и отчасти они приводились в другой связи выше. Даже излагая свою теорию, Кириллов строит свою речь на линейных присоединениях коротких фраз. Таким образом, отрывистость речи Кириллова служит тому же эффекту создания больного и трагического сознания, нашедшего выражение в его языковой маске.

Вместе с тем, "сдавленная железным кругом ужасной теории" речевая структура Кириллова отличает его от других персонажей романа: она противостоит "бисеру" Петра Верховенского, мнимо философскому краснобайству Шигалева, изысканно замысловатой речи Степана Трофимовича, "сюсюканью" Кармазинова[8].

Речь Кириллова уникальна и неповторима в русской классической литературе, как уникален и неповторим сам его образ. Это один из тех редких случаев, когда нужно говорить не просто о соответствии языка героя его образу, а о том, что язык выступает здесь в качестве одного из главных, конструирующих образ факторов. Без **этого** языка Кириллова нет и самого героя[9].

В плане лингвистическом опыт построения языка Кириллова является уникальным примером художественной актуализации устно-разговорной речи. Сделаю еще одно замечание: хроникер, как собеседник Кириллова, воспринимающий его речь на слух, не должен был бы замечать ее "неграмматичность", неправильность, но как лицо, облеченное правами всезнающего автора, он как бы занимает позицию читателя, которому эти особенности не могли не броситься в глаза. Как это ни парадоксально, речь Кириллова выглядит странной потому, что она слишком похожа на реальную речь, а не на ее обычное для литературы воспроизведение.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Существует обширная литература, посвященная описанию устно-разговорной речи. Напомню, что начало описания русской разговорной речи было положено блестящей статьей Л. П. Якубинского "О диалогической речи" (сб. Русская речь, Пг, 1923). Применительно к русскому языку можно назвать серии книг под общим названием "Русская разговорная речь", принадлежащие Е. А. Земской и возглавляемому ею коллективу (Г. Н. Ширяев, Л. А. Капанадзе, Е. В. Красильникова, М. В. Китайгородская и др.), ряд работ О. А. Лаптевой, особенно ее монографию "Русский разговорный синтаксис" (М., 1976), многочисленные работы О. А. Сиротининой (Саратов) и других. Следует назвать оригинальную обобщающую работу Б. М. Гаспарова "Устная речь как семиотический объект" (в сб.: Семантика номинации и семиотика устной речи. Тарту, 1978); в этой работе дана и обширная библиография по этой теме. В этих работах в той или иной степени затрагивается и вопрос о роли и месте устной речи в художественной литературе. Специально этой проблеме посвящена книга К. Кожевниковой "Спонтанная устная речь в эпической прозе" (Прага, 1970), см. также: В. Д. Левин. Литературный язык и художественное повествование (в сб.: Вопросы языка современной русской литературы. М., 1972), статьи Т. Г. Винокур, Е. А. Иванчиковой и других.

2. Разграничение названных двух сторон разговорной речи имеет для нашей темы принципиальное значение. Особенно существенно то обстоятельство, что признаки разговорного стиля сознательно отбираются говорящим (и вопреки мнению авторов книги "Русская разговорная речь. Общие вопросы...", М., 1981, — употребляются в художественной литературе не как "инкрустация"), в то время как факты второго рода, определяемые самой формой речи, употребляются в разговоре, по существу, автоматически.

3. См., напр., в известных работах В. Виноградова (Избранные работы, "Поэтика русской литературы" и др.), в монографии Е. А. Иванчиковой "Синтаксис художественной прозы Достоевского" (М., 1979).

4. Трудно согласиться с мнением К. Мочульского: "Он говорит на каком-то абстрактном всечеловеческом волопюке" (Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1947, с. 384).

5. Отсутствие или слабость интонации устной речи как самостоятельного языкового типа вообще делает ее способной "заражаться" совсем чужой для нее интонацией, совершенно чужой для нее стилевой системой. Так, замечено, что структуры, совпадающие со многими конструкциями устной речи, оказываются фактом изысканно книжно-литературной речи, получая соответствующую интонацию. См. подробнее: В. Д. Левин, указ. соч., а также — В. Д. Левин. "Неклассические" типы повествования начала XX века в истории русского литературного языка (в сб.: Slavica Hierosolymitana, Иерусалим, 1981).

6. См. соответствующие примеры в монографии Е. А. Иванчиковой, указанной ранее.

7. Относительно рассказа Кириллова Шатову комментаторы приводят слова А. Г. Достоевской, что в нем отражены "ощущения, испытанные Федором Михайловичем, о которых он говорил мне и детям". Стоит указать, что существует связь между этим рассказом и описанием состояния эпилептика в романе "Идиот".

8. Это обстоятельство имеет серьезное значение. Нельзя забывать, что безумная, "съевшая" Кириллова идея в то же время проникнута самопожертвованием на благо человечества. В материалах к предполагавшемуся предисловию к роману Достоевский называет Кириллова "русским идеалистом" и замечает: "В Кириллове народная идея — сейчас же жертвовать собою для правды". А Ставрогин называет его "великодушным", в ныне устаревшем значении этого слова — "благородный", "мужественный", в противоположность к "малодушный".

9. Проблема языка Кириллова не сводится к имеющей давнюю традицию стилистической проблеме: к вопросу о роли разговорного языка в литературном произведении. Что же касается интересной статьи Л. П. Гроссмана "Стилистика Ставрогина" (в кн.: Поэтика Достоевского, М., 1925), то предпринятая в ней попытка связать письменный язык Ставрогина с устной речью — неубедительна.

Франсуаз Лесур

ФЕТ — ДАЛЕКИЙ И БЛИЗКИЙ

Судьба А. Фета — поэта и человека — отличается постоянным отказом от героического напряжения. Это тем более заметно, что его творческая жизнь начинается в эпоху романтических стремлений к слиянию творческой и событийной биографии поэта, который выступает на фоне социальной жизни своего времени в образе мученика или борца.

Ни в политической деятельности, ни в жизни Фета не обнаруживается попытка преодолеть простые житейские преграды, руководствуясь какими-либо высшими требованиями. Дважды он сознательно отрывает себя от поэтического творчества: в 1845 г., когда поступает на военную службу в надежде вернуть себе "потомственное дворянство", утраченное в силу его "незаконного" рождения (т. е. до официального брака его родителей); позже, в 1860 г., окончательно потеряв эту надежду, он целиком отдается новой деятельности, столь же отдаленной от поэтической работы: управлению своим имением.

"Идея-страсть", которой, по словам Д. Д. Благого, он "одержим"[1], ничего общего с поэзией не имеет: это стремление вернуть себе когда-то потерянное социальное бытие (прежде всего, свою фамилию). К концу жизни поэтическая деятельность служит ему средством продвижения в обществе: его учеником в поэзии становится К.Р. — великий князь Константин, а сам Фет удостоен титула "камергера".

Речь здесь идет совсем не о том, чтобы порицать жизненные решения Фета, но чтобы подчеркнуть осознанный разрыв между "жизнью" и "искусством" — или его "задушевными стремлениями", как он сам говорил. Героизм его поведения выражается как раз в этом отказе от поэзии во имя самых безотрадных житейских потребностей.

Однако поэзия тем самым не обесценивается. Просто Фет принадлежит к числу тех поэтов, кто проводит резкую грань между миром "искусства" и миром "жизни". Объект поэтического творчества находится "за гранью прошлых дней" — по известному полустишию, ставшему названием сборника ранних стихов Блока, — или за гранью повседневного сознания. Эта заветная граница, которую поэзия призвана перейти, в лирике Фета иногда материализуется в образе заиндевелого окна, через которое поэт постигает "иную" реальность ("У окна", 1871):

О, как всё верно подсказал
Мне на стекле узор мороза!

Это двойственное видение мира позволило Брюсову разглядеть в одном из ранних стихотворений Фета ("Ласточки") противопоставление "мира сущностей" "миру явлений"[2].

Однако предмет поэтических исканий Фета — какой-то "иной" мир (прилагательное "иной" здесь имеет другой смысл, чем у символистов). Лирика Фета насыщена словами "глубина", "дно", "глубь"... В стихотворении "Офелия гибла и пела" (1846) пение медленно нисходит "...в душу на тёмное дно", как сама Офелия погружается в глубину речного потока. Подобный образ встречается, например, в стихах 1843 г.: "Глубь души полна родного света..." ("Ночь. Не слышно городского шума").

В стихотворении "В степной глуши, над влагой молчаливой..." (1887) симметрическое построение самого образа и целого стихотворения особенно четко: звезды отождествляются с причудливыми цветами, тем самым вызывая ассоциацию с морской глубиной или с недрами земли:

...какую измеряют
Подводные их корни глубину?

Глубина неба отражается и в морской, и в земной глубине.

Дальше оказывается, что эти образы внешнего мира ведут нас к раскрытию глубины другой природы: "**Твоей души** мне глубина заветна...". Глубина моря и симметрическая глубина ночного неба отражают другую глубину — душу лирического субъекта.

В стихах "Вчера расстались мы с тобой..." (1864) без какого-либо прямого указания на метафору, взбунтовавшееся море отождествляется с душой поэта:

Волна кипела за волной
И с грохотом, **о берег мой**
Разбившись в брызги, убегала.

Родственный образ: "тёмная пещера", где обитает древняя Сивилла, чей вдохновенный голос звучит оттуда, как "песнь", вырывающаяся из самых неведомых душевных глубин лирического субъекта. Приближение божества, вдохновляющего Сивиллу, — лишь символическое представление тех крайних эмоциональных состояний, под влиянием которых происходит поэтическое откровение. То же самое можно сказать и о состоянии любовного ожидания, переданном в раннем стихотворении "Когда мечтательно я предан тишине...", где эмоциональный эффект crescendo (и прозрения: "И вижу ясное...") выражается нагнетанием союза "и" в анакрузе каждого из восьми чередующихся стихов.

Мотив глубины, который так часто появляется в лирике Фета, — чаще всего глубина ночного неба, или вообще ночи, но обычно ночи не тёмной. Один из центральных в лирике Фета мотивов — мотив-оксюморон "сияющей ночи". Словами "Сияла ночь" начинается его известный романс 1887 года, но еще в 1847 г. появляется у него выражение "ясная ночь". До конца его творческой жизни можно заметить постоянство этого мотива — от "ночных лучей" 1878 года ("Ты отстрадала, я ещё страдаю") до "лазурной ночи" 1892 года ("Ночь лазурная смотрит на скошенный луг").

В этом отношении один стих, уже цитированный, можно считать программным:

Глубь души полна родного света...

Ночь, из глубины которой появляется свет, — вот один из ключевых образов в творчестве Фета. Этот образ тесно связан с образом луны, "царица тайных нег", и вообще с каким-то женским началом, которое выводит поэта на путь вдохновения. Оно часто сводится к какому-то таинственному, неопределенному существу, иногда доведенному в стихах до минимального выражения ("Жду я, тревогой объят...", 1886):

Ах, как пахнуло весной!..
Это наверное ты!

Частое появление этого женского начала, так же как и ощущение какой-то тайны, предчувствие какой-то "иной" реальности, безусловно, сближает Фета с символистами, и Брюсов опирался на эти оттенки фетовского творчества, когда утверждал, что Фет — предшественник символистов.

Ночь, изливающая свет, — метафора душевных глубин, которая сама по себе наталкивает читателя на предчувствие второй, скрытой реальности. Но это ощущение тайны, это ожидание какого-то близкого прозрения не обязательно уводит в "иной" мир, по крайней мере, в том смысле, который ему придавали символисты. Этот внутренний мир душевных глубин, на грани сознания, находится не за пределами здешнего мира. Метафора Фета связывает два явления "внешнего" и "внутреннего" миров, не выходя за пределы **этой**, земной, жизни. Можно при этом напомнить о последовательном атеизме, который Фет всю жизнь исповедовал.

Мир, открываемый лирическим творчеством, в глазах Фета, конечно, "иной" и таинственный. Но в то же время, он не трасцендентный, он такой же реальный, как и мир повседневной жизни. Метафора Фета имеет другое направление, чем у символистов: взор обращен внутрь. Едва уловимые движения сознания приобретают какую-то осязаемость. Душевное состояние выделено и определено посредством явлений природы, которые в свою очередь как бы распространяются

на это состояние.

Но природа не уходит на задний план. Она живет полноценной жизнью. Она не просто "иллюстрирует" душевное состояние лирических героев. Поэт воспринимает и собственную душевную жизнь, и жизнь природы с одинаковой остротой: "полной жизнью живет в стихотворении природа, хотя специальной задачи ее изображения здесь нет..."[3]. В пределах стихотворения как бы соприкасаются и сталкиваются внутренние и внешние просторы, и от этого столкновения происходит вспышка, момент озарения.

Фет мало заботится о вечности. Он весь — в этой вспышке. Толстой отмечал необыкновенную "компактность" его стихотворений. Это относится и к пространственному, и к временнóму их содержанию. Озарение всегда "мгновенно". Даже сама душа поэта определяется как "мгновенная" (см.: "Тихонько движется мой конь...", 1862). Фет восстанавливает традиционный мотив увековечения любимой за счет замены бессмертия "вневременностью" (см.: "Томительно-разрывно и напрасно...", 1871):

...и я — я торжествую
Хотя на миг бессмертие твое.

Этот временнóй оксюморон бросает какой-то вызов времени. Торжество, о котором говорит поэт, торжество настоящего момента над другими формами восприятия времени ("Теперь", 1883):

Вневременной повеем жизнью оба,
И ты и я — мы встретимся теперь!

Время преодолевает созерцание. Н. В. Недоброво называл Фета "времеборцем"[4]. Состояние созерцания, "молчание", которым открываются, например, стихотворения "Чудная картина" и "Шепот, робкое дыханье..." — это как бы ликующее, хотя и мгновенное, слияние глубинного сознания с окружающим миром. Тайна, перед которой лирический субъект доходит до "онемения", "пред чем язык немеет", — это тайна внешней конкретности в столкновении с живым сознанием. Мир здешний, и только он (будь это мир души или мир природы), присутствует в стихах Фета во всей полноте своего бытия. Эта полнота жизни лишает чувство преходящего, если не трагизма, то по крайней мере разрушительной (или сковывающей) силы. Наоборот, осознание мимолетности — как бы источник энергии, двигатель сознания.

Безболезненно воспринимается сравнение души поэта с дымом, растворяющимся в бесконечности мира ("Старый парк", 1853):

Как дым несусь и таю невольно...

Даже в плане времени, лирический субъект не вырывается за пределы **этого** мира, пусть оба они "мгновенны", и "мимолетны".

Мотивы эха и отблеска, всяких неуловимых переходных состояний души и природы, не насыщены символическим содержанием. Они — только знак того, что мы не можем в длительности овладеть ни самим миром, ни его эмоциональным отражением в воспринимающем сознании, которое само находится в постоянном движении. Внимание Фета направлено, прежде всего на то, чтó изменяется; его сборники, как это было уже отмечено в критике, чаще всего носят названия времен года, моментов дня, разных преходящих явлений (снег, вечер и т. д.).

Этим также можно объяснить разнообразие строфических форм в его творчестве, его новаторство в плане строфического построения: нет заранее установленных форм, так же как нет раз навсегда определенного, законченного состояния для этого беспрестанно меняющегося внутреннего мира. Это обстоятельство тоже не отрывает лирического субъекта от конкретности. Блок разделял поэтов на тех, кто "принимает мир в свои объятия", и тех, кто предпочитает "предметам их отражение"[5] У Фета и эхо, и отблеск — и все отражения внешнего мира в сознании поэта, — повествуют только о действительности. Но его новаторство в том, что он открывает беспредельность, бесконечность этого внутреннего пространства. Это пространство не

исчерпывается какими-либо, пусть даже самыми разнообразными, определениями психологического характера. Оно так же беспредельно, как и космос. Но выход в бесконечность не означает выход в "иную" реальность. Лирический субъект как бы стоит вне этого внутреннего простора и оттуда обращает свой взор в его не до конца осознанную, вечно меняющуюся глубину.

В стихах Фета часто приходят в столкновение лирический субъект и космос (см.: "Ночь и я, мы оба дышим...", 1891).

Стихотворение "На стоге сена ночью южной..." (1857) утверждает равноправность внутреннего пространства лирического героя и бесконечного космоса:

Я ль нёсся к бездне полуночной,
Иль сонмы звёзд ко мне неслись?

Даже во временнóм отношении устанавливается какая-то эквивалентность: "Вечность — мы, ты — миг". Они — одна и та же материя, между ними нет разрыва. Это позволяет отбросить традиционный психологический словарь, и выработать другой лирический язык, где явления душевного мира названы посредством образов, принадлежащих к объективной, видимой, реальности. При этом последние образы такие же шаткие, как и первые.

Это обстоятельство определяет образ лирического "я" — он тоже лишен неподвижности, законченности и даже центрального места. Лирическое "я" говорит как бы не о себе, в прямом и узком смысле.

В стихотворениях Фета не обрисовывается индивидуальный характер. Прозаики, его современники, посредством тех же мгновенных наблюдений, вспышек сознания, рисовали, однако, цельные индивидуальности. Фет — ни в рамках одного стихотворения, ни в рамках своего творчества в целом — не стремится к законченности и последовательности психологического наблюдения. Лирическое "я" не представляет собой индивидуального характера.

Творческая биография Фета, в отличие, например, от биографии Блока, не представляет собой "пути", становления лирического "я", а тем более лирического героя[6]. Циклизация у него отсутствует. Высшее поэтическое достоинство в его глазах, — зоркость, умение уловить реальность в ее мгновенных состояниях. Он — не поэт-пророк. В его творческой жизни не чувствуется того "continuum'a", без которого лирический герой не может вступить в контакт с историческим контекстом. Он весь — во внутреннем движении, и это движение не однонаправлено. Поэт не ищет последовательности, законченной фигуры традиционного лирического героя.

В каждой отдельной вещи лирический субъект лишен каких-либо четких биографических определений. Он стоит вне исторической и социальной обстановки (по крайней мере, непосредственно воспринимаемой). Элементы автобиографической подоплеки (большей частью, связанные с его любовью к Марии Лазич), настолько затушеваны, что теряют всякие индивидуальные черты.

Все внимание, по словам П. Громова, уделяется "динамике чувства"[7], отраженной в природе. Но тем самым герои лишены своих "человеческих лиц". Как психологические единства, увиденные извне, они "остаются в тени"[8].

Нельзя, однако, сказать, что лирический субъект у Фета растворяется в природе. Жизнь сознания (жизнь чувства или воспоминания) и жизнь природы — одинаково реальны. Они насыщены равным динамизмом, равной силой. Но сама природа, в силу этой равноправности и тождественности, принимает на себя задачи описания динамики чувства, и носитель его, во всем, что выходит за пределы этого чувства, как бы исчезает. Остается эмоция как таковая, момент осознания, "проблеск сознания", а сам лирический субъект, с каким-либо последовательным становлением, уходит за рамки стихотворения.

Это множество мимолетных душевных состояний не складывается в одно целое — в психологическое построение, в индивидуальный характер, приуроченный к историческому или

социальному контексту. "С кем это все происходит, — пишет П. Громов, — каков 'он' и какова 'она' — этого мы не узнаем, да, по логике фетовского замысла, мы и не можем, и не должны этого знать"[9]. Лирический субъект как таковой исчезает. Он доведен до пределов какого-то обобщенного человеческого сознания.

Творчество Фета знаменует собой переход от элегии к романсу. Освобождаясь от заранее установленных жанровых норм, лирический герой романса, как это ни странно, еще больше обобщается — тематика шире, диапазон чувств также, и конкретная приуроченность героя менее ощутима. Он доведен до состояния "чистого" голоса. Отпадая, жанровые нормы не оставляют места индивидуализации лирического героя.

Одно из главных открытий Фета — открытие бесконечности внутреннего пространства и осознание его раздробленности. Почти в каждом стихотворении соблюдается принцип сопоставления. Между природой и человеческим сознанием устанавливается система: "эхо — соответствия". Однако в его творчестве, взятом как одно целое, принцип сопоставления не дополняется системой "эхо" между разными стихотворениями. Этот принцип существует как таковой и даже имеет осознанный поэтический смысл. Д. Благой отмечал, что Фет составлял свои сборники наподобие больших музыкальных композиций, по принципу постоянного изменения тональности[10]. Здесь установка не на эхо, а на контрастные звучания; получается постоянный переход из одного душевного состояния в другое.

Раздробленность лирического материала, отсутствие в нем определенного "лица" отличает Фета от символистов и удаляет его от всякой попытки создать образ лирического героя.

Фетовский принцип сопоставления в образовании лирического потока напоминает другие литературные явления, ближе к нам во времени — осознание непоследовательности внутренней жизни характерно для литературного течения "нового романа", или для прозаиков, открывателей "потока сознания"[11].

Фетовская поэзия, своеобразная и новаторская, обособлена в свою эпоху. Она связана с новым ощущением времени и с непризнанием трансцендентального начала. Это новаторство Фета и объясняет, может быть, его отдаленность от большинства своих современников и его относительный неуспех как поэта, но роднит его с нашим современным восприятием.

Связующим началом его творчества остается принцип чистого лиризма — лирический герой его существует как простой голос.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Д. Д. Благой. Мир как красота. В кн.: А. Фет. Вечерние огни. Серия "Литературные памятники". М., 1971, с. 530.

2. В. Брюсов. Далекие и близкие. Собр. соч. В 6-ти тт. М., 1975, т. 6, с. 212–213.

3. П. Громов. Блок, его предшественники и современники. М., 1966, с. 22.

4. Цит. по статье Д. Благого "Мир как красота", указ. соч., с. 614.

5. П. Громов, указ. соч., с. 27.

6. Д. Е. Максимов. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока. В кн.: Блоковский сборник, вып. 2, Тарту, 1972.

7. П. Громов, указ. соч., с. 28.

8. См.: Л. Озеров. Предисловие. В кн.: Лирика Фета. М., 1970, с, 16.

9. П. Громов, указ. соч., с. 29.

10. См.: Д. Благой, указ. соч., с. 584.

11. См.: Е. Эткинд. Лев Толстой и Афанасий Фет. В альм. Russia (Россия), № 4, 1980, Torino.

V. Markov

RUSSIAN CREPUSCOLARI: MINSKIJ, MEREZHKOVSKIJ, LOXVICKAJA

Actually, this article ought to be called "The Confusing 1890's, or How Come Russian Intelligentsia Forgot the Suffering Masses and Began to Wish to Be Like the Sun". There are many unsolved problems about the period. Its starting point, for example, is not only the whining '80s of Nadson and the so-called Nekrasov tradition (or, rather, the poorly understood Nekrasov), but also Apollon Majkov and his neoclassicism — and that includes Schčerbina and some "untypical" Fet. Let us not forget Russian painting, too; Semiradskij, Kramskoj, Ge may make it clearer why Minskij was so preoccupied with Jesus Christ. Incidentally, as late as 1919 **Pravda** severely criticized the Imagist Mariengof for coarsely attacking Christ. Some may argue that my paper ought to include Slučevskij and Fofanov, to which I would respond that 1) one cannot have everything; 2) Slučevskij is a curious example of a proto-Dekadent who does not show any transitional qualities necessary for a **crepuscolaro;** 3) Fofanov was an eclectic who assimilated anything, in the manner of Ermil Kostrov and Catherine II in the 18th century and Gorodeckij or Erenburg the poet in ours. There are other questions one asks oneself while travelling through the period. For example, why did Baudelaire attract the attention of even very orthodox left-wingers, like P. Ja., not to speak of Merežkovskij and Bal'mont, whereas Rimbaud and Mallarmé never meant much to Russian poets? But let us not complicate matters and concentrate on the **crepuscolari**.

Speaking of **crepuscolari** (i.e. "twilight" poets), I am far from suggesting any historical connection between the three Russians at hand and the Italian poetical group of that name. For one thing, the Russians chronologically precede the Italians. The word fits our trio, however, in more than one respect — as I'll try to show in this paper.

First of all, the word suggests transition — and this is perhaps at its clearest in the poetry of N. Minskij (1856-1937). Minskij was a poor poet who became famous for a short time and then was forgotten. His early verse is so-called "civic" (gražданskaja) poetry with revolutionary overtones. For this, he earned his share of (very mild) persecution, and was immediately praised by critics, who probably felt that Minskij added new blood to the moribund Nekrasov tradition. One of Minskij's poems ("Poslednjaja ispoved'") even inspired Il'ja Repin to produce his famous painting in which a revolutionary, before being executed, rejects a priest's services. No one seemed to mind or see that Minskij's poetry was extremely unoriginal, prosaic, long-winded and cliche-ridden. In fact, his vocabulary, phraseology and composition seldom derive

from Nekrasov, but for the most part go all the way back to the early Puškin or even Batjuškov and Zukovskij. Worst of all, his Russian is far from perfect; especially annoying are his wrong stresses (for instance, lozúngi, bezýmennyx, máslin). But he had the right message: grief for sick generation which silently suffers while unable to transform ideals into actions; very vague dreams of revolution; genuflection before the "mysterious people" and nearly masochistic breast-beating so typical of the '80s. This poetry is also appropriately crepuscular, even funereal (as in his first success, "Belye noči"). In fact, if it were not for the message, the prevalent symbols of death and illness could be considered as precursors of the coming decadence. Minskij's switch to decadence, which profoundly disappointed his politically committed friends (they ostracized him for this "treason"), was not so sudden, if one reads his lines with due attention. The references to unspecified "doubts" (somnenija) are too numerous to be ignored. Minskij's verse of the decadent period is more satisfying, at least thematically, if not texturally — which is no surprise: he was a good thinker, even if he didn't have a good ear and was terribly old-fashioned in his devices (it is not an accident that he had a predilection for iambic hexameter). His is a poetry of loneliness and nightmares, of illness and ennui, of death and tiredness — which is to be expected. It is also a poetry of self-adoration and moral ambiguity, of beauty worship and paradox (Ja vljublen v svoe želan'e poljubit'). This is only one step removed from Bal'mont (who, let us add, in his first collections was a typical **crepuscolaro**). In short, Minskij's title of "the father of Russian decadence", of which he was proud, was well-deserved. However, this did not impress Brjusov who, with his usual perspicacity, not only dismissed Minskij's early poetry as "rubbish that nobody needs", but expressed the opinion that Minskij "never learned how to write good Russian". But let us be fair to Minskij: he did leave a few decent poems ("Kak son, projdut dela", "Listopad") and one can find interesting or quotable lines in his verse. Historians will always remember him not only as a pioneer of Russian decadence, which cannot be discussed without taking him into consideration, but also as a rare practitioner of the Shakespearean, rather than the Italian, type of sonnet.

Dimitrij Merežkovskij (1866-1941) achieved more specracular results in the novel and the essay, but he had his share of success in poetry, too, and, for a few years, everybody seemed to know his "Sakyamuni" by heart. After Minskij it is a pleasure to read Merežkovskij's verse (although, in the long run, one realizes how second-rate his poetry is). His verse is smooth, almost glib. He handles the Puškinian cliches with confidence, and he has a good ear for rhyme. On the whole, however, Merežkovskij's evolution is similar to Minskij's. His first book of poetry (1888) begins with "civic" statements (Uznaj i poljubi prostoi i temnyj ljud), but doubts torture him, too, and in the same collection he complains of his inability to really love mankind and of his being distracted from "the struggle for the ideal" by selfish desires. Some of his wishes are outright decadent (and "crepuscular"): Pridi, pridi, o noč', i solnce potuši. Merežkovskij is a poet of loneliness (temnyj angel odinočestva) and human (and later, exclusively male) weakness and humiliation, of despair and illness, of sadness, disappointment and tiredness even in this early book. As to his **Novye stixotvorenija** (1896), it is a landmark of Russian decadence complete with a verse manifesto of Russian **"crepuscolarimento"**, "Deti noči", and poems, sounding occasionally like a second-rate Gippius, where indifference to the people, ennui and evil landscapes alternate with hymns to beauty and laughter; there is also war of the sexes and slavery in love. What makes him especially different from Minskij is, predictably, his religious poryvy and the adding of tajny to his imagery repertoire. In between there is a rather old-fashioned collection with the tantalizing title **Simvoly** (1892). Merežkovskij, as everybody knows, was one of the first to stress the "symbolist" nature of the new Russian poetry in his famous lecture, "On the causes of the decline and about new trends in contemporary Russian literature", where he does not define the symbol, but shows through examples that something untold and greater lies behind the presented image. One expects a good demonstration of this in the book entitled **Simvoly,** but one is let down: the book's central part consists of a series of picture-card poems, mostly on Italian themes. The book begins with the dryly rhetorical "God", but the same theme (that of finding God) is more successfully developed in the almost Tolstoyan long poem, written in a verse which cleverly imitates Puškin's.

Some may object to the inclusion of the brightly-colored Mirra Loxvickaja (1869-1905) among the

crepuscolari. There is nothing blurred about thes twice Puškin-Prize recipient and the "poetess of Bacchic sensuality" (Cioran), nor do the tones predominate. In fact, she was placed by critics among decadents rather late in her career. But Minskij himself put her "between the old and the new poetry". Extolled when alive and forgotten right after her early death, Loxvickaja represents an intermediate stage between Fet and Bal'mont in the poetry of love-night-park, but she is more than that. Her "burning, feminine verse" definitely deserves attention and rehabilitation. Even if her vocabulary contains too many cliches for our ear, there is real energy and thrust in her poetry. Puškin would not find in it much vjalost' — the poetical sin he seemed to consider as the gravest one.

But "crepuscolariness" has many aspects and facets. It is one thing to switch from the old to the new, as the two previous poets under discussion did. History of literature is full of such examples. There is, however, another phenomenon, hardly explainable from a "scientific" viewpoint (unless the new, fashionable methodologies decide to assimilate some of Plato's ideas). I am speaking about curious anticipations of poetry to come in the work of poets who lived earlier, sometimes decades earlier. It is a fascinating parlor game to collect such examples,and the pioneer of such occupation seems to be the late Vladimir Orlov, who once found in Žukovskij's poetry passages not only of pure Tjutčev and Jazykov, but even of Nekrasov as well. Loxvickaja is a treasure of such prophetic anticipations (although, to a lesser extent, examples can be found in Minskij and Merežkovskij, too). She is ahead of Bal'mont by almost ten years with her "K solncu! Solnce! Dajte mne solnce! ja k svetu xo'ču" (although her originality is somewhat diminished by the fact that this image appears courtesy of Ibsen). I am not going to discuss the later cross-fertilization (or, rather, cross-polination) between these two poets during the time of their love affair, which was the talk of the town — I have in mind real anticipations of Bal'mont, like Loxvickaja's interest in incantations or in Egypt. Other poets sound in her lines, too. The very first poem in her first book of verse contains "pre-echoes" of Gippius, Bal'mont and Sologub, plus of some Solov'evian aspects of Blok. Loxvickaja wrote about a circus rope-walker tragically involved with a spectator (as well as about odinočestvo vdvoem) before Axmatova, explained the nature of a naiad before Cvetaeva, used words like terevinf before Vjačeslav Ivanov and placed dožd' next to plašč before Jurij Živago. More importantly, one could make a case that it was Loxvickaja, not Axmatova, who "taught women how to speak". Few can deny that on Loxvickaja's banner stand the words writ large: I am a woman, — whether she writes ot svoego lica or uses a character (like Axmatova with her nuns and peasant women).

Ideas of transition and twilight are cousins to those of oblivion, even failure. At least, decadents themselves combined these ideas. Minskij and Loxvickaja are, in their different ways, forgotten poets — despite the shortlived cult of Loxvickaja in the poetry of Igor' Severjanin. (I also ought to add articles written by Professors Wytrzens and Cioran on these two poets, respectively). Merežkovskij abandoned poetry rather early, realizing that his strength lay elsewhere. But there are not only poets who are failures. Entire genres can be failures (or **crepuscolari**). I don't think a scholar should be interested in only what succeeded or came off. He should also, from time to time, pay attention to what never made it. Such is the genre of verse drama practiced by all three of our **crepuscolari.**

Minskij left at least two interesting historical tragedies, and they did not follow the Puškin-Shakespeare tradition: one is set in the Rome of the Rome of the of Gracchi, the other in 17th-century Poland. As to Loxvickaja, the "Muscovite Bacchante" in her later poetry abandoned alcoves and "stripteases" in favor of tortures in dungeons and of sarcophagi, and produced verse dramas set now in the fairytale-like Orient, with the Queen of Sheba as the heroine (**Na puti k Vostoku**), now in the imaginary Middle Ages, complete with witches' sabbaths (**Bessmertnaja ljubov**). She also wrote a historical tragedy about possession in a 17th-century French convent (**In nomine Domini**). Merežkovskij contributed to this mini-flowering of verse drama with his version of Calderon's **La veda es un sueño.** The sources of these works have yet to be established; as to their impact, it apparently never was felt.

No less interesting as a literary problem are the long poems written by all three poets, with Merežkovskij, this time, occupying a central place with his poèmy about religious figures (Avvakum,

St. Francis, Buddha) and with his chatty "realistic" (sometimes autobiographical) poems (**Vera, Smert', Starinnye oktavy**). Of special interest is his series of Parisian impressions, **Konec veka**, which continues the tradition of Nekrasov's remarkable **O pogode**. It would be very useful to establich the place of these works in the general evolution of the Russian **poèma** — a genre practiced by practically every Russian poet (even Fet) yet scandalously little studied by us.

Conclusions from even a superficial acquaintance with our material can go beyond the obvious (i.e. stating that so-and-so is a transitional figure in a transitional time) to the far-reaching. It posits the problem of many and varied "losers" in literature.

The invasion of our dear old history of literature during recent decades, by neostructuralists, semioticians, dekonstructionists and (to quote from the now unfashionable Majakovskij) **raznyx pročix Švedov**, may lead one day to the situation when we find ourselves strangers in our own home and realize that the area of our studies lies completely outside the so-called humanities. This will be the price paid for the desire, worthy of the king of Siam in the well-known film, to be as "scientific" as possible. Perhaps it is time to choose between science and scholarship. Let us counter these fashionable trends by exploring as many still-dark corners as we can. There is so much to discover. To give an example from 18th-century literature. How many realize that Petr Buslaev was a poetic genius second only to Deržavin — but with a zero impact (a reverse of the Tschernyševskij case)? The task is, however, not to search for more geniuses, but simply to fill in the blank spots, of which so many still remain. To return to the period discussed in this paper (or approximately to that period): we all know that Blok, Belyj and someone with the name Sergej Solov'ev read the Apocalypse by the light of a candle in the middle of pond at midnight; but I would like to see a literary historian who has read a line of this Solov'ev's poetry and knows more about him than his name. I am not even speaking about those "scientists" who, even with Blok, usually have read two or three poems which they analyze at fifty pages apiece. We worship Blok, we study Belyj like crazy, but maybe, just maybe, a key to Russian Symbolism is in Sergej Solov'ev. It isn't of course, but how do we know until we get acquainted with his work? In scholarship no effort is wasted. Another example: we all know that Ellis was a minor Symbolist and Belyj's friend, some even know that he was accused of mutilating books in a public library. But who knows that this poet wrote a hymn to Israel and translated **Stabat** mater and Dies irae into Russian?

Instead of introducing more new terminology to be applied to well-known things of giving the world another boring "text analysis", let us extend our factual knowledge.

I propose a toast to the **crepuscolari** of Russian literature.

Луис Аллан

Н. С. ГУМИЛЕВ И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ

> *"Здесь обнаруживается соприродность душ и преемство семейного огня, здесь закономерное и более широкое сознание нами залежей нашего природного духа и его заветов, здесь последовательное раскрытие внутренних сил и тяготений нашего национального гения; здесь органический рост, а не воздействие извне приходящего начала"*[1].

Для подлинно национального поэта временная разлука с родиной играет весьма положительную роль при том непременном, конечно, условии, чтобы разлука была только временной.

Гений Шатобриана расцвел не на французской земле, а в Новом свете. Эжен Делакруа стал великим художником в Африке. Стендаль, Гете, Гоголь и многие другие писатели были одухотворены Италией, вдохновительницей стольких шедевров. Друг Гоголя, художник Александр Иванов, еще больше обязан Риму, чем автор "Мертвых душ". "Стихотворения, посланные из Германии", появившиеся под этим заглавием в "Современнике" Пушкина, были сочинены в Мюнхене совершенно до тех пор неизвестным Тютчевым. Исполинский размах гетевского гения просто немыслим, если не учесть опыта его заграничной жизни.

Но после благотворного толчка, который художник получает от соприкосновения с другими культурами, он, рано ли, поздно ли, должен вернуться в лоно родной земли. В такой необходимости чисто творческого порядка и заключается, по всей вероятности, одна из главных причин возврата Гумилева в Россию[2], ставшую уже советской. Он почувствовал, наконец, потребность замкнуть свой круг и завершить свои метаморфозы. Его странствия в далеких краях понадобились ему для того, чтобы приобрести желательное мастерство в употреблении красок и звуков, имевшее конечной целью высечь образ России, чью личность и духовное богатство он никогда не упускал из виду.

Уже в книге "Чужое небо" в стихотворении "Оборванец"[3] появляется "серый" герой, излюбленный герой всей русской литературы. Это лицо — духовный брат Акакия Акакиевича, Платона Каратаева и Федьки каторжного. Впрочем, гумилевский "оборванец" стоит ближе всего к герою "Бесов", искусителю барина Ставрогина. Раздваиваясь в ходе стихотворения, поэт прячется за вторым оборванцем, который нагло возражает первому, оставаясь его тайным другом ("... Ишь,/Начитался дряни разной,/ Вот и говоришь!")[4].

В книге "Колчан" стихотворения "Старая дева"[5] и "Почтовый чиновник"[6] погружают нас в типическую чеховскую атмосферу. За этим видимым "заражением" заметно и гоголевское влияние в "Старых усадьбах"[7], в котором отображаются сцены народной веры. В книге "Огненный столп" стихотворение "У цыган"[8] как бы увлекает читателя в какую-то вихревую пляску кануна Ивана Купалы. Но, в свою очередь, за изображениями, выдержанными в гоголевском духе, вырисовывается и фигура Пушкина в двух только что упомянутых стихотворениях. Эта фигура выступает во весь рост в соседстве с Гоголем, Вийоном и Блоком в знаменитой балладе "Заблудившийся трамвай"[9]. Правда, в творчестве Гумилева Пушкин скорее всего воспринимается через Лермонтова, с которым Гумилев ощущал тайное сродство, как в поэтическом, так и в психологическом плане. Многочисленные черты сближают на деле жизнеотношение Гумилева с жизнеотношением Лермонтова, чья жизнь и творчество отмечены неодолимым влечением к риску и опасности, презрением к всякой фальши и к любым условностям. Их также связывала сильная тяга к экзотической стихии и к радости "грозовых военных забав"[10].

Наряду с пышным восхвалением мощи тропической, особенно африканской, природы, которое продолжает до известной степени кавказскую традицию Пушкина и Лермонтова, у Гумилева встречается целый цикл разбросанных стихотворений, посвященных нежно-стыдливому и любовно-сдержанному изображению русской провинции[11]. Его Россия страшна своей покорностью судьбе. Впрочем, за этим кажущимся бесперспективным смирением таится горячее стремление к ирреальной, волшебной жизни[12]. Гумилевская Россия ищет желаемый исход в колдовстве или в блаженстве. Но она так же страстно мечтает о своем завершении. У Гумилева не было никакого разрыва между двумя главными источниками вдохновения, отечеством и чужбиной. Ведь никогда Россия не представлялась ему замкнутой сущностью, ограниченной географическими или историческими условиями. Он воспринимал свою родину в постоянном развитии и, не отрекаясь от последствий татарского нашествия, возлагал все свои надежды "блудного сына" России на "Новый Иерусалим":

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны[13].

ПРИМЕЧАНИЯ

Ссылки на произведения Н. С. Гумилева даются по изданию: Н. С. Гумилев. **Собрание сочинений.** В 4-х тт. Под редакцией проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова, Washington,1962–1968.

1. Вячеслав Иванов, "Достоевский и роман-трагедия". В сб. статей: **Борозды и межи.** М. 1916, с. 16–17.

2. Гумилев вернулся в Россию весной 1918 г. через Лондон и Мурманск.

3. **Собр. соч.,** т. 1, с. 182–183.

4. Здесь Гумилев перекликается не только с Белым, но и полемически преломляет стихи А. Блока "Под насыпью, во рву некошенном" ("На железной дороге" из цикла "Родина", 1907–1916). См.: А. Блок. **Собрание сочинений.** В 8-ми тт. **Стихотворения и поэмы 1907–1921.** М.-Л., 1960, т. 3, с. 260.

5. Н. С. Гумилев, т. 1, с. 258–259.

6. Н. С. Гумилев, т. 1, с. 260–261.

7. Н. С. Гумилев, т. 1, с. 215–216.

8. Н. С. Гумилев, т. 2, с. 51–53.

9. Н. С. Гумилев, т. 2, с. 48–50.

Л. Аллан. *Заблудившийся трамвай* **Н. С. Гумилева. Комментарий к строфам Dissertationes Slavicae**, Szeged, июнь-июль 1988 г., XIX; см. также: Л. Аллан. **Resurgences de la 'Troika' de Gogol' chez Pasternak et Gumilev. In: Revue des Etudes Slaves,** Paris, LIX/4, 1987, p. 777–787.

10. Н. С. Гумилев, т. 2, с. 6:

Я за то и люблю затеи
Грозовых военных забав,
Что людская кровь не святее
Изумрудного сока трав.

11. См., напр., стихотворение "Городок" из книги "Костёр", Н. С. Гумилев, т. 2, с. 7.

12. См., напр., стихотворение "Колдунья" из книги "Жемчуга", Н. С. Гумилев, т. 1, с. 275–276 (не включенное Гумилевым в последние прижизненные сборники его стихов).

13. Н. С. Гумилев, т. 2, с. 36 ("Память" из книги "Огненный столп").

Вяч. Иванов

О КНИГЕ ПАСТЕРНАКА "СЕСТРА МОЯ ЖИЗНЬ" [ФРАГМЕНТ]

Книга Б. Пастернака "Сестра моя жизнь" представляет собой совершенно особенное явление в поэзии нашего века, да и во всей мировой поэзии, как и в поэзии самого Пастернака. Если пытаться в немногих словах описать то главное, что ее отличает от других сборников того же Пастернака и других поэтов начала XX века, то можно сказать следующее (здесь и дальше я буду, не цитируя буквально, приводить или пересказывать высказывания о ней самого

Пастернака, в том числе и услышанные мною в разное время от него самого).

Книгу определило совмещение нескольких разнородных, но для ее сути и духа равно существенных событий и явлений. Ее подзаголовок ("Лето 1917 года") обозначает исторический фон, для нее в высшей степени важный именно потому, что книга не ставила себе задачу отражать его. Задача была несравненно больше и выше: соответствовать духу событий, их размаху и мощи. Мы найдем рассыпанные по книге примеры тех летних месяцев 1917 года, когда книга писалась или рождалась. Они нужны как достоверные знаки неотъемлемости книги "Сестра моя жизнь" от времени, когда она возникла, но к ним совсем не сводится то, что можно сказать о связи поэзии с историей. Пастернак набросал в июне-июле того же 1917 г. "Драматические отрывки". Действие первого из них, где главным героем выступает Сен-Жюст, происходит в конце июня — начале июля 1794 г. Для Сен-Жюста в интерпретации Пастернака всего важнее ощущение единства с природой, благодаря которому:

В Париже рукоплещут липы грому,
И гневаются тучи, и, прозрев,
Моргает небо молньями и ливнем.

Сен-Жюст, подобно поэту в поздних стихах Пастернака и самому Пастернаку в момент писания книги "Сестра моя жизнь", одержим бессонницей, отменяющей ночь:

Как спать, когда безмолвье дум твоих
Бросает в трепет тишь, бурьян и звезды
И птицам на дает уснуть. Всю ночь
Стоит с зари бессонный гомон чащи.
И ночи нет.

Сопоставление этих (и других им подобных) речей Сен-Жюста в "Драматических отрывках" Пастернака с дословной записью тех же ощущений в сборнике стихов, написанных Пастернаком тогда же, проясняет, как неотрывны были для него в те летние месяцы природа и история. То ощущение полного единства с природой и с жизнью, которым определяется "неромантическая" и "несовременная", по словам самого Пастернака, поэтика этого сборника, сродни речам Сен-Жюста. В стихотворении "Распад", эпиграфом к которому взяты слова Гоголя "Вдруг стало видимо далеко во все концы света", Пастернак передал это же чувство разъятости всей вселенной:

И воздух степи всполошен,
Он чует, он впивает дух.
Солдатских бунтов и зарниц.

Для Пастернака солдатский бунт и зарница — явления одного порядка, оба воспринимаемые как сногсшибательная новость. К поэту вернулась способность первичного восприятия-удивления, и он ее расходует по назначению — прежде всего на природу.

Рядом с историей, для России, раскрывшейся в то лето невиданным за все тысячелетие образом, и с природой, которую ответно для всех невиданным образом раскрывает поэт, в книге есть еще удивительный персонаж — любовь поэта. Как и история, она не столько явлена сама по себе, сколько все в книге окрашивает — и преимущественно в тона безмерно радостные. Мажорность ритмов и образов в стихотворении "Дождь" безгранична, как основное событие, с объявления о котором стихотворение начинается:

Она со мной. Наигрывай,
Лей, смейся, сумрак рви!
Топи, теки эпиграфом
К такой, как ты, любви!

Такая любовь определила невероятную радостность книги. Давно замечено, что у поэтов, особенно больших, за миры, открываемые для них любовью, и плата, которую они сами и их

любимые платят, бывает непомерно огромной: если это не самоубийство и не смертельная болезнь, то длящийся всю жизнь разлад, а то и дуэль и гибель. А в книге "Сестра моя жизнь" (во всяком случае в том окончательном ее виде, который ей придал сам автор и по которому мы о ней обязаны судить) мы видим только счастье неслыханной любви поэта, счастье жизни и уверенность в том, что перелагая в зрелом возрасте мысли своего юношеского эстетического доклада "Символизм и бессмертие", Пастернак как об основной задаче поэта говорил о передаче потомству испытанного самим поэтом счастья существования. Для многих поэтов, среди них и едва ли не наизначительнейших, такая формулировка показалась бы странной: они сообщают об опыте мрачном, трагическом, иногда жутком. Не то у Пастернака в "Сестре моей жизни": если настроение и меняется (особенно к концу книги, и в этом смысле построенной как некое музыкальное целое), то на фоне того невероятно радостного чувства, которым определена вся книга.

В своем жизнеутверждении Пастернак полемичен и даже задирист:

Все жили всушь и впроголодь,
В борьбе ожесточась,
И никого не трогало,
Что чудо жизни — с час.

О людях, которые не ощущают чуда жизни, поэт говорит с иронией, ссылаясь на их социальный статус (не угадывается ли в этом бывший почитатель французского проклятого поэта Лафарга) и возраст:

Сестра моя жизнь и сегодня в разливе,
Расшиблась весенним дождем обо всех,
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе.

У старших на это свои есть резоны...

Поэт свое знание о жизненном чуде, о счастье существования, всем открытом, получает благодаря своей любимой:

Я больше всех удач и бед
За то тебя любил,
Что пожелтелый белый свет
С тобой — белей белил.

То, что поэту открылось благодаря любви, остается с ним и будет с ним:

С тех рук впивавши ландыши,
На те глаза дышав,
Из ночи в ночь валандавшись,
Гормя горит душа.

Философия любви, читающаяся между строк (как и вообще философия, особенно философия жизни, в этой книге Пастернака разлитая по всем стихотворениям) в "Сестре моей жизни", восходит к русской традиции, воплощенной в лирике и жизни Блока (и таких близко и непосредственно за ним следовавших великих поэтов, как Маяковский). Но у этого поэтического культа женщины, открывающей навсегда для поэта весь его (и ее) мир и являющейся основным событием этого мира и всей жизни поэта, есть и достаточно сложная европейская традиция, через Блока и Владимира Соловьева продолжающая духовный опыт ранних немецких романтиков, Данте, гностиков и Платона (о Диотиме Пастернак напишет позднее в четверостишии, Мандельштамом признанном одним из лучших в русской поэзии). Пастернак придавал "лирической истине" — открывающейся именно поэту и касающейся женщины и отношения к ней — очень большое значение, как это можно видеть из

автобиографических признаний в "Охранной грамоте" и в других вещах поэта. В "Сестре моей жизни" Пастернак и по этому поводу склонен был полемизировать, как в перекликающемся с ранним Маяковским стихотворении "Любимая — жуть! Когда любит поэт":

Он вышел из моды. Он знает — нельзя:
Прошли времена и — безграмотно.

Он видит, как свадьбы справляют вокруг.
Как спаивают, просыпаются.
Как общелягушечью эту икру
Зовут, обрядив ее, — паюсной.

Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто
Умеют обнять табакеркою.
И мстят ему, может быть, только за то,
Что там, где кривят и коверкают,

Где лжет и кадит, ухмыляясь комфорт,
И трутнями трутся и ползают,
Он вашу сестру, как вакханку с амфор,
Подымет с земли и использует.

Стихи о любви в "Сестре моей жизни" отличаются редкой подлинностью. Пастернак готов писать в них обо всем, не ограничивая себя, как видно из последней строки приведенного текста, ни темами, ни словами, этим темам отвечающим:

Я и непечатным
Словом не побрезговал бы...

В лирических стихах "Сестры моей жизни" Пастернак иногда близок к прозаическому описанию. Чтобы в этом убедиться, достаточно с соответствующей сценой из романа "Доктор Живаго" сравнить запись деталей танца в конце стихотворения "Заместительница":

Чтоб прическу ослабив, и чайный и шалый,
Зачаженный бутон заколов за кушак,
Провальсировать к славе, шутя, полушалок
Закусивши как муку, и еле дыша.

Чтобы, комкая корку рукой, мандарина
Холодящие дольки глотать, торопясь
В опоясанный люстрой, позади, за гардиной,
Зал, испариной вальса запахший опять.

То, что по поводу вальса, в котором участвует героиня книги, можно писать об "испарине", создает не только новую поэтику, но и совсем иное отношение к женщине. Напомню еще как бы фрагмент новеллистического описания, где оба — герой и героиня — описываются как бы сторонним наблюдателем:

Из рук не выпускал защелки,
Ты вырывалась,
И чуб касался чудной челки
И губы — фиалок.

В стихотворении "Ты так играла эту роль!" третий — наблюдатель — совсем удивительным образом сочетается с автором и героем: этот последний перестает помнить то, что ему бы надлежало помнить только в том случае, если бы он стал сторонним наблюдателем собственного

поведения и судьбы своей любимой:

Ты так играла эту роль!
Я забывал, что сам — суфлер!
Что будешь петь и во второй.
Кто б первой ни совлек.

К числу шедевров любовной лирики не только Пастернака, но и всей литературы 20 века относится "Дик прием был, дик приход". Начало стихотворения нарочито разговорное, с излюбленными Пастернаком просторечными оборотами речи:

Дик прием был, дик приход,
Еле ноги доволок.
Как воды набрала в рот,
Взор уперла в потолок.

Но уже в следующем четверостишии возникает древнерусское обозначение печали — **туга** (Пастернаку скорее всего оно было известно из "Слова о полку Игореве", но в сознании всех любителей Блока, к которым он принадлежал, слово могло запомниться и благодаря блоковскому циклу "На поле Куликовом"). Дальше развивается образ губ, которые не хотят отомкнуться. А ведь белый свет бел только из-за любимой, ее молчание отгораживает весь мир от поэта:

Если губы на замке,
Вешай с улицы другой.

Нет, не на дверь, не в пробой,
Если на сердце запрет,
Но на весь одной тобой
Немутимо белый свет.

Идея запирания всего мира, очень близкая символам народной поэзии (где весну отмыкают, а до того она заперта: прочитать об этом молодой Пастернак мог и в самих народных песнях, и в разборах их символов, данных высоко им ценимым филологом Афанасьевым), продолжается и в следующих строфах:

Гарь на солнце под замком,
Гниль на веснах взаперти.

Замечателен рубленый ритм с накоплениями глаголов, как и конкретность образов, алогизм которых в финале лишь подчеркнут внешней логичностью формы:

Не вводи души в обман,
Оглуши, завесь, забей.
Пропитала, как туман,
Груду белых отрубей.

Если душным полднем желт
Мышью пахнущий овин,
Обличи, скажи, что лжет
Лжесвидетельство любви.

И в этом стихотворении о размолвке, и в других, чье содержание не так бурно, Пастернаку удается достичь верности тона и естественности выбираемых слов.

Из редкостных удач стоит упомянуть обращение к любимой в стихотворении "Елене", хотя оно и могло быть навеяно совпадающими фетовскими строчками ("Спи, еще зарею Холодно и рано"):

Думал, — Трои б век ей,
Горьких губ изгиб целуя:
Были дивны веки
Царственные, гипсовые.

Милый, мертвый фартук
И висок пульсирующий.
Спи, царица Спарты,
Рано еще, сыро еще.

Благородство тона в обращении с женщиной великий поэт Т. С. Элиот признавал верной приметой писателя, о котором мы охотно скажем, что он — классик. По этой категории Пастернак, и особенно в "Сестре моей жизни", попадет в разряд классиков. Тема любви соседствует с темой женщины. Примечательна разработка последней строфы в стихотворении "Уроки английского". В нем вариации на темы шекспировских строк, относящихся к двум его женским образам — Офелии и Дездемоны, завершаются финалом, где намечена продолжающаяся вплоть до поздней лирики Пастернака тема роли женщины в мироздании:

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,
Входили, с сердца замираньем,
В бассейн вселенной, стан свой любящий
Обдать и оглушить мирами.

Женщина не только главное существо в бассейне вселенной, но только одна она может сделать для любящего ее поэта мир сносным, если не полным радости. Она, любимая женщина, вызвала к жизни саму книгу "Сестра моя жизнь". Строение книги определяется любимой, ее местонахождением, чтениями, развлечениями. Это видно из продуманных названий частей книги и отдельных стихотворений. Любимая поэта мелькает во многих стихотворениях, казалось прямо с ней не связанных, как в финале:

Рвется с петель дверь, целовав
Лед ее локтей.

Не только на многих вещах ее отпечаток, пастернаковская любовь граничит с религиозным обожанием:

Казалось, не люблю, — молюсь
И не целую, — мимо
Не век, не час плывет моллюск,
Свеченьем счастья тмимый.

Как музыка: века в слезах,
А песнь не смеет плакать,
Тряслась, не прорываясь в ах! —
Коралловая мякоть.

Попутно здесь выраженная мысль для Пастернака очень важна: музыка должна "рождать рыданья, но не плакать", говоря полуцитатой из приведенных строк в более позднем стихотворении. "Свеченье счастья", в этих стихах прямо соотнесено с любовью и с эстетической принудительностью отрицания плачущего искусства.

Как я слышал летом 1950-го г. от самого Бориса Леонидовича, книга в самом деле была им написана для девушки, которую он тогда любил. Посмотрев уже написанную к тому времени книгу "Темы и вариации" (так в рассказе, который я неоднократно от него слышал, тогда как в других свидетельствах упомянут, видимо, ошибочно сборник "Поверх барьеров", к тому времени уже давно изданный), Пастернак убедился, что этот сборник стихов для нее не

подойдет. И он стал писать новую книгу на оборотах тех страниц, которые он забраковал (то, что он не путал, когда говорил именно о забракованных стихах из "Тем и вариаций", видно и из другого: он себя осуждал за последующее совместное издание "Двух книг", прибавляя, что первая из них была когда-то им самим отвергнута и не следовало позднее к ней возращаться).

Помимо внятно ощутимой роли любимой девушки в создании книги рассказ Пастернака о том, как он написал книгу "Сестра моя жизнь", имеет и более общий смысл: в нем видна установка на чужое мнение, которое выше суждения самого поэта. Книга была написана в расчете на это мнение. Она поражает своей непосредственностью. Как-то Пастернак мне рассказывал, что работал над текстами стихов в разное время различно. Некоторые сборники перемарывались. А "Сестра моя жизнь" сложилась из стихов, написанных почти как импровизация: он старался, чтобы строки появлялись как бы готовые. Это и налагает на стиль книги отпечаток редкой живости. В поздние годы, охладев ко многим стихам из "Сестры моей жизни", Пастернак говорил об их "бесцеремонности".

Естественность стиля, разговорность или иногда сниженность словаря не просто украшают книгу. Эти особенности стиля и заставляют нас поверить автору. Он может писать об индийских обитателях чащ, но мы воспримем его поэтику как предельно нам, людям 20-го века, живущим в России, близкую.

Возникает вопрос: что можно сказать о книге стихов, которая как бы явилась их автору в готовом виде так, что он, считая книгу выше и лучше самого себя, одно время всерьез думал выпустить ее анонимно? Не тот ли это случай в истории человеческого духа, когда и в самом деле не о простом личном авторстве идет речь?

Название книги и заглавного ее стихотворения, равно как и ключевой ее образ — "сестра моя жизнь" — вполне обоснованно сопоставлялись с аналогичными, почти дословно совпадающими оборотами в сочинениях святого Франциска Ассизского. Не так уж важна, хотя и не лишена интереса, собственно литературная генеалогия этого образа. Важнее другое: в книге Пастернака "Сестра моя жизнь" по сути есть черты сходства с такой высочайшей поэзией, проникнутой светлым отношением ко всему живому, какой была проповедь святого Франциска. Разумеется, было бы ошибкой считать книгу Пастернака не принадлежащей своему поэтическому времени. Напротив, при всей ее бесспорной оригинальности она вполне разделяет некоторые из особенностей поэтической формы с другими лучшими образцами нашей поэзии той поры. Кстати говоря, позднее Пастернаку самому именно этим книга и не нравилась; он находил, что слишком следовал в ней стремлению к неточной рифме и к другим формальным новшествам конца десятых годов.

При наличии в поэтике книги таких черт, особенно в использовании звукописи, в соотношении ритма и синтаксиса и в канонизации крайних форм неточной богатой рифмы, которые действительно связывают ее с тогдашним литературным авангардом, в других отношениях ее лирические формы скорее можно было бы назвать традиционными. Это касается строфики, иногда изысканно-разнообразной, как в стихотворении "Гроза, моментальная навек" с достаточно сложной системой рифмовки, пронизывающей каждое шестистишие. Пастернак в этой книге значительно меньше, чем в остальных ранних своих поэтических сочинениях, занят ритмическим экспериментом (одно из немногих явных исключений составляет последнее стихотворение, но оно отличается от большинства стихотворений книги по своему эмоциональному тону и недаром помещено в финале.

Е. Толстая

ПАСТЕРНАК И КУЗМИН
(к интерпретации рассказа "Воздушные пути")

В 1922 году Борис Пастернак послал только что вышедшие свои две книги, "Сестру мою жизнь" и "Детство Люверс", прозаику Ю.Юркуну, сопроводив их письмом, которое на деле являлось попыткой установить контакт с Кузминым, другом Юркуна. Вслед за тем Пастернак посетил Петроград и встретился с обоими. В конце того же года последовал отъезд Пастернака в Берлин. Вернувшись в Россию, он напечатал свой новый рассказ "Воздушные пути" (1924)[1], посвятив его Кузмину.

В 1922 же, незадолго до начала этих контактов, появилась программная статья Пастернака "Несколько положений"[2], видимо, ориентированная на некоторые только что опубликованные тексты Кузмина; это в особенности касается последней главки статьи, где пассаж о принципиальной несовременности, то-есть вневременности искусства, всегда опережающего жизнь, звучит как эхо кузминских высказываний из статьи "Скороходы истории"[3]. Но, помимо концептуальных параллелей, внимательный читатель может различить в "Нескольких положениях" и текстуальные кузминские реминисценции. Ср. :"Начинает ширять и шуметь по сознанию отраженная стенопись какой-то ***нездешней, несущейся*** мимо и ***вечно весенней*** грозы"*. В этой фразе растворено название последней к тому времени книги стихотворений Кузмина "Нездешние вечера" (1921)[4]. Пастернак вообще откликнулся в статье на актуальные литературные события, на что указывает аллюзия на пильняковский роман в соседней фразе: "Она /поэзия — *Е.Т.*/ тревожна, как зловещее круженье десятка мельниц на краю ***голого*** поля в черный, ***голодный год***" (аллюзия подкрепляется злободневной лермонтовской реминисценцией).

Описанное в "Нескольких положениях" экстатическое сознание есть отражение монументального (ср."стенопись") и эзотерического ("нездешней") катаклизма — тем, центральных для "Нездешних вечеров" Кузмина. В стихотворении "Базилид"[5] герой, ослабевший вместе со своим усталым миром, тоскует об утраченной мощи; но он возрождается в очистительной гибели старого мира, сметаемого новой верой": "Глашатаем стал бородатый бродяга / И знание выше знаний / Чище любви любовь / Сила силы сильнейшая / Восторг, / Как шар / Круто, кругло / Кричаще, кипяще /Кудесно меня наполнила".

Гностический герой Кузмина, ощутивший, наконец, полноту существования, вспоминает о своем небесном доме: "До домного до дома / До тронного до трона / Ширяй, души душа" — ср. "Начинает ширять и шуметь" в "Нескольких положениях".

Именно осмыслением современности в терминах освобождения души от временных пут, экстатического переживания полноты жизни, понятой как достижение всем сущим максимальной силы и интенсивности, литературная идеология Кузмина могла притягивать Пастернака. Название альманаха, издававшегося группой , в которую входил Кузмин, "Абраксас"[6], также идеологично и программно: Кузмин заканчивает "Базилида" показом "Абраксаса"в традиционном качестве грубого амулета, обьекта народных верований; но амулет источает жизненную силу, ср.: "В руке у меня был полированный камень / Из него струился кровавый пламень, / И грубо было нацарапано слово "Абраксас" (в оригинале по-гречески).

Как раз предельная активность, полный накал противоположностей и являются залогом сакральности — "высоты" — событий, ошеломляющих и возрождающих, как в стихах Кузмина, так и в "Высокой болезни" (где мотив "явленья молньи шаровой" заставляет вспомнить о "кричащем, кипящем" шаре восторга, переполняющего кузминского героя).

Перекличками с Кузминым пестрит и вышеупомянутое письмо Пастернака Юркуну от 14 июля 1922[7]; вслед за автором "Скороходов истории" Пастернак говорит о "сегодняшней и

вчерашней, майской и мартовской, московской и петроградской, временной и местной и потому, разумеется — несовременной (...) художественной прозе"; выравнивая свою позицию с кузминской, он бранит "серапионов", главный обьект критики Кузмина, за якобы революционность, а по сути — художественную контрреволюционность. Себя же он ограждает заявлением, что " в "Сестре моей жизни" нет ничего революционного в *хоровом смысле*" ; эту фразу тоже можно обьяснить ссылкой на словоупотребление Кузмина в "Скороходах истории": противопоставляя "искусство вечно юное, пророческое,радостное и благое" — "искусству одного дня, прикладному, минутному цветку (...) временной погоды", Кузмин писал о невозможности предписывать пути настоящему творчеству, при полной допустимости диктовать искусству каждодневному: "Камертон минутному, заздравному или заупокойному, всегда несвободному и без того *хору*". В поэтических вещах предыдущего года "хор" уже приобрел гораздо более тревожный смысл: это порабощение вольного духа искусства, грозящее потерей поэтических "крыльев": ср. в стихотворении "Летающий мальчик" (1921)[8]: "Не страшны страхи эти — / Огонь, вода и медь, / А страшно, что в квинтете / Меня заставят петь ".

Контакты со старшим поэтом приходятся на период пастернаковского отдаления от литературных группировок, к которым он тяготел ранее[9]. На этом фоне они выглядят как поиски духовной и, возможно, литературной общности. В середине того же 1922 года Кузмин стал в центре группы "эмоционалистов"[10], куда также входили С. и А. Радловы, Ю. Юркун, К. Вагинов, А. Пиотровский и др. Группа получила некоторые организационные возможности — они и вылились в публикацию трех номеров "Абраксаса" в конце 1922 — начале 1923 гг. В первом номере появилось одно стихотворение Пастернака.

Однако визит Пастернака в Петроград не привел к углублению отношений: Кузмин почему-то заподозрил, что гость его "и не читал", а речи москвича счел "не особенно внятными"[11]. Возможно, он несколько обиделся на энтузиазм Юркуна. Но присланную Пастернаком прозу — "Детство Люверс" — он расценил необычайно высоко. Его отклики фактически были первой серьезной литературной реакцией на прозу Пастернака. В кузминской статье "Говорящие" повесть Пастернака изображена как центральное литературное событие[12]. Пастернаковские темы переливались и в другие статьи того же времени: так, в рецензии на книгу Анны Радловой "Крылатый гость, гербарий и экзамены" (1922) Кузмин, отталкиваясь от известного пассажа о "губке" из пастернаковских "Нескольких положений", фактически заявляет о принадлежности Пастернака "эмоционализму": "Да, о вещей способности воспринимать, предчувствовать, ясновидеть раньше, чем это выразить — забыли. Мы подходим к основному истоку всякого искусства — чисто женскому началу сибиллинства, Дельфийской девы, пророчицы, вещуньи (...) Искусство эмоционально и веще"[13]. Взволнованный попыткой Пастернака заглянуть в тайны роста души, соприкоснуться с женским началом (для Кузмина - глубинным и общечеловеческим), он и об Анне Радловой пишет, как бы бредя "Люверс":

"Самый мужественный поэт пророчески рождается из материнского лона женского подсознательного видения (...) Вещее пророческое беспокойство на нее находит. Дарование настолько органическое, что его можно назвать почти физиологическим, как девство, как "священная немочь"(...) Она больна стихами, одержима видениями и звуками. Вот-вот и стихи овладеют поэтом и лошади понесут'. Ср. центральную роль "священной немочи" Люверс, ее болезней, "распухания", одержимости видениями и звуками как порога проникновения в скрытое, и, конечно, тему понесших лошадей в кульминации сюжета повести. Правда, в той же статье Кузмин не забыл противопоставить прозу Пастернака его поэзии, которую он явно недолюбливает, говоря, что у Радловой, к счастью, не найдешь рифм вроде "влипли" - "Киплинг"("сипли" - "Киплинг" у Пастернака).

В конце 1922 г. Пастернак уезжает в Берлин, а когда, через год, он возвращается, литературная ситуация вокруг Кузмина выглядит уже менее благоприятной и не внушает

организационных надежд. Напротив, в отношении к нему появляется все растущая враждебность. В этой обстановке, по причинам, нам неизвестным, возможно - в благодарность за литературную поддержку, Пастернак посвящает Кузмину свой берлинский рассказ - "Воздушные пути".

Л.Флейшман связал семантику рассказа — комплекс революционной темы, мотива "границ" и нарушения родственных отношений — с берлинской дилеммой Пастернака и травмой расставания с семьей[14]. Кажется, однако, что в нем должны как-то присутствовать и мотивировки возвращения. Есть соблазн именно так прочесть посвящение Кузмину: как признание правоты избранного им стоического пути. Представляется также, что и в самом тексте рассказа должны быть семантические элементы, поддерживающие посвящение.

Пореволюционная литература опиралась на кардинальный миф русского символизма — Апокалипсис, определивший систему тематических координат, внутри которых располагалась, с тем или иными оценками, большая часть русской поэзии двадцатых годов. Другим, еще более универсальным и практически обязательным историософским кодом эпохи был миф Рождества: темы Вифлеема, ясель, младенца, магов, и, в особенности, звезды обьединяла поэтические и политические лагеря. Соответствующая топика "заката эпохи", "падения Рима под ударами варваров" давно стала общим местом символистских описаний грядущих бурь. Более неожиданным применением "римской темы"стало кузминское описание современности в терминах раннего Рима в стихотворении "Эней" из тех же "Нездешних вечеров": "Везде ограда — кровь, свобода — зверь / Ты властелин, так запасись уздою / Железною ведешься ты звездою, / Так до конца звезде своей поверь / Гляди, как просты и квадратны лица / Вскормила их в горах твоя волчица"[15]. Соответственно, отошедшая эпоха описывается как Троя (ср. троянскую ностальгию Мандельштама). У Пастернака в "Высокой болезни" Троя также выступает как метафора построения нового мира; внешние характеристики этого мира — "римские", ср.:"Тяжелый *строй*, ты *строишь Трои*" с "Энеем" Кузмина: "Забудешь ты пылающую *Трою* / И скажешь: "Город на крови *построю*". Пастернак заострил кузминский каламбур. Тема "нового Рима"окажется впоследствии важной для идеологических мест пастернаковского романа.

По сравнению с "Детством Люверс", где "идеология" не составляет тайны, или, самое большее, принимает вид сказочной реминисценции[16], рассказ "Воздушные пути" выглядит как попытка внедрения в по видимости сюжетную вещь всего спектра обязательных идеологических пластов позднего символизма, но на нарочито неявном, как бы только на "стилевом" уровне.

Сюжет рассказа приобретает смысл только в символической интерпретации. Этот "метафизический сюжет" открывается явлением "обезумевшего божества" — пастушки, потерявшей пасомого — и описанием "грозы" в терминах "озверения стихий"; подача темы "грозы"в рассказе более амбивалентна, чем в "Сестре моей жизни"— это ревизия трактовки ее как желанного, освобождающего акта космического творчества, поскольку буря в сюжете сопровождается пропажей "младенца"; подкрепляющая такое понимание апокалиптическая и рождественская топика дана в эпизоде встречи поезда, появление которого описано как восход и закат "железной планеты"(ср.:"Железною ведешься ты звездою" у Кузмина), описание сопровождается фразами о "крае света", т.е. конце света, и весь пассаж заканчивается прямым называнием рождественской темы под видом как бы прихотливой характеристики лунного пейзажа как такого, который до сих пор дарят детям на Рождество.

Потеря младенца в этом кругу контекстов означает испорченное Рождество, неудавшийся Апокалипсис. В эпизоде поисков ребенка возвращается тема "безумного мира", где формы не имеют имен, прекращается векторность времени , и нарушается коммуникация. Люди теряют человеческий облик, отец отказывается от сына именно потому, что это его сын — со всеми вытекающими отсюда евангельскими параллелями, поддержанными образом "безумного пастыря" в начале рассказа, получающего, таким образом, отрицательные, гностические

коннотации; далее, море описывается как взбесившаяся и свинская стихия — опять с явной евангельской реминисценцией, опосредованной сном Раскольникова. Небо также зверообразно, оно голодно и насыщается землей, как в известном теософском мифе. Это — "новое" небо, т.е. небо Апокалипсиса, однако новизна его — мусорная, ср. тему облака мусора, как бы порождающего бурю (также гностический мотив "негодности мирового материала").

Небо квалифицируется как "убитое" до твердости (Блок писал о военном небе: "точно в самом небе можно протоптать и загадить дорожку" ("Интеллигенция и революция")), и эта "твердь" и называется "путями". Это единственный отклик в тексте на название рассказа. "Воздушные пути" характеризуются заданностью и высотой: сообщением рассказа, помимо отмеченной Л.Флейшманом темы "границ" и их преодоления, может быть "обреченность высокой судьбе по свободному выбору": именно таким описано год спустя небо в "Спекторском": "Оно росло стеклянною заставой / И с обреченных не спускало глаз / По вдохновенью, а не по уставу".

Выражение "воздушные пути", став популярнейшей фразой, в особенности в литературе эмиграции, осталось не вполне понятным.

Кто же летает "воздушными путями", помимо "прямолинейных мыслей Ленина, Либкнехта и немногих умов их полета"?

Единственное, что противостоит миру распада и мусора в рассказе — это описание пенья птицы на заре. Щебет птички зажигается на высоте холодной утренней звездой: это прямая структурная оппозиция "железной планете". Но птичка продолжает самозабвенно петь, и вся растворяется в своем пенье. В этом описании упоминается многозначительный образ огромного удивляющегося глаза. Кажется, что в соположении с темой экстатического растворения певца в музыке вплоть до полного самоотрицания, образ "огромного глаза" может указывать на известный и центральный в романтической эстетике эпизод из рассказа Гофмана "Кавалер Глюк", — мистическое растворение музыканта в музыке, кульминирующее в поднятии его на высоту и поглощении его солнцем — глазом, символом Святого Духа[17]. Именно здесь я усматриваю структурную параллель, поддерживающую посвящение рассказа Кузмину. Для читателя двадцатых годов Кузмин был автором "гофмановского" романа "Калиостро", книги о художнике Митрохине, наполовину состоящей из гофмановских реминисценций, и новых стихов, пестрящих упоминаниями Гофмана ("Зеленая птичка" (1921), "Поручение", "Гофмановский лесок" (1922) и др.[18]. Кроме того, Кузмину принадлежала оперная рецензия "Орфей и Эвридика" Кавалера Глука[19], с гофмановской аллюзией в названии — концептуальная статья, как и "Скороходы истории", нападающая на программную принципиальность художников.

Кузмин, со своей стоической верностью мироустроительному "пенью", сам нашел "птичью" параллель своим заботам и делам: "...Что не пили, не ели, не обувались / Духовными словами питались, / Что бедны мы (но это не новость: / Какое же у воробьев именье?" Оправдание всего — в творчестве: "Устало ли наше сердце, / Ослабели ли наши руки, / Пусть судят по нашим книгам, / Которые когда-нибудь выйдут" ("Поручение"). Книга "Параболы", вершина творчества Кузмина, вышла в 1923 г. в Берлине,как раз во время пастернаковского пребывания там. Кроме евангельских "птиц небесных", за "воробьями" Кузмина, неустанно пишущими книги,угадываются другие, бедные, но певчие птицы: жаворонки, хвалу которым воздавал св. Франциск Ассизский: "У брата жаворонка шлык, как у монаха, и он смиренная птица, потому что охотно ходит по дороге в поисках хлеба, а если находит его в грязи, то вытаскивает и ест. Летая, он славит Господа очень сладко, как добрые монахи, презирающие земное (...) Одежда его (крылья) похожи цветом на землю и этим он дает пример монахам..."[20].

Если предположение о таком подтексте верно, тогда "воздушные пути" в рассказе амбивалентны: это и убитая твердь, по которой на высоте, достаточной для пересечения границ, идут намеренно загадочные "ветки" — и пути певчих птиц, опять-таки, определяемых через

"высоту". Св. Франциск, как и Гофман, в культурном контексте эпохи есть переадресовка Кузмину, которого постоянно сравнивали со святым поэтом . Кузмин посвящает Франциску по стихотворению и в "Нездешних вечерах" ("Ассизи") и в "Параболах" ("Поездка в Ассизи").

В свете названия "Сестры моей жизни", опирающегося на "Гимн солнцу" св. Франциска, а именно, на хвалу "сестре нашей телесной смерти", ясно, что и эта тематика была центральна для Пастернака тех лет, шедшего к религии.

Говоря о теме Франциска у Пастернака, нельзя не вспомнить и о том, что "Цветочки Святого Франциска Ассизского" вышли в "Мусагете" в 1913 г. с предисловием Сергея Дурылина. Влияние Дурылина, старшего друга Пастернака еще по "Сердарде", толкнувшего его от музыки к поэзии, несомненно играло роль и в поздней религиозной эволюции Пастернака.

Поворот к религиозно-мистической тематике в пореволюционные годы у Пастернака совпадает с разочарованием в прежних литературных союзниках. Есть все основания предположить возврат к центральному для "Мусагета" интересу к истории духовной культуры, в частности, мистических учений. На оживление этих интересов указывает, между прочим, и первоначальный вариант названия "Нескольких положений" — "Квинтэссенция". Утверждение о "душе"[21] как главном условии творчества лежит в русле пушкинской речи Блока; в статьях Кузмина говорится по сути то же самое, только иными словами: "эмоциональность","бессознательность", "сибиллинство". Кузминская платформа совпадает с блоковской и во взгляде на формальное новаторство и школы, и по вопросу о "современности" искусства. В лице Кузмина Пастернак мог искать "родства" в традиции петербургского символизма. Вопрос же о возможных реминисценциях из Кузмина в "Докторе Живаго" требует специального рассмотрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Здесь и далее курсив мой — Е. Т.

1. Б. Пастернак. "Воздушные пути". **Русский современник,** 1924, 2:84—96.

2. Б. Пастернак. Несколько положений. **Современник** 1 (1922).

3. М. Кузмин. "Скороходы истории". Перепечатано в книге: М. Кузмин. **Условности. Статьи об искусстве.** Петербург , "Полярная звезда",1923. Статьи , собранные в этой книге, появлялись в газете "Жизнь искусства" в 1919-1921 гг. и в одноименном журнале в 1922 г. и в основном представляли из себя театральные и музыкальные рецензии. См. монографический обзор Джона Мальмстеда: М.А.Кузмин. **Собрание стихов** Мюнхен, 1977, III:232-5.

4. М. Кузмин. **Нездешние вечера.** "Петрополис", Петербург - Берлин, 1921.

5. **Нездешние вечера.** "Слово", Берлин, 1923:79—82. Учение Базилида, александрийского учителя-гностика середины второго века, было известно лишь по описаниям Иринея Лионского и Клемента Александрийского,

подчеркивавших примитивный магизм и астрологию, выразившиеся в вере в "Абраксас", которого они считали богом 365 небес, олицетворением опутывающих душу низших космических сил. Лишь во второй половине прошлого века, когда был найден и издан текст "Философумена" Ипполита Римского, содержащий критику метафизики Базилида, обрисовался облик его как автора грандиозной метафизической системы, в основе которого "бог, которого нет". То есть, Базилид был открытием конца века, с его бумом теософии. В несовместимости двух частей его учения, Абраксаса и метафизики отсутствующего божества, многоступенчатого "сыновства" (т. е. уровней творения) и образа "семени мира" ощущалась некоторая загадка. На нее попытался ответить Юнг в трактате "Семь проповедей к мертвым Базилида из Александрии" (1916). Кузмина, как кажется, система Базилида вовсе не интересует: кстати, она завершается воцарением в мире порядка, основанного на забвении — идея, обратная всякому активизму.

Марков в своем комментарии к стихотворению заключает, что за ним стоит не Базилид, а валентинианский, самый широко известный извод гностицизма. Скорее всего, Базилид стихотворения есть этимологизация имени философа в духе общего гностического представления о "царском сыне" (ср. сюжет стихотворения).

6. "Абраксас" — см. комментарий В. Маркова, **Собрание стихов** III:677. Первый номер вышел в октябре 1922 г.,всего появилось три номера, а весной 1923 г. журнал был закрыт "за литературную непонятность и крайности".

7. Ср. публикацию: И. Богомолов. "Письмо Б.Пастернака Ю. Юркуну. **Вопросы литературы** (1981):225-32.

8. Помимо эзотерического ("квинтет ", ср. манихейский принцип пентады, пятерки, а также идею пятой сущности, квинтессенции — человеческой души), эти стихи, как кажется, поддаются и актуальному прочтению: они содержат реминисценции из поэтов кузминского поколения : Гумилева, Сологуба и Блока. Ср.: "Я видите ли, Гений/ Вот крылья, вот колчан" и название сборника Гумилева 1916 г.; ритмику и лексику: "Летаю и качаюсь,/Качаюсь день и ночь" — и самое запомнившееся стихотворение Сологуба; и явную перекличку с предсмертным (январь 1921) блоковским стихотворением :"Пройдем огонь и воду,/ Глухой и темный путь,/ Но милую свободу / Найдем мы как-нибудь"(у Блока пушкинская "тайная свобода"). Четвертый из кругов реминисценций - кузминский: "Вот крылья", "Я крылья не покину", ср. название его первого романа. Это стихи о стойкости всей русской поэзии перед надвигающейся угрозой, обещание сберечь ее душу, в том же ключе, что и пушкинская речь Блока (ср. "пушкинские" темы в письме Пастернака Юркуну) . Самое удивительное, что эти стихи, будь они написаны осенью того же года, читались бы как мартиролог русской поэзии; но они появились в журнале "Искусство" (Баку) в номере 2/3 и были перепечатаны в марте в журнале "Новая Россия "— ср. тему сивиллы, может быть, не зря столь озаботившую Кузмина в статьях конца лета того же года.

9. Ср.: Л. Флейшман. История "Центрифуги", в его кн. **Статьи о Пастернаке.** K-Presse, Бремен, 1977; его же: **Борис Пастернак в двадцатые годы.** Wilhelm Fink-Verlag, Мюнхен, б.д.

10. Об эмоционалистах см. в статье Джона Мальмстеда: М.А. Кузмин. **Собрание стихов** III:263-267. См. также Н. Я. Мандельштам. **Вторая книга** YMKA-Press, Париж, 1972:139-40.

11. Богомолов, **ук.соч.**:227.

12. "Говорящие", **Условности** :159, 161. Ср. Мальмстед, **ук. соч.**:263.

13. "Крылатый гость, гербарий и экзамены", **Условности**:173—4. Ср. также Вяч. Иванов, Anima (II: "Anima как мэнада"), Русский перевод С. Л. Франка, в: С. Л. Франк, **Из истории русской философской мысли конца XIX и начала XX века, Inter-Language Literary Associates, Washington-D.C.—New York, 1965:** (первоначально в журнале **Corona,** т. V,ч. (1934-1935). Иванов говорит о допущении "что экстатические состояния, предполагающие повышенную восприимчивость, надо рассматривать, как действия женского начала нашего духовно-душевного существа".

14. Л.Флейшман. **Борис Пастернак в двадцатые годы** :25.

15. **Нездешние вечера:** 104—5.

16. В "Детстве Люверс" Женя вычисляет периодические дроби, а потом, как завороженная, смотрит в окно на блеск снега, и этим, конечно, навлекает на дом беду: оба мотива из "Снежной королевы". Магические мотивировки сохраняются и в "Воздушных путях": это "беление" (известью) и "надевание белой одежды", в мифологии Пастернака связанное со смертью , бедой, как и весь семантический узел снега-мела-гипса.

17. Ср. "Взгляните на солнце: оно трезвучие, из которого аккорды низвергаются, подобные звездам"(...) (ср. в тексте сравнение пенья птички со звездой); "тьму прорезали лучи света и эти лучи были звуки... я увидел... большое светлое око... око взглянуло и подняло меня над бурными волнами... Чашечка (подсолнечника — **Е. Т.**) раскрылась, и в ней сияло обращенное на

меня око. ...и я очутился сам в чашечке цветка". Э.Т.А.Гофман. Рассказы. Пер. и вступ. статья З. Венгеровой. Кн-во "Аргонавты", Берлин, б.д. (1922?):149-51.

18. О гофмановской теме у Кузмина см. комментарий Маркова к "Гофмановскому леску" Кузмина, **Собрание стихов**, III:700-703.

19. "Орфей и Эвридика" Кавалера Глука", **Условности**: 49-56.

20. Speculum perfectionis, VII:113—4.

21. Фраза "воздушные пути" звучит цитатно, но ни у Кузмина, ни у Блока ее, кажется, нет. В прямом своем значении она несомненно имеет отношение к идее высоты, предписанной душе, к путям, которые не выбирают: в этом смысле она употребляется у Ф. Глинки: душа должна парить, но она устала: "Сама в себе уединясь,/ Путей боишься ты воздушных" Ф. Н. Глинка, **Избранные произведения.** Л-д, 1957:388 (это наблюдение подсказано мне Мих. Вайскопфом — Е. Т.).

Ада Штейнберг

Б. Л. ПАСТЕРНАК — ПЕРЕВОДЧИК П. ВЕРЛЕНА

О переводах Б. Пастернака стихотворений французского поэта П. Верлена в рецензиях 40-х годов упоминается мимоходом[1]. Да и сам поэт, уделяя внимание Шекспиру или Гете в своих многочисленных заметках, посвятил П. Верлену только одну небольшую статью (1944), которая появилась после публикации его переводов семи стихотворений французского поэта[2] ("Ночное зрелище", "Так как брезжит день", "Хандра", "Средь необозримо...", "Зелень", "Искусство поэзии" и "Томление")[3].

Считая одной из лучших книг П. Верлена "Sagesse" ("Мудрость"), в которой отразился глубокий религиозный кризис, пережитый Верленом в Монской тюрьме [4], тем не менее Пастернак не перевел из нее ни одного стихотворения. В то же время наименование книги, из которой Пастернак перевел три стихотворения ("Песня без слов"), "наводило на ложные мысли"[5]. Поэтому можно предположить, что стихи для перевода были выбраны не им самим.

Своей статье о Верлене Пастернак предпослал эпиграф "Est-il possible, le fût-il?', который раньше стоял перед его же стихотворением, написанным в 1922 г. ("До всего этого была зима")[6]. И хотя похвала Пастернака в его статье о Верлене напоминает его приверженность к символистам (Скрябину, Блоку и Белому), однако в 1944 г. она звучит несколько иначе, предоставляя дополнительный материал для исследования собственно пастернаковских эстетических оценок и трактовок, навязываемых им Верлену. Поэтому, отметив в статье родство творчества Верлена, Блока, Рильке, Чехова и Ибсена с живописью импрессионистов, Пастернак тут же объявляет "импрессиониста" Верлена — реалистом, так как тот "отводит в своих личных исповедях главную роль историческому времени". Не трудно заметить, что Пастернак здесь приписывает Верлену черту, присущую ему самому. Это суждение, наряду с другими такими же пристрастными оценками ("не поэты были символистами, а действительность", "стихотворение "Искусство поэзии" превратно послужило манифестом зауми и напевности"), ведет к тем же промахам в его переводах из Верлена, причиной которых являлось навязывание своих личных взглядов, своей поэтики творчеству другого поэта. Эти промахи (как и удачи переводчика семи стихотворений Верлена) наиболее сказались при переводе "Effet de nuit", "Il pleure dans mon cœur" и "Art poétique".

1

Стихотворение "Effet de nuit" (у Пастернака — "Ночное зрелище") из первой книги Верлена "Poèmes saturniens" написано александрийским стихом, "раскрепощенным" Верленом, т. е. со свободной цезурой. Пастернак переводит его пятистопным ямбом, не противоречащим подлиннику: александрийский безцезурный стих, как и пятистопный бесцезурный ямб, — в равной мере придают стиху большую выразительность и разнообразие.

Количество стихотворных строк (14) и чередование смежных женских и мужских рифм — также было соблюдено при переводе.

У Верлена стихотворение "Effet de nuit" входит в цикл "Офорт", и его название заимствовано поэтом из профессионального арго подмастерьев (rapins), готовивших для художников, собиравшихся писать что-то страшное темными красками. Некоторыми тонкими и мрачными штрихами, наводящими ужас, это стихотворение напоминает "Gaspard de la nuit" Бертрана[7], стихи которого высоко ценил Верлен. Чисто визуальное импрессионистическое восприятие Верленом исторической картины бушующих в 16-ом веке зверских расправ с иноверцами во Франции, действительно, напоминает офорт и поражает беглыми, резкими линиями: "Ночь. Дождь. Равнина. Виселица...". Средневековой картине соответствует и лексика: "Une ville gothique" — готический город, "Un gibet" — виселица, "des gigues" — жиги, "un gros" — рать, "pertuisanier" — бердышник.

В первых двух номинативных предложениях стихотворения много эпитетов, составляющих некое семантическое гнездо и соответствующих мрачности темы: "Une ville gothique éteinte" — вымерший готический город, "pendus rabougris" — скрюченные (тела) повешенных, "bec avide des corneilles" — жадный клюв воронов, "trois livides prisonniers" — три мертвенно-бледных узника. Тема стихотворения подана как рисунок определенной перспективы: вдали силуэт вымершего города раздирает своими стрелами и башнями тусклое небо; он спроецирован в ночь и непогоду. Уже в первой строке глагол "dédhiquette" (раздирает) настораживает читателя, вызывая в нем тревожное ожидание. Действительно, за номинативами "Равнина. Виселица" следуют страшные детали второго плана: жадно клюют вороны скрюченные тела повешенных, заставляя их плясать "жигу"; волки терзают пятки; убогие кусты терновика ассоциируются с "хождениями по мукам" казненных, а вечно зеленое рождественское украшение (остролист) становится спутником смерти. В последних строках стихотворения (на первом плане) рать дюжих бердышников сопровождает к виселице под проливным дождем трех других узников. Интересны в стихотворении Верлена пространственные отношения: низ (вымерший готический город, равнина, волки, металлические бердыши) — верх (тусклое небо, вороны, виселица, пики ливня). При этом иногда "низ" соприкасается с "верхом": стрелы и башни города раздирают тусклое небо, вороны клюют повешенных сверху, а волки терзают их снизу, ливень бьет по бердышам. При резкой оппозиции "смерть — жизнь" особенно ярко ощущается оксюморонное сочетание "пляска мертвецов".

Стихотворение Верлена могло напомнить Пастернаку его юношеское увлечение "порывистой изобразительностью" символистов. Не случайно в раннем стихотворении "Петербург" (1915) у него появляются такие штрихи:

...Болото.
Земля ли, иль море, иль лужа...

Затем они интенсифицируются в цикле "Тема с вариациями". Например, "Тема":

Скала и шторм. Скала и шторм, и шляпа.
Скала и — Пушкин...

А в 4-ой вариации:

Облако. Звезды...

И хотя история, непогода в стихотворении Верлена были сродни Пастернаку, однако у французского поэта они лишь необходимы для зрительного воссоздания гравюры на историческую тему. Иной характер носит у Пастернака его историческая память[8].

Вместе с тем, скопление эпитетов в подлиннике мешает Пастернаку: они как бы тормозят динамику первых номинативных предложений. Поэтому Пастернак "опускает" в переводе эпитеты: мертвецы у него не скрючены, вороны — не жадны, бердышники — не дюжи, узники — не бледны. Переводчик сохранил только "черное небо" (в подлиннике — тусклое), однако эффект chiaroscuro пропадает: бледность узников (у Верлена) в пастернаковском переводе не контрастирует с мрачностью картины. Вместо "Une ville gothique éteinte" у Пастернака "старый город", однако он сохранил архаизм "бердыши" и устаревшие слова "стража", "костыль", следуя за оригиналом. Но при этом поэт неудачно заменяет глагол "раздирает" мало экспрессивным глаголом "зыбит", нейтрализуя тем самым то тревожное состояние, которое ожидается с первых строк. Не оправдана замена веселого и быстрого танца ("жиги") плавной и медленной "чаконой": обстоятельство "Без угомону" (живо, неспокойно) по смыслу противоречит переведенному названию танца.

Девятая строка "Dressant l'horreur de leur feuillage" (вздымая ужас их листвы) искажена до неузнавания: "на черном небе измороси мглистой". Отказавшись от ключевого слова "ужас", Пастернак, следуя за оригиналом, в последней строке "забывает" об измороси (мелком дожде) в девятой строке и говорит о ливне. Конечно, редкая для Верлена лаконичность замечательно схвачена Пастернаком, для которого она была свойственна, например, при переводе первой строки сонета "Томление":

"Ah! tout est bu, tout est mangé. Plus rien à dire"
("Все выпито, все съедено! Ни слова!")

В данном же стихотворении Пастернак отказывается от большей части эпитетов, которыми Верлен передавал свое личное восприятие, добиваясь свойственной для него — Пастернака — лаконичности.

Несмотря на замены, неточности, упущения, все-таки следует отметить, что пастернаковский перевод сохранил многое из импрессионистской фактуры оригинала. И если забыть, что речь идет о переводе французского стихотворения "Effet de nuit", то можно говорить о блестящей вариации Пастернака на тему Верлена.

2

Одно из семи стихотворений, переведенных Пастернаком, пользовалось во Франции большой популярностью: Дебюсси переложил на музыку стихотворение "Il pleure dans mon cœur" (цикл "Ariettes" из книги "Romances sans paroles"). Название цикла ("Ariettes") уже предполагает подчеркнутую напевность входящих в его состав стихотворений.

Тема "Il pleure dans mon cœur"— ноющее, беспричинное томление. Рифмическая организация своеобразна: в первом и третьем четверостишиях рифмы — мужские, во втором и четвертом — женские. При этом в каждой второй строке четверостиший рифмика прерывается стоящими вне ее организации словами "ville" и "toits" (т.е. "холостой" рифмикой). И хотя эти слова кажутся изолированными, они соотносятся с темой: тот же дождь, падающий на крыши домов, вызывает беспричинную тоску. Последние слова первой и четвертой строк во всех строфах повторяются. Умышленная монотонность рифмы (ее акустическое отображение) строится на семантической связи в первых двух четверостишиях рифмующихся слов, а затем на противопоставлении этой связи в последней строфе, благодаря чему Верлен сумел добиться предельной музыкальности

звучания.

Отказавшись от рифмики оригинала, Пастернак использовал перекрестную, а тем самым снизил изощренную эвфонию Верлена. Сняв эпиграф из Рембо ("Il pleut doucement sur la ville"), Пастернак приписал стихотворению название — "Хандра" (которого нет в оригинале). Слово "langueur", переведенное Пастернаком как "хандра", многократно встречается у Верлена. Более того, один из сонетов Верлена был озаглавлен этим словом "Langueur", и Пастернак перевел название сонета словом "томление". Предпочитая "томлению" при переводе "Il pleure dans mon cœur" слово "хандра", Пастернак считал уместным лирическое "я" связывать с современностью посредством фамильярного слова "хандра" (которое француз бы, в свою очередь, перевел бы словом "cafard"), в то время как при переводе сонета, в котором лирическое "я" было отождествлено с эпохой упадка римской империи ("Je suis l'Empire du temps de la décadence" — "Я — римский мир периода упадка"), он использовал стилистически высокое слово "томление".

Уже Пушкин в слове "хандра" видел насмешливый, несерьезный оттенок. Поэтому английское "spleen" он и перевел на русский как "хандра". Конечно, для Пастернака дело было не только в снижении поэтического слова Langueur, но и в его коннотации, не говоря уже о пристрастии французских и русских символистов к звуку "л", обладающему, по их мнению, весьма положительной коннотацией при исключительном благозвучии. Как показал в своей книге А. П. Журавлев[9], не имея никакого значения, звук может окрасить слово, а в сильной позиции может даже придать слову положительную или отрицательную коннотацию. Подавляющее количество слов на "х" (харя, хам, ханжа, холуй, харкнуть, холера и т. д.) несут отрицательную коннотацию. К ним присоединяется и слово "хандра", которое Пастернак повторяет в переводе четыре (!) раза, тогда как у Верлена langueur чередуется со словами одного семантического поля (тоскует — s'ennuie, боль — peine). Вынесенное Пастернаком в заглавие перевода слово "хандра" уже указывает на иную трактовку темы оригинала.

Первое четверостишие верленовского стихотворения начинается сравнением: безличному il pleure вторит безличное il pleut, но оба предложения относятся к томлению лирического "я" (оно дважды подчеркнуто притяжательным прилагательным mon). Парономастические повторы фонем **pleure, pleut** не только звукоподражательны: безличные формы глаголов "il pleut, il pleure" контаминируются в глаголе pleut по аналогии при общем признаке "слеза/капля". К этим повторам примыкает рифма cœur, lanqueur, cœur, причем cœur связано с внутренней рифмой (pleure). Итак, повторы оказываются не только акустически связанными, но и семантически осязаемыми.

Во втором четверостишии повторяются другие звуки: внутренняя рифма bruit — pluie контаминируется рифмой s'ennuie, а слова — синонимизируются со словами первого четверостишия.

В третьем четверостишии наблюдается как бы рефренное возращение к первому (сравните: Il pleure... dans ce cœur. — Il pleure dans mon cœur) и звуковые повторы оказываются теми же, что и в первом (pleure, ce cœur, s'écœure), также как и внутренняя рифма (ce cœur qui s'écœure). Однако рифмующиеся слова семантически противопоставлены: " Il pleure sans raison" — "nulle trahison, sans raison".

В последней строфе слова " mon cœur" включены в предикативное предложение " Mon cœur a tant de peine". Повторение звука "р" в аллитерациях (pire peine, pourquoi, peine) — это отзвуки всех семантизированных повторов в стихотворении, в котором никто до Верлена так не подавал избитую тему беспричинного томления.

Наряду с изощренной инструментовкой стиха, Верлен с большим чувством меры вводит поэтические и разговорные слова и даже прозаизмы: "Par terre et sur les toits", "De ne savoir pourquoi".

Пастернак начинает перевод не со сравнения, а с положительного параллелизма:

И в сердце раструва,
И дождик с утра.

Он как бы сразу задает совсем другой регистр — регистр народно-поэтического творчества, в котором звучат слова "кручина", "дождик", "шумок" (уменьшительные), "раструва" (устаревшее разговорное), "бесталанной" (также устаревшее), "хандра" (фамильярное) в соединени с чисто пастернаковским, совершенно неожиданным разговорным оборотм "Откуда бы право". Весь этот гетерогенный набор слов очень далек от лексики Верлена и несколько искусствен.

Надо отметить, что там, где Пастернак придерживается лексики Верлена с ее сочетанием с повседневной речью (например, в стихотворении "Так как брезжит день..."), его перевод передает интонацию оригинала с большой достоверностью:

И коль скоро я, чтоб скоротать дорогу
Песнею — другою спутнице польщу,
А она судья, мне кажется, не строгий,
Я про рай иной и слышать не хочу.

Однако в данном переводе ("Хандра") Пастернак преднамеренно отказывается от верленовской лексики и от всей системы намеков и недомолвок. Перевод оказывается эксплицитным. Поэтому там, где Верлен путем повторов только намекает о связи дождя с томлением лирического "я" (второе четверостишие), Пастернак поясняет напрямую — и в его пояснении проскальзывает насмешка:

О дождик желанный,
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.

В последних двух строках перевода даже появляется ассоциация с поговоркой, снижающая боль лирического "я" оригинала:

Когда не от худа
И не от добра.

В статье "Шопен", опубликованной в 1945 г.[10], Пастернак писал, что ему не нравится "повторение арии, без конца выделывающей голосом **одно и то же**". Вероятно, что и повторы Верлена ему показались назойливыми, и он ограничился то скупыми аллитерациями ("и в сердце раструва"), то ономатопеей

("О дождик желанный,
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок").

Кроме того (по акустической характеристике), у Пастернака преобладает признак компакта, а у Верлена — признак высокой тональности. Пастернак исказил не только инструментовку Верлена, но и выбрал совсем иной, чем у французского поэта, признак акустической характеристики. Пастернаковскому лирическому "я" не свойственна та щемящая жалость к самому себе. У Верлена это "я" (сердце) "плачет", а у Пастернака шорох дождя лишь "предлог" для того, чтобы "всплакнуть". Недаром утверждал Пастернак (стихотворение "Имелось"):

Как музыка века в слезах,
А песнь **не смеет плакать**...

(Выделено мною — *А. Ш.*)

И если в этой "ариетте", слывшей жемчужиной французской поэзии, выразилась неповторимая музыкальность Верлена, то вольный перевод Пастернака, по сути дела, отменял принадлежность стихотворения "Хандра" к книге Верлена "Песни без слов".

3

Стихотворение "Art poétique" из книги Верлена "Jadis et naguère" написано в 1874 г. и опубликовано в 1882 г. Оно приобрело огромную известность не только во Франции, но и в России как манифест символизма. Первая строка этого стихотворения стала лозунгом:

De la musique avant toute chose.

В стихотворении десять четверостиший. Строка короткая: девять/десять слогов. Рифма — опоясывающая. Пастернак точно воспроизвел схему рифмовки, избрав четырехстопный ямб в качестве размера перевода.

Ключевые слова своего "Искусства поэзии" Верлен выделил прописными буквами: на них зиждется "про" и "контра" Верлена. Пастернак отказался от этого.

Верлен "раскрепостил" александрийский стих, восстановив в правах нечетную строку (l'Impair). L'Impair состоит из коротких строк, содержащих 7/9 слогов. Он бытовал во Франции до 16 в., а затем был "дискредитирован" классической теорией александрийского полустишия. Однако в народной поэзии он продолжал существовать и развиваться.

Стихотворение "Art poétique" — категорическое "нет" парнасцам, для которых нечетный стих был неприятен тем, что резал своей "хромотой" слух. Верлен не только советует предпочесть этот стих, но и утверждает его благозвучие:

De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'Impair.

Не случайно, что с этого "технического" разногласия с парнасцами Верлен и начинает стихотворение "Искусство поэзии", доказывая в двух последних строках первого четверостишия преимущества нечетного стиха перед александрийским и перед четным стихом парнасцев (октосиллаб): нечетный стих "туманнее" (plus vague), "растворимее" (plus soluble), "невесомее". Благодаря своей "туманности" нечетный стих, подобно музыке, может выразить неуловимое, невыразимое, а его "растворимость" и "невесомоть", благодаря эвфонии, делает поэзию благозвучней.

L'Impair (ключевое слово у Верлена) — вовсе не упоминается в переводе Пастернака: "Итак не размеряй пути" ("Et pour cela préfère l'Impair"). Из преимуществ нечетного стиха Пастернак приводит лишь одно: "Почти бесплотность предпочти". Поэтому в переводе не ощущается та причинная связь между музыкой и нечетным стихом, которая составляет сущность оригинала. Правда, в русской просодии нет самого понятия "нечетный стих". Однако Пастернак мог бы хотя указать на те необходимые условия, благодаря которым стих, по мнению Верлена, становится музыкой.

В своей рецензии Б. Емельянов о второй строфе перевода писал: "Преобладание Пастернака над Верленом приводит к нарушению мысли подлинника:

Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песня, где немножко
И точность точно под хмельком"[11].

Действительно, добавленное Пастернаком "не церемонься с языком" — неудачно, хотя "точность точно под хмельком" — не так уж и далека от оригинала, где речь идет о "chanson grise" (хмельная песнь). Пастернак, отказываясь от заглавных букв, столь свойственных поэзии романтизма, просто не выделил слова "Indécis" и "Précis", однако мысль оригинала он сохранил за счет потери четкости и резкости (напомним, что у парнасцев четкость — высеченность — являлась характерной чертой "скульптурной" окаменелой поэзии, требующей тщательного отбора слов). Поэтому чередование точных и расплывчатых образов в третьей строфе у Пастернака оказалось менее ощутимо.

Переводчик прекрасно перевел пятую строфу, в которой Верлен выразил свою неприязнь к иронии романтиков, впоследствии частично заимствованной у них парнасцами.

Зато следующая строфа вызвала нарекания критика П. Евгеньева: очевидно считая, что "éloquence" и "élégance" семантически тождественны, он обвинил Пастернака в произвольной замене слова "изящество" у Верлена словом "риторика" в переводе и приписал эту замену желанию Пастернака поддержать Верлена в его неприятии красноречивости парнасцев[12]. Однако перевод Пастернака "хребет риторике сверни" был вполне обоснован: слово "éloquence" означает красноречие, поэтому "риторика" у Пастернака не противоречит метонимии Верлена. Более того, вывод рецензента — эта замена якобы "еще одно свидетельство победы Шекспира над Верленом" — несправедлив, ибо именно здесь Пастернак чутко уловил мысль Верлена и замечательно передал всю остроту оригинала.

Превосходен перевод "Nuance Couleur" словами "тон и полутон", которые в равной мере относятся как к музыке, так и к живописи.

В последнем четверостишии Пастернак опустил важную строку ("Qui va fleurant la menthe et le thym" — отдающий ароматами мяты и чебреца), затруднив тем самым установление напрашивающегося параллелизма между "Art poétique" с известной строкой из стихотворения Ш. Бодлера "Correspondences" (Соответствия):

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Первая строка в последнем четверостишии перевода ("Que ton vers soit la bonne aventure...") напоминает раннего Пастернака:

И чем случайней, тем верней
Слагаются стихи навзрыд.

Вместе с тем, при переводе ("Пускай он выболтает сдуру...") употребление просторечия "сдуру" — неоправдано. Оно резко и грубо выделяется на фоне таких "поэтизмов" как "чудотворя", "наворожит ему заря". Сугубо пастернаковский прием ввода в поэтическую речь сильного словца противоречит оригиналу, ибо Верлен не использует столь вопиющие лексические контрасты. И хотя "выболтает сдуру" созвучно смыслу противостояния стихийности стиха застывшей и упорядоченной "литературе" парнасцев у Верлена, просторечие "сдуру", несомненно, огрубляет перевод. Возможно, что это просторечие и появилось в результате рифмы к слову "литература", однако предыдущие, отлично переведенные Пастернаком, строки не допускают "формализма":

Ты рифмам совести прибавил!
Не ты, — куда зайдут они?

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. См.: П.Евгеньев. Переводы Пастернака. В журн.: "Литературное обозрение", 1939, № 3 (10 февр.); Б. Емельянов. (П. М. Верлен). В журн.: "Литературное обозрение", 1941, № 3 (1 апр.).

2. Б. Пастернак. П. М. Верлен. Литература и искусство, (1 апр. 1944).

3. Б. Пастернак. Избранные переводы. М., 1940.

4. Б. Пастернак. Сочинения. Стихи 1936—59 гг., Ann Arbor,1968, т. III с. 170.

5. См.: Переписка с Ольгой Фрейденберг. Нью-Йорк—Лондон, 1981, с. 187 (письмо Б. Пастернака от 4 февраля 1941 г.).

6. Б. Пастернак. Соч. Стихи и поэмы, Ann Arbor, 1961,т. I, с. 11—12.

7. L.N.I.Bertrand. Gaspard de la nuit (Fantaisies a la manière de Rembrandt et Callot) précedé dúne notice par Sainte-Beuve. Paris, 1842.

8. См.: Л.Флейшман. Пастернак в 20-е годы. Мюнхен, 1980. Л. Флейшман отметил, что у Пастернака тема памяти неотделима от истории. Она приобретает громадный размах, охватывая всю вселенную (Сахару, Марокко, Архангельск и Ганг).

9. См.: А. П.Журавлев. Фонетическое значение. Л., 1974.

10. Б. Пастернак. Шопен. В журн.: "Ленинград", 1945, №№ 15—16, с. 22—23.

11. Б.Емельянов, указ. соч.

12. П. Евгеньев, указ. соч.

Helene Imendörffer

GOR'KIJS "KLEINBÜRGER" IM SPANNUNGSFELD DREIER KONKRETISATIONSVARIANTEN

Von Anfang an hat es in der Kritik und in der Literaturwissenschaft, ebenso wie in der Geschichte der Aufführungen dieses 1901-1902 geschriebenen und bereits 1902 erstmals auf die Bühne gebrachten dramatischen Textes "Die Kleinbürger" viele Kontroversen gegeben. Man kann sagen, dass diese Kontroversen bis heute anhalten. Jede neue Aufführung, also jede neue "Konkretisation" bezieht in diesem Diskussions — d.h. Rezeptionszusammenhang neu Stellung. Ich möchte in diesem Beitrag diese Kontroversen zu drei Konkretisationsvarianten der Gor'kijschen "Kleinbürger" verdichten[1] und ihre Ursachen vorstellen, die nicht nur im Stück selbst und den in ihm angelegten Möglichkeiten zu suchen sind, sondern auch im Rezeptionsverlauf, also auf Seiten der Rezipienten. Mit diesem Thema versuche ich, das Stück in eine historische Dimension zu stellen. Quer dazu ergibt sich aus der Analyse des Verhältnisses von dramatischer Vorlage, also von literarichem Text einerseits und Konkretisationen andererseits[2] eine Art Skala, auf der neue Aufführungen eingetragen werden können. Das Spannungsfeld, das sich zwischen den verschiedenen Konkretisationen dieses Dramas ergibt, ist ein nicht untypisches Beispiel für die bisherige Rezeptionsgeschichte von Gor'kijs Werken. Es verweist darauf, wie die Kanonisierung Gor'kij aus diesem Spannungsfeld zugunsten von Normativität herauszunehmen versuchte. Die Entkanonisierung Gor'kijs steht heute an. Erst sie wird einen neuen Zugang zu seinem Werk eröffnen.

Kontroversen gab es von Angang an vor allem um den literarischen Wert dieses Stückes. Die einen sagen, Gor'kij sei ein schlechter Dramatiker. Was an seinen Dramen interessant sei, habe er von Tschechov übernommen. Wenn er dann zu allem Überfluss auch noch politisch werde, sei dies seine allerschwäschte Seite. Die Stücke hätten zwar seinerzeit Erfolg gehabt, aber doch nur einen Achtungserfolg[3]. Die anderen nennen Gor'kij einen epochemachenden Dramatiker, Überwinder von Tschechov Eckstein des modernen russischen und damit europäischen Dramas, Vorboten des sozialistischen Realismus. Er habe wichtige politische Stellungnahmen "genial" auf die Bühne gebracht und daher Riesenerfolge gehabt[4].

1. Zum Stück und seiner Entstehungsgeschichte

Bevor ich auf die Konkretisationen des Stückes eingehe, einiges zum literarischen Text als "wirkungästhetischem Potential"[5]. Gor'kij gibt seinem Stück den Untertitel "Szenen im Hause Bessemenovs". Das Wort "Drama" nimmt Gor'kij auch in allen seinen späteren Stücken niemals für sich in Anspruch, bereits im Gegensatz zu Tschechov der den Begriff noch verwendet. Als Gor'kij 1900 dieses sein erstes Stück zu schreiben beginnt, ist er nicht nur in Russland, sondern durch seine Erzählungen und Romane auch in Deutschland (ab 1899) ein bekannter Autor[6].

Seit 1898 hat Gor'kij persönlichen Kontakt zu Tschechov und zu Mitgliedern des Moskauer Künstlertheaters, das Tschechovs Stücke mit grossem Erfolg auf die Bühne bringt. Das Moskauer Künstlertheater ist auf der Suche neuen Stücken und neuen Autoren. Man ermuntert Gor'kij, für das

Theater zu schreiben. Wohlgemerkt, nicht nur dramatische Texte, sondern Stücke unmittelbar für das Theater. Wie eng die Zusammenarbeit zwischen Dramatiker und theatralischer Konkretisation in diesem Fall ist, wird aus den bekannten Briefwechseln deutlich. Tschechov schreibt z.B. an Gor'kij zu den "Kleinbürgern": "Beenden Sie das Theaterstück, mein Lieber (...) geben Sie es niemandem zu lesen, niemandem, sondern schicken Sie es gleich nach Moskau, an Nemirovič oder an mich zur Weitergabe an das Künstlertheater. Wenn etwas nicht in Ordnung ist, kann man es während der Proben ändern, sogar noch am Vorabend der Aufführung" (24.9.1901). Und im nächsten Brief (22.10.1901): "Bis zur Aufführung bleibt noch viel Zeit, und Sie können Ihr Stück noch zehnmal korrigieren. Wie schade, dass ich wegfahre! Ich würde zu den Proben Ihres Stücken gehen und Ihnen alles Nötige schreiben"[7].

Gor'kij gilt übrigens zu dieser Zeit schon als politischer Autor. Wegen der Teilnahme an politischen Zirkeln und Studentendemonstrationen wird er 1901 verhaftet und verbringt einige Monate im Gefängnis. Auf Grund internationaler Proteste wird der junge Autor bald wieder freigelassen. Un die zeitgenössische Rezeption der "Kleinbürger" geht auf Grund dieses allgemein bekannten Vorgänge sicherlich eine gewisse "Personenerwartung"[8] ein.

Wie schon in dem frühen Erzählungen und eigentlich in fast allen seinen Werken, spielt ein autobiographisches Element in Gor'kij "Kleinbürgern" eine gewisse Rolle. Festgemacht hat man das vor allem immer wieder daran, dass die alten Bessemenovs die Vor- und Vatersnamen seiner Grosseltern tragen[9]. Erst viel später wird Gor'kij seine Autobiographie verfassen, in der er seine Grosseltern ausführlicher schildert. Auch diese Autobiographie kann man durchaus als gegen das Kleinbürgertum geschrieben auffassen.

Da seine Eltern früh gestorben waren, wuchs Gor'kij im Hause seiner Grosseltern auf. Der Grossvater war Besitzer einer Färberei, also eines typish kleinbürgerlichen Familienbetriebes. Der junge aufsässige Gor'kij hatte viel Streit und Auseinandersetzungen mit seinem patriarchalisch-autoritären, nach alter russischer Sitte (also mit viel körperlicher Gewalt) regierenden Grossvater. Wie Bessemenov war der Grossvater durchaus wohlhabend, aber auch erzkonservativ und gegen Bildung voreingenommen, eben der Herr eines grossen Familienverbandes, des "Hauses", wie es in den "Kleinbürgern" immer wieder zitiert wird[10]. Das Thema Kleinbürgertum und Loslösung davon ist also für Gor'kij ein ganz persönliches Anliegen, das ihn auch lebenslang in zahlreichen seiner Werke beschäftigen wird.

Was ist nun die Handlung dieses Dramas? Wie ist sein Aufbau? Wie ist die Figurenkonstellation? Welches sind die Hauptpersonen? Welches sind die Nebenpersonen? Ob man nun "der Handlung oder den Charakteren den Vorrang"[11] gibt, auffällig ist die "offene Form" des Stückes. Welche der Handlungssequenzen[12] oder welche der Figuren sind aber den anderen übergeordnet?

Im ganzen ersten Akt wird überhaupt nicht klar, worin der dramatische Konflikt besteht[13]. Die zahlreichen Familienmitglieder im Hause des Malermeisters Bessemenov haben sehr viel Streit miteinander. Die Generationen haben sich einander entfremdet. Im zweiten Akt gehen die Streitigkeit weiter, nebenbei wirbt der Pflegesohn Nil um Polja, sie wollen heiraten. Im dritten Akt stellt sich heraus, dass Tatjana, die Tochter des Hauses, in Nil verliebt war. Sie begeht einen Selbstmordversuch. Dies nimmt viel Raum ein — ist es nun der Höhepunkt des Dramas? Im vierten Akt gehen die Streitigkeiten und endlosen Debatten aber wieder weiter. Schliesslich gipfeln sie darin, dass Nil und Polja aus dem Hause gehen, um woanders ein neues Leben zu beginnen. Auch der Sohn des Hauses Petr will heiraten — und zwar gegen den Willen seiner Eltern — und aus dem Hause gehen. Die alten Bessemenovs reagieren mit äusserster Verbitterung und Verzweiflung auf diesen Weggang nicht nur des eigenen Sohnes, sondern fast noch mehr des Pflegesohnes Nil. Die Auflösung des Familienverbandes, des "Hauses" bedroht sie in den Grundfesten ihrer Existenz. Ist das Weggehen also der dramatische Konflikt?[14] Wohl kaum, es wird bereits im ersten Akt angekündigt. Es fehlt also die durcngehende Spannung.

Eine Reihe von Figuren, deren Redeanteil im Stück ganz erhablich ist und auf die noch einzugehen sein wird habe ich noch gar nicht erwährt. Diese "offene Form" fordert dazu auf, bestimmte Figuren und die dazugehörigen Handlungssequenzen hervorzuheben. Offenbar bieten sich sazu verschiedene Möglichkeiten

an.

Die drei Konkretisationsvarianten, die ich darstellen möchte, sind:

1. die "Kleinbürger" als Tschechovsches Stimmungsdrama,
2. die "Kleinbürger" als Familiendrama,
3. die "Kleinbürger" als politisches und soziales Drama.

Wenn ich hier von Konkretisationen und nicht von Rezeption eines dramatischen Textes spreche, den wir ja wie einen Prosatext auch einfach nur lesen können, so sazu eine methodische Anmerkung. Ich unterscheide hier ganz pragmatisch die Konkretisation in der Aufführung von der Rezeption durch den Leser oder Zuschauer. Ich stelle die Konkretisation in den Mittelpunkt, weil ich davon ausgehe, dass bei einem so viel gespielten Stück wie Gor'kijs "Kleinbürgern" auch jede blosse Leserezeption von der Konkretisationstradition mitbestimmt und beeinflusst ist. Meine Darstellung stützt sich auf den Text. Das heisst, dass ich die Konkretisation, soweit ich Gelegenheit Hatte sie zu sehen und soweit mir Material dazu vorlag[15], immer auf ihr Verhältnis zum Text hin befrage und mich in meiner Darstellung der verschiedenen Konkretisationen vom Text bzw. meinem Textverständnis leiten lasse. Das Ziel der folgenden Ausführungen kann keine Analyse der Aufführungen sein, sondern nur der Nachweis bestimmter Merkmale des Stückes, soweit sie an den Konkretisationen deutlich werden.

2. Die "Kleinbürger" als Tschechovsches Stimmungsdrama

Wie bereits erwähnt, hat Gor'kij sein Stück "Die Kleinbürger" in enger Zusammenarbeit mit dem Moskauer Künstlertheater geschrieben. Dieses Theater ist 1898 von Konstantin Stanislavskij gegründet worden. Vor den "Kleinbürgern" sind hier schon von Tschechov "Die Möwe" (1898), "Onkel Vanja" (1899) und "Drei Schwestern" (1900) eraufgeführt worden. Stanislavskij revolutionierte Schauspielkunst und Regie. Seine Arbeit baute auf der Einfühlung des Schauspielers auf und war in der detailgetreuen Ausstattung deutlich vom Naturalismus beeinflusst. Stanislavskij hat später im seinem Buch "Die schöpferische Arbeit des Schauspielers an sich selbst" seine Theorie des Mitfühlens und Nacherlebens dargelegt[16]. Aufsehenerregend waren seinerzeit die feinen psychologischen Nuancen und Stimmungen, die diese Aufführungen charakterisierten. Das sowjetische Theater baut bis heute sehr stark auf der Tradition Stanislavskijs auf. Allerdings kritisiert man heute in der UdSSR Stanislavskij auch, so z.B. seine Aufführung und Auffassung der Gor'kijschen "Kleinbürger"[17]. In Stanislavskijs Aufführung dieses Stückes von 1902 wurde besonderer Wert auf die realistischen Details gelegt[18]. Gor'kijs Nebentext und speziell die lange Regieanweisung am Beginn des ersten Aktes, in der die Einrichtung des Wohnzimmers beschrieben wird, in dem ja das ganze weitere Drama dann spielt, ist sicher in Zusammenarbeit mit dem "Mchat" entstanden. Diese epische Beschreibung ist dem Naturalismus verpflichtet: die Dinge des Alltags erlangen Bedeutung und charakterisieren ihre Besitzer. "Billige Wiener Stühle stehen in widerwärtiger Regelmässigkeit an den Wänden. Links, ganz am Rand der Bühne, ein Glasschrank, in ihm verschiedenfarbige Kästchen, Ostereier, ein Paar bronzener Leuchter, Teelöffel, Esslöffel (...)"[19]. Alle diese Einrichtungsgegenstände werden im Stück nicht nur benutzt, sondern auch benannt. Eine Aufführung, die hier Anderungen vornimmt, muss auch in den Dialogen entsprechend streichen. So sagt Petr über den in der Beschreibung des Zimmers genannten "riesigen, schweren Geschierschrank": "Dieses Ungetüm steht seit achtzehn Jahren am selben Platz... achtzehn Jahre. Es heisst, das Leben bewege sich rasch vorwärts... aber den Schrank da, den hat's um keinen Zoll bewegt. Als Kind hab ich mir nicht bloss einmal an seinen Kanten die Stirn wund geschlagen, und auch jetzt... es stört mich eben. Ein blödes Stück. Kein Schrank, sondern ein Symbol... wenn ihn doch der Teufel holte!" (S.10) Später nimmt Akulina Ivanovna, die alte Bessemenova, Geschirr aus dem Schrank und deckt den Tisch (S.11).

Auch die Stimmung wird vom Autortext angegeben: "Zu den Fenstern schaut herbstliche Abenddämmerung herein. In dem grossen Zimmer ist es fast finster. Tatjana, halb liegend auf einer Couchette, liest aus einem Buch vor. Polja sitzt am Tisch und näht" (S.8). In Tschechovs "Drei Schwestern" finden wir am Beginn des ersten Aktes eine sehr ähnliche Stimmungsangabe: "Es ist Mittag; draussen ist es sonnig, heiter (...) Mascha (...) liest in einem Buch; Irina, in einem weissen Kleid, steht in Gedanken versunken da"[20].

Besonderen Wert legte die Aufführung Stanislavskijs auf Geräusche und Musik. In Gorkijs Text findet sich im Nebentext eine Fülle von Angaben dazu. Es wird Klavier gespielt und gesungen, die Uhr schlägt, man hört Musik von draussen, die nach genauen Anweisungen und entsprechend den Vorgängen auf der Bühne lauter und leiser wird (so die Drehorgel während des zweiten Aktes). Im dritten Akt hört man Stöhnen, Schreien und verschiedenerlei Geräusche aus dem Zimmer Tatjanas, die sich vergiften wollte. Im Nebentext heisst es: "In Tatjanas Zimmer mischen sich ihre Schreie mit der dumpfen Stimme des Vaters und den nervösen, hervorgestossenen Worten Pjotrs. Irgendwelches Geschirr klappert, ein Stuhl fällt um, ein Bettgestell knarrt, ein Kissen plumpst weich auf den Fussboden. Stepanida kommt ein paarmal aus dem Zimmer gerannt (...)" (S.67). Die Massenszene, die während dieser Szene entsteht, weil eine neugierige Menge in das offenstehende Haus strömt, um am Unglück. wie an einem Schauspiel teilnehmen zu können, wird von Stanislavskij breit ausgestaltet. Hier ist natürlich Gelegenheit, allein durch die Kostümierung dieser Volksmenge Kolorit auf die Bühne zu bringen. Bei Stanislavskij sind elf (!) verschiedene Kategorien von Personen auf der Bühne, d. h. die Menge wird in Gruppen, vermutlich soziale Gruppen, unterteilt. Die breite Ausgestaltung dieser Szene parallel bzw. als Untermalung zu dem Selbstmord, der ja das einzige im engeren Sinne dramatische Element in diesem Stück darstellt, unterstreicht dessen Bedeutung. In einer solchen Aufführuhg liegt der Höherpunkt im dritten Akt.

Ein weiteres realistisches Detail, von dem ich leider nicht sicher weiss, ob Stanislavskij es aufgegriffen hat — ich nehme es aber an — ist das Essen in diesem Stück. Das Wohnzimmer ist ja eigentlich ein Esszimmer, mehrfach wird gegessen, Tee getrunken, Tisch gedeckt, vom Essen geredet. Man braucht wohl kaum zu sagen, dass die Bedeutung des Essens für den Kleinbürger gleich nach der Bedeutung des Geldes kommt, von dem hier auch mehrfach die Rede ist. Das Essen lässt sich natürlich auch wegkürzen[21], aber sicherlich nicht ohne Schaden.

Eine wichtige Besonderheit dieser ersten — und ältesten — Konkretisationsvariante wird in Stanislavskijs Auffassung gesehen, Teterev[22] sei die Hauptfigur in diesem Stück[23]. Damit ist die Aufmerksamkeit von Nil und von den alten und den jungen Bessemenovs abgelenkt auf eine Figur, die zwar viel auf der Bühne ist, viel spricht oder besser gesagt räsonniert, aber für die Handlung des Stückes kaum Bedeutung hat. Teterev ist ehemaliger Kirchensänger und Kostgänger im Hause Bessemenovs. Er hat also keinen Beruf, er arbeitet nicht, er ist ein "Aussteiger", ein Vertreter der Vagabunden und Obdachlosen, die besonders in Gor'kijs frühen Erzählungen so eine grosse Rolle spielen. Teterev hat die typische Aussenseiterposition, er nimmt sich heraus, die geordnete Welt der Kleinbürger zu kritisieren. Immer wieder hat er im Stück die Rolle eines Richters bzw. eines, der die Dinge beim Namen nennt, weil er nicht in das Geschehen verstrickt ist. Ist man aber erst einmal zu dem Ergebnis gekommen, dass er sogar die Stimme des Autors ist, so ist seine szenische Herausatbeitung nur konsequent. Heute gilt diese Auffassung in der UdSSR als falsch und überholt. Wenn man den Klassenkonflikt zwischen dem Arbeiter Nil und dem Kleinbürger Bessemenov als zentral ansieht, ist Teterev nur eine Nebenperson und ihr Redeanteil kann gekürzt werden. Auch von der Auffassung des Stückes als Familiendrama her ist diese Figur unweichtig.

Noch ein paar Worte zum Verhältnis Gorkijs zu Tschechov. Szondi spricht von der "Krise des Dramas" zu Beginn des Jahrhunderts und sieht in Tschechov einen der wichtigsten Autoren dieser Krise, der das Theater bis heute nachhaltig beeinflusst hat und der bis heute in der UdSSR wie im Westen enorm interessiert.

Gestützt auf die Konkretisation der Gor'kijschen "Kleinbürger" durch das "Mchat" kann man in Gor'kijs Stück eine ganze Reihe von Parallelen zu Tschechov finden. Szondi stellt für Tschechov den Verzicht auf Gegenwart und den Verzicht auf Kommunikation heraus. Auch Gor'kijs Figuren reden gerne von der Zukunft und vom Weggehen. Im Unterschied zu Tschechov gehen sie tatsächlich, wobei das Weggehen aber im "off" bleibt, nicht auf die Bühne kommt, utopischen Charakter hat. Ihre Kommunikation ist ebenfalls gestört. "Absage an die Handlung und den Dialog — die zwei wichtigsten Formkategorien des Dramas — Absage also an die dramatische Form selbst scheint dem doppelten Verzicht, der die Menschen Tschechovs kennzeichnet, entsprechen zu müssen"[24]. Dies gilt m. E. auch für die

"Kleinbürger", obwohl es hier doch so unvergleichlich viel lauter zugeht als bei Tschechov. Schon die zeitgenössische Kritik warf Gor'kij vor: "Gorkis Stücke "Nachtasyl" und "Kleinbürger" sind in jeder Hinsicht schwach. Ihre Hauptschwäche ist das völlige Fehlen von Handlung, die doch das wichtigste Merkmal eines dramatischen Werkes ist"[25].

Dass die Kommunikation gestört ist, kommt auch darin zum Ausdruck dass die Gespräche durch Wiederholungen gekennzeichnet sind. Immer wieder machen sich die Figuren gegenseitig auf solche Wiederholugen aufmerksam. Tatjana erwidert auf die Vorwürte des Vaters: "Papa! Bedenken sie doch, zum wievielten Mal sagen Sie mir das?" (S.15). Die Figuren reden auch aneinander vorbei, beziehen sich überhaupt nicht aufeinander. Vorallem aber missverstehen und streiten sie sich dauernd.

In Gor'kijs Stücken vollzieht sich ein ständiger Wechsel von heftigstem und lautem Streit und ruhigen Phasen bis hin zum Schweigen. Zahlreiche Pausen mitten in den Akten erinnern an die berühmten Tschechovschen Pausen und leeren Bühnen, über die nur noch ein Diener schlurft. Alle vier Akte in den "Kleinbürgern" enden so. Im ersten Akt geht Akulina Ivanovna noch einmal über die leere stille Bühne, am Ende des zweiten Aktes bleibt Tatjana "reglos, wie versteinert" nach Nils Weggang stehen. Wie am Ende des ersten Aktes hört man die Stimme des alten Bessemenov aus dem "off". Am Ende des dritten Aktes hört man nur Tatjana im Nebenzimmer stöhnen. Am Ende des vierten Aktes hört man wieder die Stimmen der beiden Alten im "off stage", Pertschichin lässt Tatjana allein auf der Bühne in einer stummen Szene zurück. Beachten das die Regisseure? Stanislavskij hat es beachtet, er war ein Meister der Pausen. Wie gehen heutige Aufführungen damit um? Stellen sie sich in diese Auffürungstradition bzw. befolgen sie hier die Regieanweisungen des Autors? Dehnen sie die stummen Szenen oder kürzen sie sie?

Ich muss hinzufügen, dass ich nicht näher auf das Verhältnis von Gor'kij und Tschechov als Dramatiker eingehen kann. Hier liegt eine Forschungslücke. Meine Vermutung ist, dass eine genauere Untersuchung ergeben könnte, dass Gor'kij der vortschechovschen russischen Dramatik mit ihrer Vorliebe für starke und vor allem melodramatische Effekte[26] viel stärker verpflichtet ist, als dies bisher bekannt ist. Gor'kij überwindet Tschechov nicht, sondern adaptiert ihn, bleibt aber traditioneller. Damit komme ich zur zweiten Konkretisationsvariante.

3. Die "Kleinbürger" als Familiendrama

Die zweite Konkretisationsvariante ab den 1960er Jahren schliesst weniger an Tschechov an, als an den Naturalismus. Aufstieg und Fall einer Familie, also der soziale Aufstieg, die Anhäufung und Festigung von Besitz, die Degeneration der Familie und der Verfall des Besitzes sind ein gesamteuropäisches Thema des 19. Jahrhunderts und vor allem der Jahrhundertwende. Thomas Mann gestaltet dies in den "Buddenbrooks" im grossbürgerlichen Milieu. Der Naturalismus greift die schon als rührselig geltende Tradition der Darstellung adliger oder bürgerlicher Familienverhältnisse wieder auf und gestaltet sie als Milieuschilderung und Familienkatastrophe (Holz/Schlaf, Familie Selicke, Hauptman, Das Friedensfest, Sudermann, Ehre). Das Drama "Familie Selicke" von Holz/Schlaf war 1890 in Berlin uraufgeführt worden. Es spielt in ärmlichem Kleinbürgermilieu an einem Weihnachtsabend im Berliner Norden. Schauplatz ist die Wohnstube. Auch bei Holz/Schlaf bleibt sie alleiniger Schauplatz und vermittelt einen starken Eindruck von Enge, die "Aussenwelt dringt nur durch ferne oder nahe Geräusche herein". Auch in der naturalistischen Gestaltung, nämlich den genauen Angaben zu "Sprechtempo, Pausen, Lautstärke und Gestik" liegt eine Gemeinsamkeit mit Gor'kij. Ich habe nicht klären können, ob Gor'kij Holz/Schlaf gekannt hat, aber es ist fast anzunehmen.

In der patriarchalischen Familie, wie Gor'kij sie zeichnet, ist die Macht der Eltern und vor allem natürlich die Macht des Vaters nahezu grenzenlos. Die Kinder sind Besitz der Eltern, die Eltern wollen und verlangen, dass sie von den Kindern geachtet, in allen Dingen um Rat gefragt, z.B. bei der Wahl des Ehepartners, und im Alter von den Kindern unterhalten werden. Diese totale Macht schlägt hier um in Ohnmacht. Keiner der Ansprüche, auf die alten Bessemenovs ein verbrieftes Recht zu haben meinen, wird von ihren Kindern und Adoptivkindern erfüllt. Aus der totalen Bevormundung und Überwachung bleibt nur die Flucht. Die Flucht in das Versagen und die Krankheit sind aus der bürgerlichen Familie im leben und in seiner literarischen Gestaltung gut bekannt. Bessemenovs Kinder versuchen auch zu fliehen. Tatjanas Flucht

in den Selbstmord, man muss das wohl so formulieren, misslingt. Ihr bleibt nur die totale Resignation. Sie lehnt andere Lösungsmöglichkeiten, nämlich zu arbeiten (sie ist ja immerhin schon Lehrerin) oder zu lernen, für sich ab. Sie fühlt sich dem Leben nicht gewachsen, ihr fehlt dazu die Kraft. Auch Petrs Flucht ist wenig überzeugend. Er wird wegen der Teilnahme an studentischen Uhruhen bedauert er längst, sein Protest gegen den Vater aber führt ihn dennoch aus dem Hause, bringt ihm dazu, eine Frau, die von den Eltern missbilligt wird, heiraten zu wollen. Teterev sagt am Schluss des Stückes über Petrs Zukunft zum alten Bessemenov: "Er bleibt nicht weit von dir. Für eine Weile ist er hinaufgestiegen, haben sie ihn hinaufgezogen... Aber er kommt runter. Stirbst du, wird er den Stall hier ein bisschen umbauen, die Möbel umstellen und leben wie du – ruhig, vernünftig und gemütlich" (S.109).

Die szenische Konkretisation der Gor'kijschen "Kleinbürger" als Familiendrama stellt den Generationskonflikt und den Konflikt zwischen Vater und Sohn in den Mittelpunkt. Sie erfolgt erst sehr viel später als die erste trotz ihrer engen Bindung an den Naturalismus. Für den Regisseur Tovstonogov am Leningrader Grossen Dramatischen Theater sind der alte und der junge Bessemenov die tragischen Hauptpersonen des Stückes[27]. Seine Aufführung (ab 1967) spürt ihren Gefühlsregungen nach. Tovstonogov tritt mit seiner Aufführung schon gegen die ganze Tradition von Aufführungen dieses Dramas an, die seine politisch-soziale Dimension betont hatten[28]. Ich werde in meinem vierten Teil darauf noch eingehen. Tovstonogov greift zurück auf die Aufführung Stanislavskijs, die Bedeutung des Interieurs, die psychologische Einführung. Der Zuschauer soll hier durchaus mit den Eltern mitfühlen, ihre menschliche Tragik sehen[29] und sie nicht nur als hassenswerte Vertreter einer untergehenden Klasse auffassen. Nil ist als Adoptivsohn ein potentieller Kleinbürger genauso wie Petr. An beiden werden jetzt aber auch unsympatische Züge gezeigt. Der Generationenkonflikt gewinnt tragische Dimensionen, er wird zum Degenerationskonflikt. Darauf verweist der Name Bessemenov als Bedeutungsname, der viel heisst wie "ohne Samen", also ohne Erben. Was aber ist kleinbürgerlicher Besitz ohne Erben!

In einer Beschreibung der Tovstonogovschen Inszenierung heisst es: "Hier wurde dem Schauspieler (sc. des Nil) eine andere Aufgabe gestellt, nämlich diejenigen Züge Nils zu zeigen, die in Zukunft aus ihm einen Bürokraten machen können, dem die Menschen und ihr Schicksal gleichgültig wären. Alles, was der Schauspieler, der den Nil darstellt, auf der Bühne macht, macht er selbstbewusst und ungewöhnlich gleichmässig, ruhig, ja kaltblütig, wodurch einige seiner Repliken, die an Tatjana, an den alten Bessemenov und andere Personen gewandt sind und einige seiner Handlungen als Ausdruck von Gefühllosigkeit und Härte zu erscheinen beginnen. Die Sympathien des Zuschauers wenden sich von Nil ab und dem "Musterkleinbürger", dem alten Bessemenov zu".

In der zeitgenössischen Rezeption findet sich interessanterweise schon Ähnliches: "Natürlich ist Nil kein Kleinbürger, jedenfalls nicht so ein Kleinbürger wie Vater und Sohn Bessemenov". "Aber wahrscheinlich wird die die Zukunft Nils nicht viel anders aussehen, als das Leben der Bessemenovs: Er wird Polja heiraten (...) Sie werden auch nur die 'Möbel umstellen' und ihren Lebensinhalt in den alten kleinbürgerlichen Rahmen pressen"[30]. Die Inszenierung von Tovstonogov rief in der UdSSR Stürme von Begeisterung und lauten Protest hervor. Sie schien sagen zu wollen, dass das Problem des Kleinbürgertums auch dort durchaus noch aktuell und keineswegs gelöst ist. Vor allem aber wiedersprach sie der Aufführuhgstradition dieses Stückes, wie sie sich seit den 30er Jahren herausgebildet hatte. Damit komme ich zur dritten Konkretisationsvariante.

4. Gor'kijs "Kleinbürger" als politisches und soziales Drama

Tovstonogovs Aufführung hat die Auffassung des Gor'kijschen Stückes ausschliesslich als politisches und soziales Drama zwar relativieren und in Frage stellen, aber nicht völlig ausser Kraft setzen können. Um auf die normbildende Funktion dieser Konkretisation besonders eingehen zu können, behandele ich sie in diesem Beitrag erst als dritte. Bei der Formulierung des literarischen Programms des sozialistischen Realismus im Jahre 1932 haben Werke von Gor'kij angeblich Pate gestanden. Besonders die Begriffe des "positiven Helden" wie natürlich auch der "wirklichkeitsgetreuen Darstellung" und der "Parteilichkeit" versuchte man von Gor'kij und seinen "neuen" Helden abzuleiten[31]. Schon Gor'kijs Figuren aus dem

Frühwerk galten als Vertreter der revolutionären Romantik, sie sind gross, stark und schön und protestieren einfach gegen die Verhältnisse, wiewohl noch sehr unbewusst und ohne Klassenstandpunkt.

Mit dem Lokomotivführer Nil aber kommt erstmalig in Gor'kijs Werk ein Proletarier in die Literatur bzw. auf die Bühne. Ihm wurden — wohlgemerkt in den späteren Interpretationen! — alle Züge des "positiven Helden" zugeschrieben, deshalb dürfte er natürlich nicht den Eindruck von Gefühllosigkeit erwecken, sondern musste moralisch und menschlich in jeder Hinsicht nicht nur integer, sondern vorbildlich sein. Gor'kijs Nil bietet relativ wenig Raum für die psychologische Vertiefung und für Entwicklung, sie war jetzt auch gar nicht gefragt. Nil wurde in den Inszenierungen der 30er bis 50er Jahre in der UdSSR und den sozialistischen Ländern so dargestellt, als habe er sich aus dem Kleinbürgermilieu gelöst. Dieser Nil war nicht nur Hauptperson, er hatte das richtige Bewusstsein und sprach — wieder als Stimme des Autors, die von Stanislavskij seinerzeit Teterev zugeschrieben worden war! — die Wahrheit. Trotz der späteren Kritik an diesen Aufführungen werfen sie die Frage auf, wieweit Nil im Stück ein positiver Held und Hauptperson oder zumindest doch Hauptgegenspieler der alten, negativen, satirisch zu zeichenden Welt der Bessemenovs ist. Oder ist er plakativ, trocken, eine Figur, die Gor'kij am wenigsten gelungen ist?

Gor'kij beginnt in den neunziger Jahren in revolutionären Zirkeln zu verkehren (solche Zirkel, die Bücher lesen und Theaterstücke für Arbeiter aufführen, werden auch im Stück erwähnt). Das Stück "Die Kleinbürger" zeigt, dass er sich 1901 schon ein gewisses soziologisches Wissen angeeignet hat, das ihm ermöglicht, nicht nur das Selbsterlebte und Selbsterlittene (ich erinnere an das autobiographische Moment) darzustellen, sondern aus der politischen Diskussion seiner Zeit in Russland soziologisch stimmige Charaktere und Konflikte auf die Bühne zu bringen. Der Malermeister Bessemenov hat keinen grösseren Besitz zu vererben. Er investiert in die Bildung seiner beiden Kinder, damit sie ihre Existenz sichern und vielleicht sogar ins Bürgertum aufsteigen können. Bessemenov hält seinem Sohn vor: "Ich möchte dich, Pjotr, als fertigen Menschen sehen, nicht als Studenten. Der Sohn von Filip Nasarov, der ist fertig mit dem Studium, hat geheiratet, eine Frau mit Geld, und er kriegt zweitausend im Jahr... kommt bestimmt auch in den Stadtrat" (S.36).

Das Kleinbürgertum als unterster Rand des Bürgertums ist im Kapitalismus besonders gefährdet. Die jüngeren selbständigen Handwerker erkennen ihre Lage klarer als der alte Bessemenov. Er möchte zum Vorsitzenden seiner Zunft gewählt werden, aber auch hier wird er von den Jüngeren verdrängt. Bessemenov berichtet seiner Frau: "Sie wählen ihn... ich merk's an allem. Wie ich hinkomme, da spreizt er sich schon. Ich höre, er spuckt grosse Töne, so in der Art: Das Leben ist schwer, einer muss den anderen unterstützen, alle sollen an einem Strang ziehen... von Genossenschaften redet er. Heutzutage, sagt er, macht sich überall die Fabrik breit... da dürfen die Handwerker nicht mehr einzeln arbeiten" (S.63). Der Kapitalismus bedroht den Handwerkerstand, die jüngeren Handwerker sind natürlich auch gegen die Fabrik, aber sie besinnen sich auf ihre alten ständischen Traditionen. Bassemenov werfen sie vor, sich wie ein kleiner Kapitalist zu verhalten. Wie beantwortet der Kleinbürger also die Bedrohung durch die Entwicklung der Maschinen, durch die industrielle Revolution? Seine Welt verengt sich ideologisch und intellektuell. Er wird konservativ, weil er seine Existenz bedroht sieht. Der Kleinbürger hat etwas zu verlieren, er sondert sich deutlich ab vom Proletarier, der nichts zu verlieren hat. Die Gegenüberstellung Bessemenov — Nil ist von der Sache her ebenso folgerichtig und im Stück ebenso angelegt wie die Gegenüberstellung Bessemenov — Teterev. Schien zu Anfang des Jahrhunderts nur der "Aussteiger" der Festgefügtheit oder aber Morschheit der kleinbürgerlichen Welt etwas entgegensetzen zu können, so ist vom marxistischen Standpunkt aus natürlich der Proletarier Nil die Gegenkraft, die sozusagen in die Zukunft weist. Nil war Pflegesohn bei Bessemenovs. Solche familiäre Binding oder Einbindung von Arbeitskräften in die Grossfamilie war üblich, Bessemenov erwartet dafür aus seiner Sicht mit Recht nicht nur Dank, sondern finanzielle Unterstützung im Alter. Während der Kleinbürger seinen Sohn gerne aufsteigen sehen möchte, lässt er den Pflegesohn zum Proletarier werden. Aus der Sicht des Kleinbürgers ist dies der soziale Abstieg, den er am meisten fürchtet. Dieser Proletarier entwickelt nun durch seine Arbeit ein neues Bewusstsein und wird zum Feind des Kleinbürgers. Bessemenov bezeichnet ihn wiederholt so: "Das eine merk die, Nil: von jetzt an sind wir

Feinde. Diese Kränkung verzeih ich dir nicht, ich kann's nicht. Denk dran!" (S.50/51).

Es muss sicher ein Stück weit offen bleiben, ob Gor'kij nun in Nil nur den später revolutionär werdenden fortschrittlichen Arbeiter sah oder die Gefahr seiner Verbürgerlichung mit angelegt hat, wie es die oben genannte Inszenierung Tovstonogovs zum Ausdruck bringt. Jetzt wird klarer, warum die Idee vom späteren Bürokraten Nil die Kritiker bis heute so empören kann. Die Tatsache, dass Nil Lokomotivführer in der Provinz ist, lässt darauf schliessen, dass wir es hier mit einem bereits erschlossenen wichtigen Gebiet zu tun haben — wegen des Handels oder der Bodenschätze. Konsequenterweise fühlt sich der Kleinbürger in einem solchen aufstrebenden Gebiet und in einer solchen Stadt in seiner Existenz bedroht. Man kann sagen, dass Gor'kij historisch gesehen die Entstehung einer neuen Arbeiterklasse in der Provinz zeigt. In der Forschung findet man Hinweise, dass Gor'kij folgerichtig und mit guter Kenntnis der Verhältnisse einen Lokomotivführer zu seinem Helden macht. Diese Gruppe hat sich schon früh organisiert und politisches Bewusstsein entwickelt.

Man kann also nicht sagen, dass Gor'kij sein Stück soziologisch undifferenziert anlegt. Hinzu kommt, dass die Figur des Nil mit ihrem Zukunftsoptimismus sicher auch Züge des "Gottbauertums" enthält, mit dem sich Gor'kij zu diesem Zeitpunkt[32] schon beschäftigt. Auch wenn Nil als Dramenfigur wenig ausgeführt ist, sollte man ihn doch nicht als plakative Figur abtun. Wenn er in bestimmten Aufführungen dazu gemacht wurde, so ist das eine Schwäche dieser Aufführungen, aber nicht unbedingt eine Schwäche des Gor'kijschen Stückes. Wie ich zu zeigen versuchte, sind im Stück verschiedene Konkretisationsmöglichkeiten des Ganzen und damit auch dieser Figur angelegt[33]. Interessant ist, dass ausgerechnet Tschechov Gor'kij aufforderte, "die Rolle des Nil zwei — bis dreimal länger zu gestalten und sie zur Hauptrolle des Stückes zu machen"[34]. Gor'kij antwortet in Briefen, dass er sich dazu nicht in der Lage sehe[35]. Man kann daraus erstens folgern, dass Gor'kij diese Klasse weniger kannte als die der Kleinbürger und sich daher in ihrer Gestaltung weniger sicher fühlte, zweitens, dass es für Gor'kij in seiner dramatischen Konzeption kaum Hauptpersonen gab, ebensowenig wie übrigens für Tschechov, der sich hier von Gor'kij etwas wünscht, was ihm sebst nicht "gelingt". Bekanntlich waren sowohl Tschechov wie auch Gor'kij sehr unzufrieden mit ihren Dramen. Beide hatten nicht etwa das Bewusstsein, den Grundstein zum Drama des 20. Jahrhunderts zu legen, sondern empfanden und gestalteten eben die Krise des Dramas. Von daher ist eigentlich die Konkretisation, Nil zum positiven Helden und zur Hauptperson zu machen traditioneller als Gor'kijs Dramatik, die eine solche Handlungsführung wie eine solche Figurenkonstellation gerade nicht mehr kennt. Die ideologische Prädisposition bestimmt hier in hohem Ausmass die Rezeption. Wie für zahlreiche andere Texte Gor'kijs muss man sagen, dass Gor'kijs Stücke in das Konzept eines Dramas des sozialistischen Realismus — soweit es ein solches überhaupt gab — sehr schlecht passt, jedenfalls nicht mit ihm gleichzusetzen ist. Für die "Kleinbürger" können wir resümieren, dass eine auf den sozialistischen Realismus ausgerichtet Aufführung nur eine unter mehreren möglichen Konkretionsvarianten des Stückes ist. Solche Aufführungen nahmen eine Variante und verabsolutierten sie. Das Verhältnis von Gor'kijs dramatischer Konzeption und dem engeren Drama des sozialistischen Realismus der 30er und 40er Jahre harrt noch einer genaueren Untersuchung. Gor'kij ist kein Autor des sozialistischen Realismus, er wurde nur dazu gemacht! Zu untersuchen wären besonders die Wiedersprüche zwischen Gor'kijs frühen Dramen, die alle Merkmale der Krise tragen und den grundsätzlich geschlossenen auf klaren Antagonismen aufbauenden Dramen des sozialistischen Realismus, etwa von Kirschon.

Historisch gesehen löst diese Konkretisationsvariante von den 30er Jahren die Stanislavskijs ab. Sie bleibt bis zu der Aufführung Tovstonogovs in den 1960er jahren massgeblich. Interessant ist an dieser historischen Reigenfolge nicht nur die sich aufdrängende Parallelität zu der allgemeinen politischen und literaturpolitischen Entwicklung, sondern die Tatsache, dass erst Stanislavskijs Konzept und dann die Auffassung der "Kleinbürger" als politisches und soziales Drama die naheliegende Möglichkeit einer Konkretisation als Familiendrama verstellten.

Kommen wir zum Schluss: Besonders wenn man die soziologische Dimension dieses Stückes ernst nimmt und politisch auffasst, stösst man auf die Frage ihr historischen Einbettung. Durch seine

Kanonisierung, die als Kanonisierung im sozialistischen Realismus die Ausmasse der üblichen Kanonisierung der Klassiker noch weit übertraf, ist Gor'kij aus seiner literaturhstorischen Reihe und Einbettung ganz herausgelöst und isoliert worden. Wenn wir ihm einigermassen gerecht werden wollen, und zwar seinen Stärken wie seinen Schwächen, müssen wir ihn in diese zurückstellen. Das bedeutet die Berücksichtigung des Umfeldes der Produktion, aber auch der zeitgenössischen Rezeption. Es scheint mir so gesehen von grundsätzlicher methodischer Relevanz festzustellen, dass Tovstonogov an Gor'kijs zeitgenössischer Rezeption anknüpft, oder Peter Stein mit seiner Inszenierung der "Drei Schwestern" an der Berliner Schaubühne von Tschechov an Stanislavskij anknüpft – womit die Aktualität dieser Aufführungen keinesfalls geschmälert wurde. Die Entkanonisierung kann zeigen, dass Gor'kij als "Stammvater des sozialistischen Realismus" eigentlich überschätzt wurde. Aus der Notwendigkeit der Entkanonisierung folgt für mich nicht, dass Gor'kij für den heutigen Leser und Zuschauer keine oder nur noch historische Bedeutung hat. Kanonisierung entzieht Kunst der Geschichte, sie entkanonisieren, muss heissen, sie der Geschichte zurückzugeben. Daraus aber erwachsen Möglichkeiten zu neuen Aktualisierungen.

ANMERKUNGEN

1. Bjalik ist unter Verweis auf die einschlägige Literatur zur Inszenierungsgeschichte der "Kleinbürger" auf einige Aufführungen eingegangen. Bjaliks Darstellung fehlt vor allem die Systematisierung, da sein Interesse allzu normativ lediglich darauf gerichtet ist, wieweit die Aufführungen sich der von mir als dritte vorgestellten Konkretisation annähern (B.Bjalik, M.Gor'kij – dramaturg, Moskau 1977, S. 79-90).

2. In neueren Arbeiten zur Dramatheorie findet dieses Verhältinis von Drama und Aufführung einige Berücksichtigung (z.B. B. Asmuth, Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart 1980, S.183ff).

3. D.S.Mirskij, Geschichte der russischen Literatur, München 1964, S.354. Und noch neuerdings. "Als literarisches Kunstwerk kann Gor'kijs 'Nachtasyl' heute kein ernsthaftes Interesse mehr beanspruchen (...)". (H.-J.Gerigk, Gorkij – Nachtasyl, in B.Zelinsky (Hg.), Das russische Drama, Düsseldorf 1986, S.212).

4. Schon die zeitgenössische Rezeption bescheinigt dem Stück eine grosse Wirkung (Vl.Kranichfel'd, Zurnal'nye zametki, in Obrazovanie, Sankt Petersburg 1902, Nr.7-8, otd.III, S.159-180; S. 159 und 161). Diese positive Rezeption findet sich in allen einschlägigen sowjetischen Arbeiten.

5. W.Koschny, A.S. Griboedov – Poet und Minister. Die zeitgenössische Rezeption seiner Komödie "Gore ot uma" (1824-1832), Berlin – Wiesbaden 1985, S. 16.

6. E. Czikowsky/I.Idzikowski/G.Schwarz, Maxim Gorki in Deutschland. Bibliographie 1899-1965, Berlin (Ost) 1968, S. 9 und 37.

7. A.P. Tschechov, Sobranie sotschinenij v dvenadcati tomach, Bd.12, Moskau 1964, S. 414 und 418.

8. Koschny, a.a.O.,S. 30. Nemirovitsch-Dantschenko bestätigt dies, wenn er über die "Gor'kiada" schreibt: "(...) eto vsja ta schumicha, kotoraja vertitsja vokrug imeni tscheloveka vybroschennogo naverch polititscheskoj zhizn'ju Rossii" (Vl. I. Nemirovitsch-Dantschenko, Izbrannye pis'ma, Bd.1, Moskau 1979, S. 290).

9. Bjalik, a.a.O.S. 57.

10. Vgl. auch Bjalik, a.a.O.,S. 46 und 78.

11. Asmuth, a.a.O.,S.135.

12. M.Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse, München 1977, S. 269.

13. Asmuth weist darauf hin, dass im offenen Drama die Exposition häufig über den Rahmen des ersten Artes hinausreicht (a.a.O.,S. 105ff). Die Komposition des Gor'ki Nemirovitsch-Dantschenko en Stücks ist für ein offenes Drama nicht ungewöhnlich. Probleme ergeben sich nur, weil die Interpreten es häufig mit den Maßstäben des geschlossenen Dramas betrachten.

14. Vgl.Bjalik, a.a.O.,S. 72ff.

15. Die Erfassbarkeit von Konkretisationen wirft methodische Probleme auf, die nicht unterschlagen

werden dürfen. Da die Aufführungen über Rezensionen, Aufführungsberichte u.ä. vermittelt werden, sind sie ihrer Mehrdimensionalität beraubt. Nicht nur der Literaturwissenschaftler stösst hier an seine Grenzen, auch der Theaterhistoriker, der Bildmaterial ets. einsieht, kann grundsätzlich kaum den Gesamteindruck der Theateraufführung rekonstruieren.

16. K.S. Stanislavskij, Rabota aktera nad soboj. Dnevnik utschenika, Moskau 1938.

17. A.Majsnikov, M.Gor'kij. Otscherk tvortschestva, Moskau 1953, S. 143.

18. Mjasnikov, a.a.O.,S. 131.

19. M.Gorki, Kleinbürger, in M.Gorki, Dramen, München 1976, S. 7. Übersetzung von W.Creutzinger. Alle Zitate aus dem Stück nach dieser Ausgabe.

20. A.Tschechov, Drei Schwestern, Frankfurt/Main 1979, S. 9. Übersetzung von P.Urban.

21. Tschudakova weist auf eine Besonderheit der Tschechovschen Dramatik hin, die auch für Gor'kij gilt und für die Breite der Konkretisationsmöglichkeiten verantwortlich zu machen ist: "Kak i predmetnye podrobnosti, episody mogut byt' 'lischnimi' s totschki zrenija fabul'nych zadatsch". "V tschechovskom povestvovanii net ierarchii epizodov v zavisimosti ot ich roli v fabule — 'znatschaschchie' svobodno perepletajutsja s 'neznatschaschchimi'." (A.P. Tschudakova, Poetika Tschechova, Moskau 1971, S. 190).

22. Die Ubersetzung des Bedeutungsnamens Teterev mit "Berkhahn" von W. Creutzinger scheint mir unglücklich und überflüssig.

23. "Beda byla v tom, tschto na glavnuju rol' pevtschego Tetereva (...) u nas ne bylo ispolnitelja". (K.S.Stanislavskij, Moja zhizn' v iskusstve, Bd.1, Moskau 1954, S. 252). Entsprechend findet in einer zeitgenössischen Rezension die Figur Terterevs besondere Beachtung und wird als Vertreter von Schopenhauers Ideen und als Kritiker des Kleinbürgertums aufgefasst (M.Gol'denvejzer, "Meschchane" Gor'kogo i "Nov'" Turgeneva, in Teatr i iskusstvo, 1903, Nr.26 (22.6), S. 404-406; S. 406).

24. P. Szondi, Theorie des modernen Dramas (1880-1950), Frankfurt/Main 1973, S. 35.

25. V. Kedrov, V tschem istinnoe znatschenie tvortschestva Maksima Gor'kogo? Opyt krititscheskogo analiza proizvedenij M. Gor'kogo, Sankt Petersburg 1904, S. 71.

26. H. Imendörffer, Zum russischen Drama "zwischen Ostrovskij und Tschechov". Analyse von Schpazhinskijs "V starye gody" (1888), in Die Welt der Slaven, XXXII, 1 (1987), N.F., XI, 1, S. 121-144.

27. G. Tovstonogov, Zerkalo sceny, Bd. 1, Leningrad 1984, S. 143.

28. Der Regisseur ist sich dessen sehr bewusst: "(...) eta p'esa v bol'schej stepeni skomprometirovana mnogotschislennymi scenitscheskimi povtorami, nad nej sil'nee tjagoteet moguschchestvo teatral'nych tradicij, podderzhannych tomami razlitschnych issledovanij, tolkovanij i kommentariev, kanonizirujuschchich eti tradicii, vozvodjaschchich ich v fetisch" (Tovstonogov, a.a.O., S. 137).

29. "(...)novatorskoe tolkovanie gor'kovskich obrazov — v naruschenie obschcheprinjatoj kanonitscheskoj traktovki — skazalos' v Bessemenove, kotorogo E. Lebedev sygral gorazdo bolee znatschitel'no i tschelovetschno, bolee umno i masschtabno, tschem eto predpolagalos' predschestvujuschchej scenitscheskoj tradiciej" (Istorija sovetskogo dramatitscheskogo teatra, Bd.6, Moskau 1971, S. 158).

30. Ivanov-Razumnik, Istorija russkoj obschchestvennoj mysli, Bd.2, S.Petersburg 1914, S. 414-415.

31. Vgl. H. Günther, Die Verstaatlichung der Literatur. Einstehung und Fuktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre, Stuttgart 1984, S. 40ff.

32. R. Sesterhenn, Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunatscharskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischule von Capri, München 1982, S. 135ff. Die Figur des Nil fehlt leider in dieser Arbeit.

33. Schon in der zeitgenössischen Kritik ist gerade Nil umstritten: "V postanovke 'Meschchan' Chudozhestvennym teatrom vo vremja etoj sceny i Polja, i Nil radostno smejutsja, tschego net v knige. Protiv etogo vosstali nekotorye kritiki. Moe litschnoe mnenie, tschto eta vstavka jartsche podtscherkivaet charakter Nila, burnyj i sil'nyj i v obydennoj zhizni, i radosti, i tol'ko usilivaet chudozhestvennoe vpetschatlenie". (I.Bibikov, M.Gor'kij — dramaturg, Moskau 1903, S. 33).

34. M. Gor'kij, Polnoe sobranie sotschinenij, Bd. 7, Moskau 1970, S. 583.

35. Gor'kij, a.a.O., S. 584.

М. Ланглебен

КОМПОЗИЦИЯ РАССКАЗА И. БАБЕЛЯ "ЗАМОСТЬЕ"

"Замостье" принадлежит к числу тех рассказов "Конармии"[1], в которых нет кровопролития. Тема рассказа — неудавшаяся атака и паническое отступление, но на протяжении всего текста (Т) читатель чувствует, что его уводят в сторону, что автор намеренно не дает ему увидеть вблизи происходящую трагедию. Рассказ озаглавлен " Замостье", но герой, и вместе с ним читатель, видят город только издали. Идет бой, решающий судьбу всей кампании, но в Т нет ни убитых, ни раненых, — убит только конь, и кровь течет только по лицу Лютова, "разодранному бурьяном".

В литературе о "Конармии" отмечена общая тенденция цикла к ослаблению каузальности: рассказы часто строятся как освобожденные от причинной зависимости цепи эпизодов, связанных лишь ассоциативно или стилистически[2]. Эта тенденция очень сильна в "Замостье". Причинно-следственные нити разорваны, причины и следствия рассыпаны и нанизаны вперемежку с эпизодами посторонними, существенно затемняющими логические связи. Например:

"— Вина, — сказал я хозяйке, — вина, мяса и хлеба!

Старуха сидела на полу и кормила из рук спрятанную под кровать телку.

— Ниц нема, — ответила она равнодушно, — и того времени не упомню, когда было...

Я сел за стол, снял с себя револьвер и заснул. Через четверть часа я открыл глаза и увидел Волкова, согнувшегося над подоконником. Он писал письмо к невесте.

"Многоуважаемая Валя, — писал он, помните ли вы меня?"

Я прочитал первую строчку, потом вынул спички из кармана и поджег кучу соломы на полу".

Между двумя бессловными угрозами хозяйке Лютов успевает заснуть, проснуться, увидеть пищущего Волкова, прочесть первую строчку письма. И когда, вместо обычного способа принуждения, револьвера[3], он поджигает солому, читателю предоставляется самому разомкнуть непосредственные текстуальные (временные и синтаксические) связи: "снял с себя револьвер **и** заснул", "прочитал первую строчку, **потом** вынул спички из кармана и поджег кучу соломы", и составить другую последовательность: снял с себя револьвер — поджег кучу соломы.

Поле зрения читателя строго ограничено непосредственными впечатлениями рассказчика: Т представляет собой хронику нескольких часов из жизни Лютова, действия и ощущения которого текут через него, очищенные от сознания, свободные от какого-либо логического осмысления. Лютов — единственный экран рассказа, и видимое отключение его сознания задает общий тон — нейтральный, отрешенный, равнодушный к происходящему[4]. Автор полностью стерт Лютовым, Лютов же предельно отстранен от своих поступков и нисколько не помогает читателю проникнуть в идею рассказа. В Т нет эмоций и мнений, на которые можно было бы опереться, и читатель длжен самостоятельно соединить, осмыслить и оценить разрозненные видения, связанные лишь хронологически. В этом Т, нарочито затемненном слабой поверхностной сцепленностью, анализ структуры представляется самой надежной дорогой к мысли автора.

Композиция "Замостья", как и других рассказов Бабеля, не укладывается в традиционные рамки. Это отмечает К.Луплоу[5]; по ее мнению, рассказ состоит из **экспозиции** в которую входят начальный пейзаж, сон Лютова, его разговор с мужиком и второй пейзаж, **главной драмы** (the main drama) — нападение Лютова на хозяйку, и **заключения** — бегство Лютова и Волкова от наступающего врага. Кроме того, из разговора с мужиком, уже включенного в экспозицию, выделяется **внутренняя драма** (the inner drama) — сообщение о резне евреев в Замостье.

Такое представление композиции кажется не очень убедительным. Обе "драмы" выделены не по их позиции и роли в Т, а скорее по соображениям общеморальным — высказывания "поляк

жидов режет" и "я спалю тебя, старая" возмутительны сами по себе вне всякого контекста; они обращают на себя внимание и вызывают неизменную эмоциональную реакцию критиков "Конармии"[6].

В этой статье я попытаюсь выявить композицию "Замостья", исходя из собственных свойств этого Т, и только из них; будет использован предложенный мною подход к анализу[7], основанный на следующих принципах:

Хорошо построенный Т (а, может быть, и вообще любой Т) представляет собой совокупность разносортных структур[8], которые, взаимодействуя друг с другом, определяют индивидуальность данного Т[9]. Поэтому анализ должен быть нацелен на многоструктурное описание. В процессе анализа какая-то одна из структур может оказаться ведущей, доминантной; но начинать исследование Т следует с поиска нескольких общезначимых типов структур, т.е. таких структур, которые можно надеяться обнаружить если не во всех, то в достаточно многих Т. Были выбраны три обобщенных вида структур — структуры, основанные на **синтаксисе** Т, на течении **времени** и на различного вида **повторах**. Каждая из этих структур организует содержание Т и имеет право считаться **тематической**; однако они опираются на разные критерии расчленения Т:

а) **суперсинтаксическая** структура определяется динамикой синтаксического развития Т, т.е. спецификой объединения предложений в суперсинтаксические единства — **строфы**[10];

б) структура **времени** определяется соотношением объективной хронологии ситуаций с их расположением в Т; каждое отклонение от направленного вперед скольжения времени, каждое изменение ритма устанавливает текстуальную границу **события**; "событие" — это элементарная единица структуры времени.

в) структура **повторов**, или **мотивная** структура, основана на распределении в Т всевозможных итераций; каждая группа итераций считается элементарной единицей — "мотивом".

Каждая из трех структур может быть сложной, многоуровневой: предложения группируются в строфы, элементарные события и мотивы обычно образуют сложные событийные и мотивные единства. Поскольку критерии членения Т различны, полученные отрезки Т не обязаны быть соизмеримыми. **События** и **мотивы** не должны быть текстуально равны ни друг другу, ни **предложениям** или **строфам**. Однако текстуальные совпадения элементов разных структур вполне возможны, и воля автора — точнее, часть его стилистической стратегии — проявляется в том, как он регулирует соизмеримость различных структур на тех или иных участках Т.

1

Рассказ начинается с короткого абзаца:

"Начдив и штаб его лежали на скошенном поле в трех верстах от Замостья. Войскам предстояла ночная атака города. Приказ по армии требовал, чтобы мы ночевали в Замостьи, и начдив ждал донесений о победе".

Рассмотрим **синтаксис** абзаца: в нем три предложения — два из них простые, третье сложное, состоящее из трех простых, с сочинением и подчинением; итого, в абзаце пять простых составляющих:

1) Начдив и штаб его лежали на скошенном поле в трех верстах от Замостья.
2) Войскам предстояла ночная атака города.
3) Приказ по армии требовал,
4) чтобы мы ночевали в Замостьи,
5) и начдив ждал донесений о победе.

Все составляющие — довольно короткие, двусоставные распространенные предложения;

каждое из них начинается с подлежащего или дополнения, выраженного именем (существительным или местоимением); начальное и конечное предложения имеют общее подлежащее — "начдив". Эти свойства абзаца позволяют счесть его единством не только типографским, но и суперсинтаксическим — строфой. Синтаксическая гомогенность этого фрагмента становится вполне очевидной при переходе к следующему абзацу. Первое предложение 2-го абзаца ("Шел дождь") — двусловное и начинается с глагола; оба эти свойства резко нарушают сложившееся ранее синтаксическое ожидание.

Обратим внимание теперь на организацию **времени** в том же абзаце. Все глаголы — в прошедшем времени, от этого возникает грамматическая непрерывность, создающая иллюзию непрерывности и самого действия. Однако, на фоне грамматической непрерывности легко заметить два отклонения во времени, выраженные семантически — сначала сдвиг в будущее ("предстояла ночная атака"), затем в прошедшее ("Приказ по армии требовал"). Кроме того, начало ("Начдив и штаб его лежали...") и конец ("начдив ждал донесений о победе") — одновременны.

Таким образом, несмотря на единый план прошедшего времени, действие в абзаце организовано сложной замкнутой траекторией: настоящее — будущее — прошлое — будущее — настоящее; соответственно этому, абзац членится на пять временных отрезков, т. е. на пять событий:

Начдив и штаб его лежали на...	Ночь (1)
Войскам предстояла ночная атака...	Ночь (2)
Приказ по армии требовал,	Один из предшеств. дней
чтобы мы ночевали в Замостьи,	Ночь (3)
и начдив ждал донесений о победе,	Ночь (1)

Очевидно, что отклонения времени от равномерной непрерывности таковы, что эти пять событий образуют замкнутую симметричную последовательность, "событийное единство".

Легко заметить, что время и синтаксис в этом абзаце соизмеримы. Во-первых, каждое из пяти составляющих предложений является также "событием". Во-вторых, замкнутое симметричное событийное единство, как и строфа, укладывается в пределы абзаца — поскольку круговое движение времени свойственно только начальному абзацу и оканчивается вместе с ним. Дальше начинается поступательное движение, единой линией охватывающее весь Т, до самого конца (см. об этом ниже).

Теперь проследим за **повторениями** в абзаце. При всем различии содержания составляющих предложений, лексически этот абзац довольно однообразен: слова распределяются по четырем семантическим полям. Начальные имена (**начдив, штаб, войскам,** приказ по **армии**, мы, **начдив**) все содержат сему АРМИЯ. Все предложения, кроме последнего, оканчиваются манифестациями семы ЗАМОСТЬЕ (**на скошенном поле в трех верстах от Замостья**; атака **города**; в Замостье). Сказуемые выражены глаголами, содержащими сему ОТДЫХ (**лежали, ночевали, ждал**), — за исключением 2-го предложения ("Войскам предстояла **ночная** атака города"), где эта сема представлена в прилагательном, глагол же означает только будущее время. О **сне** — который впоследствии заполняет весь рассказ — в этом абзаце еще не упоминается, но связь слов этой группы со сном очень прозрачна. Достаточно проследить за уточнением глагола "лежали" в следующем абзаце: "я... завернулся в плащ и **лег** в яму, полную воды. ...Тогда я **заснул**...". Последняя группа — два слова, содержащие сему ПОБЕДА (**атака, о победе**).

Четыре повторяющиеся семы являются локальными микромотивами абзаца. В их посторении заметен явственный ритм: если, объединив два простых предложения, противопоставим их вместе последнему, сложному предложению и, таким образом, разделим абзац пополам, то увидим, что обе половины построены на одном и том же чередовании сем. Легко показать, что только три слова — "предстояла", "приказ", "донесений" — выпадают из этого чередования, и

что в абзаце дважды повторяется следующая последовательность: АРМИЯ — ОТДЫХ — ЗАМОСТЬЕ / АРМИЯ — ОТДЫХ — ПОБЕДА — ЗАМОСТЬЕ (см. табл.):

АРМИЯ	ОТДЫХ	ЗАМОСТЬЕ	АРМИЯ	ОТДЫХ	ПОБЕДА	ЗАМОСТЬЕ
Начдив и штаб его	лежали	на скош. поле в трех верстах от Замостья	Войскам	ночная	атака	города
по армии мы		в Замостьи	начдив	ждал	о победе	

Сравнивая мотивную структуру абзаца с синтаксической и временной, нетрудно заметить, что элементарные микромотивы (т. е., в данном случае, четыре семы) нелинейны, дискретны и не соизмеримы ни с событиями, ни с синтаксическими составляющими. Однако, мотивное единство, созданное ритмичным чередованием сем, умещается в тех же границах, что и суперсинтаксическое и событийное единства, — в границах того же абзаца. Обнаруженное мотивное единство, так же, как и синтаксическое и событийное единства, не выходит за пределы начального абзаца: в последующем Т все указанные выше парадигматические и ритмические закономерности полностью отсутствуют.

Таков I-й абзац рассказа. В нем, как в сжатом кулаке, спрессованы три разнотипных, но равноправных тематических единства[11]. Продолжая читать рассказ, можно убедиться в том, что начальный абзац в этом смысле уникален. Дальнейшее взаимодействие трех структур происходит совсем иначе, без явной соизмеримости и без равноправия. В рассказе доминирует **мотивная** структура, которая организует Т с помощью **дистантных повторов**, перекраивающих и перестраивающих весь поверхностный Т.

2

Обзор мотивной композиции мы начнем с тех дистантных повторов, которые восходят к уже знакомым локальным повторам начального абзаца.

НАЧДИВ И ШТАБ ЕГО НА ПОЛЕ ВОЗЛЕ ЗАМОСТЬЯ. В середине рассказа есть абзац, который, так же, как и начальный абзац, стартует с подлежащего "начдив'. Этот абзац, вместе в концом предыдущего предложения, дает инвертированное отображение исходной ситуации рассказа, показанной в 1-м абзаце:

"...и поскакал к тому месту, где был штаб.

Начдив готовился уже уезжать. Ординарцы стояли перед ним навятыжку и спали стоя. Спешенные эскадроны ползли по мокрым буграм.

— Прижалась наша гайка, — прошептал начдив и уехал".

Все здесь знакомо — но все изменилось. Войска, которым "предстояла ночная атака" превратились в ползущие эскадроны. То же место, те же действующие лица, но все те, кто "лежали на поле" в ожидании — теперь **стоят**. Эта ситуация является не только инверсией, но и непосредственным логическим продолжением начального ожидания. Начдив ждал донесений — и вот перед ним навытяжку стоят ординарцы, очевидно, привезшие долгожданные донесения.

ПОБЕДА/ПОРАЖЕНИЕ. В 1-м абзаце "начдив ждал донесений о **победе**" — но вместо победы он дождался поражения, и сам объявляет о нем: "Прижалась наша гайка". Еще раз поражение обобщается в финальном диалоге; это объявление, как рамкой обведено предшествующей паузой ("Молчание") и последующим одобрением ("Да"):

"Молчание.

— **Мы проиграли кампанию**, — бормочет Волков и всхрапывает.

— Да, — говорю я".

Мотивы НАЧДИВ и ПОБЕДА/ПОРАЖЕНИЕ отображают начальный абзац рассказа в самую середину Т. Однако, перевернутый срединный "двойник" начального абзаца не обладает его особенными свойствами — ритмичным чередованием локальных мотивов (сем), соизмеримостью и компрессией трех тематических структур. Тем не менее, повторения двух мотивов достаточно для того, чтобы явственно обозначить отображение, которое является основным законом мотивной композиции рассказа. Выйдя за пределы I-го абзаца, замечаем, что отображение продолжается с помощью двух мотивов — дождя и мокрой земли:

ДОЖДЬ. 2-й абзац начинается с лаконичного предложения: "Шел дождь". А в середине Т, сразу после первого упоминания о поражении находим отчетливое повторение: "**Снова** пошел дождь", которое обязывает нас связать обе ситуации.

ЗЕМЛЯ/ДОРОГА ПОД ДОЖДЕМ. Два предложения, идущие вслед за вторым сообщением о дожде, описывают дорогу под дождем — дорогу отступления:

"Снова пошел дождь. Мертвые мыши поплыли по **дорогам**. Осень **окружила засадой** наши сердца, и деревья, голые мертвецы, поставленные на обе ноги, закачались на перекрестках".

Это зловещее изображение пути отступающих войск своей повышенной, напряженной образностью родственно описанию **земли под дождем**, которое находится во 2-м абзаце. Там тоже, вслед за кратким сообщением о дожде, идут два предложения, полные метафор; там тоже было влажное движение — вверху, **над** землей и совсем высоко в небе:

"Шел дождь. Над залитой землей летели ветер и тьма. Звезды были потушены раздувшимися чернилами туч",

тогда как сама земля, "залитая" и "размокшая", оставалась статичной:

"я завернулся в плащ и лег в яму, полную воды. Размокшая земля открыла мне успокоительные объятия могилы".

Таким образом, перед нами четыре мотива: НАЧДИВ И ШТАБ ЕГО НА ПОЛЕ ВОЗЛЕ ЗАМОСТЬЯ; ПОБЕДА/ПОРАЖЕНИЕ; ДОЖДЬ; ЗЕМЛЯ/ДОРОГА ПОД ДОЖДЕМ. Мотивы эти повторяются, в одинаковом порядке, в начале и в середине рассказа. Это групповое повторение наводит на мысль о композиционном разломе рассказа на две приблизительно равные половины: первая из них может быть озаглавлена "Ожидание победы", вторая — "Отступление", и обе начинаются с тех же четырех мотивов. В каждой половине эта группа мотивов образует как бы короткий зачин, преамбулу. Вслед за зачином идет значительно более длинное продолжение, в котором мотивы почти полностью сменяются, но механизм отображения продолжает работать. Можно показать, что и в "Ожидании победы", и в "Отступлении" за преамбулой следует **повествование**, построенное на следующих шести мотивах: ПРЕОДОЛЕНИЕ СНА; СНЫ И ЖЕНЩИНЫ; УСЫПЛЯЮЩЕЕ УТРО; ПОТАЁННОЕ УБИЙСТВО; ОСВОБОЖДЕНИЕ ОГНЯ; ОСВОБОЖДЕНИЕ КРИКА. Рассмотрим эти мотивы.

ПРЕОДОЛЕНИЕ СНА. Как было показано выше, мотив сна начинается повторением семы ОТДЫХ в 1-м абзаце. В дальнейшем почти все, за исключением начдива, хозяйки хаты и коня, преодолевают сон или засыпают в непригодных для этого местах и в неестественных положениях. Мужик улыбается "бессонными ночными глазами", лежа в передовой цепи, ординарцы спят, стоя навытяжку. Волков всхрапывает на лошади. Герой-рассказчик Лютов засыпает трижды, все три раза в ненормальных условиях, причем положения его тела все больше отклоняются от горизонтали. Он **ложится** в яму-могилу, полную воды и спит, а в это время лошадь волочит его по тернистому полю. Второй раз он заснул **сидя** за столом, и наконец, в третий раз, задремал **верхом** на лошади. Но именно это, максимально неудобное положение рождает из себя нормальный сон-отдых: ему приснилось, что он **спит на кровати**. Так нормальный отдых сонной грезой увенчивает и уравновешивает цепочку извращенных, преодолеваемых снов.

Мотив преодолеваемого сна — единственный из мотивов, связывающих зачины с продолжениями. Остальные пять мотивов в преамбулах отсутствуют, но прослеживаются в обоих повествованиях.

СНЫ И ЖЕНЩИНЫ. Большое место в "Ожидании победы" занимает **сон о Марго**, который ярко светится на общем сером фоне рассказа. На первый взгляд, это эротическое сновидение совершенно выпадает из общей ткани рассказа, и роль этой сладкой грезы, переходящей в кошмар, как будто бы ограничивается тем, что изобильные, красочные видения противопоставлены убогой и промозглой реальности. Но, когда в "Отступлении" герой засыпает еще дважды, оказывается, что волшебная Марго в рассказе не одинока. В этих дневных снах нет никакой эротики и вообще нет женщин. Но непосредственно рядом с каждым из дневных засыпаний упоминается женщина — реальная, но далекая и недоступная. Одна из них — это чужая женщина, невеста Волкова:

"Я сел за стол, снял с себя револьвер и заснул. Через четверть часа я открыл глаза и увидел Волкова, согнувшегося над подоконником. Он писал письмо к **невесте**.

"Многоуважаемая Валя, — писал он, — помните ли вы меня?"

Другая женщина, гораздо более важная в судьбе рассказчика, чем "многоуважаемая Валя", возникает перед вторым дневным сном, в одном с ним предложении:

— Ты женат, Лютов? — сказал вдруг Волков, сидевший сзади.

— Меня бросила **жена**, ответил я, задремал на несколько мгновений, и мне приснилось, что я сплю на кровати".

Эти три женщины, сцепленные со снами, намечают эротический мотив, пронизывающий весь рассказ, намекают на недоложенные, необъявленные, но неотвязные размышления героев.

УСЫПЛЯЮЩЕЕ УТРО. Основное время действия — рассвет и утро. Вместо того, чтобы будить и вселять энергию, восходящее солнце усыпляет тяжелым больничным сном, укладывает на операционный стол и, может быть, умертвляет. Об этом недвусмысленно говорит короткое, но совершенно необыкновенное уподобление раннего утра стекающему хлороформу: этот удивительный образ повторен дважды, в "Ожидании победы" и в "Отступлении", второй раз с дополнительными деталями; ср.:

"Сырой рассвет стекал на нас, как волны хлороформа".

"Утро сочилось на нас, как хлороформ сочится на госпитальный стол"[12]. Мучительными лучами насильно усыпляющего ядовитого утра освещен весь рассказ, все многочисленные сны и засыпания, всхрапывание Волкова и бессонные глаза мужика — вся сцена действия превращается в операционную.

ПОТАЕННОЕ УБИЙСТВО. В этом рассказе о проигранном сражении — самого сражения нет, и нет ни одной человеческой смерти. Однако, не допущенная в видимую реальность, смерть разлита по всему Т. Метафорической "смертью" заканчиваются обе преамбулы. Мертвые мыши плывут по дорогам отступления, "деревья, голые мертвецы, поставленные на обе ноги", качаются на перекрестках. Смертью обрамлен эротический сон о Марго. Чтобы уснуть, герой хоронит себя — завернувшись в плащ, как в саван, он ложится в "успокоительные объятия могилы". Конец сна возвращает его, в обратном движении, к обряду похорон: фантастическая Марго выполняет над ним смертный обряд:

"Тогда женщина отстранилась от меня и упала на колени.

"Иисусе, — сказала она, — прими душу усопшего раба твоего..."

Она укрепила два истертых пятака на моих веках..."

Проснувшись, герой попадает в тишину отравляющего рассвета-хлороформа, заполненную подчеркнуто нематериальной эманацией резни:

"И в тишине я услышал отдаленное **дуновение** стона. **Дым** потаенного убийства бродил вокруг нас.

— Бьют кого-то, — сказал я. — Кого это бьют?

— Поляк тревожится, — ответил мне мужик, — поляк жидов режет".

Во второй части рассказа этот дым потаенного, но тотального убийства кристаллизуется только в одну, лошадиную, смерть — которая происходит за сценой:

"— Я заседлал твоего коня, — сказал он мне в окошко, — **моего прострочили**, лучше не надо".

Смерть в этот Т не допущена, но она дымом проникает во все его поры, она разлита в воздухе, в свете, в земле, в тишине.

Мотивы преодоления сна, недосягаемых женщин, усыпляющего рассвета и потаенного убийства очень различны. Но есть нечто, объединяющее эти четыре мотива — все они говорят о насильственном **подавлении**, об извращении естественного хода жизни. Этой группе мотивов противостоят два мотива, **высвобождающие мощные естественные силы**: постепенно нарастая, рвутся на свободу две стихии — **пламя** и **крик**.

ОСВОБОЖДЕНИЕ ОГНЯ и ОСВОБОЖДЕНИЕ КРИКА. В "Ожидании победы" мужик **заставляет** героя "прикурить от его **огонька**". Герой принимает эстафету огня, и "освобожденное пламя" ярко вспыхивает в "Отступлении":

"Я прочитал первую строчку, потом вынул спички из кармана и **поджег** кучу соломы на полу. **Освобожденное пламя** заблестело и кинулось ко мне".

Однако, пламени удалось освободиться ненадолго; справиться с ним было — пока — нетрудно:

"Старуха легла на огонь грудью и затушила его".

С **криком** случилось иначе, — он претерпевает эволюцию, сходную с эволюцией огня, но эволюцию значительно более длительную и успешную. Крик рвется на свободу долго и с большим трудом, но раз вырвавшись, ничем не остановлен. В победной половине рассказа о крике говорится трижды. Дважды во сне герой силится закричать, и не может; в первый раз крик восторга, обращенный к Марго, остановлен внезапной судорогой.

"Марго, — **хотел я крикнуть**, — земля тащит меня на веревке своих бедствий, как упирающегося пса, но все же я увидел вас, Марго..."

Я хотел это крикнуть, но челюсти мои, сведенные внезапным холодом, не разжимались".

Неудавшийся крик восторга превращается, в этом же сне, в **вопль** отчаяния, который не может вырваться из забитого сеном рта:

"Она укрепила два истертых пятака на моих веках и забила благовонным сеном отверстие рта. **Вопль** тщетно метался по кругу закованных моих челюстей..."

Пробудившегося героя встречает рассветная тишина, в которой он слышит первый наяву, слабейший звук — дуновение стона:

"И в **тишине** я услышал **дуновение сна**".

Но через некоторое время раздается и первый реальный **вскрик**:

"— Их двести тысяч останется, — **вскричал** мужик и тронул меня за руку".

"Отступление" начинается с **шепота**:

"— Прижалась наша гайка, — **прошептал** начдив и уехал".

Но затем крик набирает настоящую силу — в испуге кричит хозяйка:

"— Чекай! — **закричала** хозяйка высоким голосом".

И наконец, — теперь уже оглушительно громко, — раздается неостановимый **рев** отступления:

"Обозы бежали, **ревели** и тонули в грязи"[13].

Описаные выше регулярные повторения дают возможность очертить общую композицию рассказа следующим образом:

Т делится пополам, на две сходные по величине и строению части — "Ожидание победы" и "Отступление", которые отображаются друг в друга и своими парадигматическими связями поясняют поверхностный сюжет, довольно слабо мотивированный синтагматически. В свою очередь, в каждой половине есть краткая и четкая двухчастная **преамбула**, за которой следует действие, **"повествование"**. Взятые по отдельности, оба повествования кажутся спутанными и аморфными, но их сопоставление выявляет четкую форму. В каждом из повествований есть **завязка** (состоящая из мотивов "Преодоление сна" и "Сон и женщина") и **кульминация**, которая приходится на "Освобождение крика пламени". В 1-ом повествовании две кульминации — одна во сне, другая наяву; последняя отмечает конец 1-го повествования и, соответственно, **середину** рассказа. Во 2-ом повествовании кульминация находится посредине, за ней следует спад напряжения, ускорение обратного движения, которое приводит к **коде**, утверждающей полное поражение.

Теперь мы можем оценить роль начального абзаца в построении "Замостья". Абзац этот, своим инвертированным отображением в середину Т, дает мотивный импульс всей симметричной композиции. Благодаря ему происходит раздвоение Т; из его локальных повторов образуются ведущие мотивы обеих преамбул. Можно предположить, что особенное влияние этого абзаца на композицию обусловлено его напряженным структурным единством.

Мотивную структуру рассказа можно представить следующим образом:

	ОЖИДАНИЕ ПОБЕДЫ	ОТСТУПЛЕНИЕ		
	Начдив и штаб его	Штаб	начдив	
	Преодоление сна	Преодоление сна		
	П о б е д а	П о р а ж е н и е		
преамбула	. . . . .	. . . . .		преамбула
	Дождь	Дождь		
	Земля под дождем	Дорога под дождем		
	"Смерть"	"Смерть"		
п				п
о	Преодоление сна	Преодоление сна		о
в завязка			завязка	в
е	Сон о Марго	Сон и невеста Волкова		е
с	Крик	Поджег солому		с
т	Крик	**Освобожденное пламя**		т
в кульм.	Вопль	Крик	кульм.	в
о	Рассвет-хлороформ	Потаенное убийство		о
в	Тишина	Рев (обозов)		в
а	Дуновение стона	Рассвет-хлороформ		а
н	Потаенное убийство	Жена и сон		н
и кульм.	Вскрик			и
е				е
		П о р а ж е н и е		
		кода		

Показанная выше мотивная структура интересна не только как нетривиальное композиционное

решение, — композиция эта выявляет "парадигматическую" логику рассказа, в значительной мере отличающуюся от его сюжетной, "синтагматической" логики. Мотивной структурой подчеркнуто тотальное **подавление естества** — недозволен сон, отравлен солнечный свет, недосягаемы женщины, задушены крики восторга и страдания. Высвечивается главное противопоставление, скрытое вяло тянущимся сюжетом. Живая жизнь безжалостно задавлена, но она неудержимо рвется наружу, и освобождаются мощные естественные силы — на мгновение вспыхивает **пламя** и раздается оглушительный **рев** замученной природы. Помимо мотивной структуры, этот глубинный смысл намечен и в сюжете — он достаточно откровенно закодирован в сне о Марго, где рот героя забит сеном, и "вопль тщетно метался по кругу закованных" его частей.

Сюжет и композиция — это два разных уровня чтения рассказа; они объединены **перемещениями** рассказчика, которые служат единственной нитью, скрепляющей сюжет, и в то же время точно вписываются в симметричную композицию. В "Ожидании победы" Лютов приближается к Замостью, влекомый по земле лошадью; в "Отступлении" он верхом на лошади, в постепенно замедляющемся темпе, удаляется от Замостья. Противоположно направленные передвижения героя повторяют движение войск. Однако, хотя Лютов является частью атакующей и отступающей армии, он совершает свою атаку и свое отступление отдельно от армии, по своим собственным дорогам. Его невольное, бессознательное приближение к Замостью — это его индивидуальная, пассивная атака; свое отступление от Замостья он тоже начинает независимо от армии ("и поскакал к тому месту, где находился штаб"), и продолжает свой путь, не сливаясь с бегущими обозами.

4

Мотивная структура является структурной доминантой "Замостья", — ей, в значительной мере, подчинены оставшиеся две тематические структуры.

Суперсинтаксическая структура очень изменчива, и даже самый краткий ее очерк не может уместиться в оставшиеся строки. Напротив, **структура** времени, в общих чертах, довольно проста: начиная со 2-го абзаца, время течет поступательно и, благодаря своей монотонности, исправно выполняет возложенную на него роль стушеванного аккомпанемента. Скользящее, непрерывное время создает видимость мотивировки и позволяет нанизывать одну за другой ситуации, не связанные логически и не вытекающие одна из другой. Но дважды время отклоняется от прямого течения, и оба отклонения подчинены мотивной композиции. Конец "Ожидания победы", место главного композиционного разлома, оттеняется энергичным скачком в послевоенное будущее:

— Жид всякому виноват, — сказал он, — и нашему и вашему. Их **после войны** самое малое количество **останется**. Сколько в свете жидов считается?

— Десяток миллионов, — ответил я и стал взнуздывать коня.

— Их двести тысяч **останется**, — вскричал мужик...

Параллельно этому оттеняется и конец "Отступления". При переходе к коде мы находим лапидарное обращение к прошлой жизни Лютова: "Меня бросила жена"... Заметим, что и будущее евреев, и прошлое Лютова находятся далеко за пределами сюжетного времени и образуют симметричное обрамление.

В заключение отметим, что композиция "Замостья" выполняет функцию "закулисной фабулы", на роль которой в рассказах Бабеля обратил внимание Н. С. Степанов:

"Фабула у Бабеля развивается не по событийной наметке происшествий, а по скрытым "внутри" рассказа ассоциациям... возможны случаи как почти полного отсутствия "событийной канвы"... — так и "двойного построения" — событийного и "ассоциативного" внутреннего развертывания фабулы"[14].

По всей видимости, "Замостье" являет собой именно такое "двойное построение". Анализ, которому был подвергнут этот рассказ, в общем своем виде пригоден для любого связного Т, но тексты Бабеля предоставляют особенно интересный материал, как в силу их предельной сознательной отточенности, так и в силу того их свойства, о котором писал Г.А. Гуковский:

"Рассказы Бабеля фрагментарны, это известно. Они представляются как бы калейдоскопом, в котором различнейшие кусочки складываются в узор. Как в отношении слога, так и в отношении тематическом они разложимы на составные элементы, казалось бы, мало соединимые. То же и в драме Бабеля. Те же кусочки, та же мозаика"[15].

Синтагматическая фрагментарность рассказа "Замостье" преодолевается его парадигматической фрагментарностью, и в слиянии этих мозаик рождается совершенство текста[16].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. И. Бабель. "Конармия". В: И. Бабель. **Рассказы.** М., 1934, с. 5—133; "Замостье" — с. 107—110. В дальнейшем цитирую по этому изданию.

2. Ср.: Luplow, C. **Isaac Babel's Red Cavalry**. Ann Arbor: Ardis,1982. с. 100, 107.

3. Ср. аналогичную ситуацию в рассказе "Песня":

...я увидел, как хозяйка приставляла заслонку к неостывшей печи. в хате пахло щами, и, может быть, в этих щах было мясо. Я услышал мясо в ее щах и **положил револьвер на стол**, но старуха отпиралась, у нее показались судороги в лице и в черных пальцах, она темнела и смотрела на меня с испугом и удивительной ненавистью. Но ничто не спасло бы ее, **я донял бы ее револьвером**, кабы мне не помешал в этом Сашка Коняев, или, иначе, Сашка Христос. (Конармия, с. 123).

4. Ср.: Hallett, R. **Isaac Babel**. New York: Frederick Ungar,1973. с.42.

5. См.: Luplow, указ. соч., с.107.

6. Ср. Hallett, указ. соч., с.40.

7. См.: Langleben, M. A Long Way to the Full Interpretation. In: **Text Connexity, Text Coherence** (Papers in Textlinguistics; band 49), ed. by E.Sözer, p. 106-137. Hamburg: Helmet Buske Verlag.

Langleben, M. The Grades of Reading. To be published in: **Text and Discourse Connectedness**, ed. by J.Petöfi. (1988) Ansterdam: John Benjamins.

8. Классическим примером тому может служить "Шинель" Н. В. Гоголя, в которой сосуществуют по крайней мере три самостоятельные структуры, независимо друг от друга организующие всю повесть. См.: Чижевский, Д. "О "Шинели" Гоголя". В: **Современные записки,** 1938, **LXVII, 172-195.** Эйхенбаум, Б. М. Как сделана "Шинель" Гоголя. В: Б.Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 171,195. **Driessen, F.C. "The Overcoat", In; F.C.Driessen. Gogol as a Short-Story Writer;** A Study of His Technique of Composition. Mouton, The Hague, 1965, p. 182-214, особенно — с. 204.

9. Ср.: Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. М., 1974, с. 335-337, 364-365.

10. О понятии "прозаической строфы" как сложного синтаксического целого и о соотношении строф и абзацев в Т см.: Солганик, Г. Я. **Синтаксическая стилистика: Сложное синтаксическое целое.** М., 1973.

11. См.: Степанов, Н. С. Новелла Бабеля. В кн.: И.Э. Бабель: статьи и материалы. Л., 1928, с. 11-41. Критик отмечает, что абзацы у Бабеля — "ритмически замкнуты", причем контрастируют два типа: абзацы, основанные на "синтаксическом декламационном нагнетании, и абзацы, основанные на "короткой информирующей фразе". Начальный абзац "Замостья" относится, очевидно, к последнему типу.

12. Этот образ сопоставим с знаменитым началом поэмы Т.С. Элиота "The Love Song of

J. Alfred Prufrock" (1917), где вечер, как усыпленный пациент, распростерт на операционном столе — небе:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out again the sky
Like a patient etherised upon the table.

Метафора Бабеля составлена из тех же ингредиентов, но операционным столом становится земля, по которой с трудом влекутся пациенты — люди, которых усыпляет отравляющее утро. Уместно заметить, что сходство образов не только формальное — у Элиота эта метафора вводит в мир без войны, но отождествляемый с Дантовым адом. См.: Schneider, E. **T. S. Eliot: The Pattern in the Carpet.** Berkeley: University of California Press, 1975, с.28.

13. В другом рассказе "Конармии" можно увидеть еще более сильный вариант того же мотива; обретая космические масштабы, освобожденный крик овладевает вселенной — на фоне гаснущего и вспыхивающего огня:

"**Вопль** обозов оглашал вселенную. На земле, опоясанной **визгом, потухали** дороги. Звезды выползли из прохладного брюха ночи, и брошенные села **воспламенялись** над горизонтом". ("Иваны", с. 97).

14. См.: Степанов, Н. С., указ. соч., с. 34.

15. См.: Гуковский, Г. А. "Закат". В кн.: **И. Э. Бабель. Статьи и материалы.** Л., 1928, с. 81.

16. Благодарю проф. В. Д. Левина за критические замечания, сделанные им при подготовке данной статьи к печати.

Р. Бронфман

ОБ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ОЛЬГИ БЕРГГОЛЬЦ

Последние десятилетия свидетельствуют о возрождении "литературы факта"[1]: путевого очерка, мемуаров, автобиографии. Развитию этого потока в советской литературе способствовали два, по крайней мере, обстоятельства:

— тематическая заданность метода "социалистического реализма", граничащая с полным отсутствием свободы творчества;

— ощущение кризисности существующей жанровой системы.

Биография писателя, поэта и общественно-социальный контекст творческого процесса вновь становятся "литературным фактом"[2], а мемуары и художественная автобиография — существенными компонентами видоизмененной системы жанров: "Промежуточные, документальные жанры... явились произведениями словесного искусства"[3].

Жанр художественной автобиографии прошел в истории советской литературы периоды расцвета и упадка, связанные напрямую с общественно-политической обстановкой в стране. Вообще, ни в каком из современных обществ политическая атмосфера так не определяла и не влияла таким непосредственным образом на развитие культуры в целом и литературы в частности, как в Советском Союзе. О "своеобразии" взаимоотношений между творческой интеллигенцией и советскими властями писал М. Геллер: "Политика партии создавала такое давление на литературу, на писателя, что любое произведение каждого советского писателя необходимо рассматривать как результат единоборства художника с машиной... только в советском обществе это давление было результатом продуманной политики, специально разрабатываемой "линии"[4].

Близость художественной автобиографии исторической прозе и, через нее, исторической науке, а также стилистическая связь жанра с публицистикой и документальной прозой определили непосредственную зависимость писательской художественной автобиографии от развития общественно-политической ситуации в советском обществе. Это соотношение сил объясняет не только пути движения самого жанра, но также и читательский, "потребительский" интерес к автобиографической прозе, объясняет двоякую связь и зависимость писательской и читательской аудиторий от изменчивой внутриполитической обстановки в стране и ее влияние на этот род художественной литературы.

Смерть И. Сталина в 1953 году и последовавшие за ней перемены в общественно-политическом климате страны существенно повлияли на весь ход развития культурной жизни СССР, в том числе — и даже самым непосредственным образом — на развитие и переосмысление автобиографического жанра в художественной литературе как одного из путей исторического самопознания и самосознания. К художественной автобиографии обращаются почти одновременно самые разные поэты и писатели, пытающиеся определить истинное место творца в историческом ходе событий, осмыслить прошлое и настоящее страны и народа.

Вл. Войнович в своей остроумной и проницательной книге "Антисоветский Советский Союз" так характеризовал расцвет творческого потенциала советского общества в те годы: "Короткий период половинчатой хрущевской оттепели немедленно дал плоды во всех сферах интеллектуальной деятельности... общественный подъем самым... благотворным образом сказывается на любой, даже очень, казалось бы, оторванной от реальной жизни науке"[5].

В неполное "оттепельное" десятилетие вышли в свет автобиографии О. Берггольц, В. Солоухина, К. Паустовского, М. Пришвина, И. Эренбурга, Ю. Олеши, появились первые автобиографические книги В. Каверина и В. Катаева, продолживших плодотворно работать в этом жанре в последующие 70-е и 80-е годы. Этот первоначальный поток художественных автобиографий способствовал реакции "снежного кома" в начале и середине 70-х. И хотя обстановка в стране существенно изменилась, пути развития жанра и необыкновенно возросший за эти годы читательский интерес к писательской автобиографии обеспечили небывалое развитие этого вида прозы. Появляются книги В. Шефнера, А. Кима, Д. Гранина, Ю. Нагибина, А. Вознесенского. Е. Евтушенко и многих других...

Ольга Берггольц (1910—1975) — ленинградский поэт, прозаик, радиожурналист — одна из первых обратилась в послевоенные годы к автобиографическому жанру. Первая часть ее книги "Дневные звезды", появившаяся в печати в 1954 году[6], предвосхитила волну автобиографической прозы 60—70-х годов.

По мнению Николая Тихонова, Ольга Берггольц "писала о себе и только о себе, но это была передача духовного наследства от одного поколения к другому"[7].

О стремлении писать дневник поколения О. Берггольц говорит в обращении к читателю: "...я начинаю эту книгу первой частью "Дневных звезд" — произведением, подобным открытому дневнику, где стремилась и стремлюсь дать не столько свою автобиографию, но, по мере сил, биографию своего поколения"[8].

Обращение Ольги Берггольц к автобиографической прозе предопределено всем ходом развития ее поэтического таланта и постоянным наличием "авторской установки"[9] на создание лирического автопортрета в поэзии. Почти современница века, Ольга Берггольц прошла вместе со страной все этапы мужания и роста. Ее детство совпало с революционными потрясениями, период комсомольской юности — с первыми стройками социализма, возмужание и осмысление — с начавшимися репрессиями сталинского режима. Однако истинное становление Ольги Берггольц как поэта и гражданина приходится на годы ленинградской блокады и отечественной войны 1941—1945 гг. В итоговом (апрель 1945 года) стихотворном цикле "Твой путь", оглядываясь на

блокадные годы Ленинграда, она осознает "что я всегда жила для этих дней, // для этого жестокого расцвета" (с.297). А в 1942 году в стихотворении "Третья зона, дачный полустанок" она с удивлением для самой себя признается:

Мне сегодня радостно до боли,
а сама не знаю — отчего.
Дышит сердце небывалой волей,
силою расцвета своего" (с.323).

Лучшие поэтические произведения военных лет — это своеобразный лирический дневник обороны и борьбы Ленинграда и ленинградцев. Стихотворения "Осень сорок первого" (сентябрь 1941), "Разговор с соседкой" (декабрь 1941), "Армия" (январь 1942), "Февральский дневник" (февраль 1942), "Ленинградская осень" (октябрь 1942), "Второй разговор с соседкой" (апрель 1944) и уже упоминавшийся цикл "Твой путь" (апрель 1945) написаны под прямым эмоциональным впечатлением событий блокадных лет.

Борис Эйхенбаум писал об автобиографизме поэзии Анны Ахматовой: "В образе ахматовской героини резко ощущаются автобиографические черты — хотя бы в том, что она часто говорит о себе как о поэтессе. Это породило в среде читателей и отчасти в критике особое отношение к поэзии Ахматовой — как к интимному дневнику... эти автобиографические намеки, попадая в поэзию, перестают быть личными и чем дальше отстоят от реальной душевной жизни, тем больше ее касаются"[10]. Не сравнивая поэтический и жизненный путь поэтов, можно указать все же на сходство в подходе к автобиографическому материалу и привнесении гражданского и личного как неделимого основополагающего начала их поэтического восприятия.

Думается, что это совмещение личного и гражданского начала в поэзии О. Берггольц привело ее к ощущению общности собственной биографии и биографии века, а книга "Дневные звезды" стала наиболее явным воплощением этого представления поэта о связи ее судьбы с судьбами страны и всего народа. "О, какое большое время уложилось в жизнь каждого из нас, какое большое! Его хватило бы на несколько поколений, а приняло его — одно... Сколько событий, и почти каждое — твоя жизнь, сколько горя и радости, неразрывных с горестями и радостями всего народа. ...грозное, открытое чувство своей живой сопричастности, кровной, жизненной связи со всем, что меня окружает... охватило сознание и сердце" (с. 42).

Говоря о первых прозаических опытах О. Берггольц на подступах к "главной книге", нужно указать на произведение для юношества "Углич" (1932), основной темой которого стали воспоминания детства, получившие такое обширное развитие в "Дневных звездах". Исследователи творчества О. Берггольц, Г. Цурикова и И. Кузьмичев, указывают также на формальную близость "Дневных звезд" к путевой, очерковой прозе. По их мнению, "родословная" "Дневных звезд" имеет прямое отношение к путевой лирической прозе Берггольц, к путевой прозе вообще, получившей в нашей литературе небывалое раньше распространение"[11].

Кроме автобиографизма поэзии и опытов путевой прозы приход О.Берггольц к "главной книге" был обусловлен ее любовью к эпистолярному творчеству. Г.П. Макогоненко вспоминает: "Ольга Федоровна высоко ценила письма писателей 19 века и сокрушалась, что наше время с его достижениями цивилизации — телефоном и телеграфом — обесценивает жанр писем, что в конце концов ликвидируется потребность письменного общения... С этой тенденцией времени она самоотверженно "боролась" — всю свою сознательную жизнь Ольга Федоровна вела дневник и с особой ответственностью относилась к писанию писем"[12].

Это свидетельство не только эпистолярного происхождения "Дневных звезд", но и дневникового характера книги, ее стремления к документальной объективности.

Итак, с одной стороны, сознательная установка на "биографичность", даже автобиографичность поэтического творчества О. Берггольц, единение общего и личного в ее поэзии периода отечественной войны; с другой — ранние прозаические опыты, путевые очерки и тяготение к

эпистолярному, дневниковому жанру — вот творческие истоки "главной книги" поэта.

Главным же побудительным мотивом создания "Дневных звезд" было непреодолимое стремление О. Берггольц "воссоздать дух тогдашней литературной жизни, дыхание времени — того времени, которое на глазах у ныне живущих становится историей"[13]. Образцом подобного противоборства с уходящим временем и стремления запечатлеть историю была великая, по мнению О. Берггольц, автобиографическая эпопея А. И. Герцена (с. 32).

Рассуждая о замысле "главной книги" и ее образах, О. Берггольц вспоминает и поэмы В. Маяковского "Про это" и "Во весь голос": "Маяковский проповедует... агитирует силой личного примера. Сердце его настежь, до самых глубин открыто перед читателем..." (с. 29). Упоминает писательница и книгу Н. Островского "Как закалялась сталь", и трилогию Ф. Гладкова ("Детсво", "Вольница", "Лихая година"), и автобиографическую трилогию М. Горького.

Таким образом О. Берггольц указывает и на литературные истоки своего замысла, подчеркивая при этом предпочтение "Былого и дум" всем возможным образцам "главной книги": "Былое и думы" — вот книга, с которой я, как, наверное, множество литераторов, могу беседовать почти ежедневно, каждый раз с новым волнением и новым изумлением" (с. 32). Позже, в 1962 году, в выступлении на научной сессии в Институте мировой литературы им. М. Горького в Москве она говорила о предмете своего поклонения: "...есть на земле, к счастью людей, еще одно произведение, уникальное, неповторимое, которое объединяет в себе и роман событий, и роман судьбы, и семейный роман, и — небывалый "роман духа". Это "Былое и думы" А. Герцена"[14]. Здесь же писательница говорит о своем предвидении путей развития современной прозы: "...будущее нашей прозы (в частности моей Главной книги) рисуется мне прежде всего в произведениях типа "Былого и дум". Да к этому, кажется, и идет".

Ориентируясь на "Былое и думы", О. Берггольц смело следует герценовским принципам отбора и подачи материала, принципу построения повествования: "Писатель пишет свою Главную книгу непрерывно, иногда с самого детства... Это не потребность "самолюбования" или "самоковыряния", как полагают литературные мещане, скрытники и скопцы, а сначала инстинктивное, но со зрелостью все более осознаваемое ощущение значительности всеобщей жизни, проходящей сквозь его жизнь, а может быть, вернее сказать — ощущение значительности своей жизни, неотделимой от жизни всеобщей" (с. 33).

Не следует забывать, что "Дневные звезды" писались во времена неординарные, человеком обычной в условиях сталинского режима — и необычной в общечеловеческом смысле — судьбы. Далеко не все свои мысли о "всеобщей жизни, о литературе и литературном быте" могла сказать О. Берггольц в своей "главной книге", хотя, может, и стремилась к этому. Большинство ее честных и принципиальных высказываний и поступков остались вне литературного текста: в памяти людей, в письмах, речах. Женщина трудной судьбы, потерявшая дочерей, мужей, проведшая блокадные годы в осажденном Ленинграде, сидевшая в советской тюрьме по абсурдному обвинению "в покушении на товарища Сталина", Ольга Берггольц осталась, насколько можно судить, порядочным и искренним человеком, несмотря на все превратности судьбы[15].

В 1954 году, когда была впервые опубликована первая часть "Дневных звезд", еще ничего нельзя было сказать в печати по поводу культа личности и сталинского террора. О. Берггольц обходится намеками на так хорошо понятном "советском" эзоповом языке: "Тягчайшее испытание 1937—1939 годов, оставившее в сознании след неизгладимый" — это по поводу двух лет, проведенных ею в тюрьме; "громадные события 1953 года" — о смерти Сталина; "огромные события прошлого года" — о 20 съезде компартии и разоблачении сталинского культа личности.

Также вне книги остается преданная дружба О. Берггольц с Анной Ахматовой, когда

Берггольц, едва ли не единственная среди ленинградских литераторов, поддерживала опального поэта во время организованной травли в конце 40-х годов. Вне книги остались ее речи в защиту А. Солженицына, И. Эренбурга, Б. Корнилова[16]. Вне книги — ее дружба и переписка с Борисом Пастернаком, ее поддержка преднамеренно "забытого" Евг. Шварца. В "Слове о гуманизме" она с волнением говорила "о блистательном и, не побоюсь этого слова, гениальном драматурге Евгении Львовиче Шварце. Его драматические произведения... много лет были под запретом и считались крамольными. Кто-то что-то "усматривал" и "ущучивал". А Евгений Шварц — поэт необыкновенной формы, это последний сказочник в мире, это человек, который так яростно ненавидел всяческих драконов, насильников, искажающих человеческую душу, так беспощадно и страстно любил людей, их добро, их свет, так умел утешить их в горести, от души рассмешить их и так рыдать над тем, что в людях плохо, что его просто нельзя в докладах о гуманизме обойти..."[17].

В продолжение выступления О. Берггольц говорила о вкладе М. Зощенко, И. Эренбурга, К. Паустовского, И. Бабеля и Б. Корнилова в литературу. Как видим, сам подбор имен говорит и о литературном вкусе и о гражданской зрелости. "Как же можно было на дискуссии обойти тот вклад, который он внес в литературу? (о книге М. Зощенко — Р. Б.). Как можно обойти последние произведения И. Эренбурга и К. Паустовского?.. Да все произведения, все писатели, о которых столь кратко я упомянула, громко говорят о любви к людям, к Родине, а не об "отношении" к ней. Это гуманизм живой, непосредственный, а не рационалистически-головной"[18].

Обращение О. Берггольц в конце сороковых — начале пятидесятых годов к автобиографическому жанру, к осмыслению прошлого страны свидетельствует о самостоятельном пути в жизни и литературе, о новаторском взгляде на историю. Писательница так осмысливала этот свой шаг: "Потребность связать свою жизнь воедино, потребность вспомнить, сравнить, переосмыслить все, что в ней было, начиная с ее истоков, собрать самого себя как нечто единое, рассеченное сначала войной, затем событиями 1953-1957 годов, — вот что означает, по-моему, это стремление "начать с самого начала" (с. 71).

Чтобы понять новаторский смысл обращения О. Берггольц к жанру лирической автобиографии, достаточно проследить, каковой была литературная атмосфера конца 40 — начала 50-х годов. К этому времени исчезли с литературного горизонта М. Булгаков и А. Платонов, Ю. Олеша и М. Зощенко. А. Ахматова и Б. Пастернак переживали "внутреннюю эмиграцию", почти не печатались. Трагически завершился жизненный путь И. Бабеля, О. Мандельштама, М. Цветаевой. Кто еще не прекратил существование физически, прекратил его духовно. Кто еще духовно существовал — старался молчать, сберегая силы для лучших времен. Никогда еще в истории русской словесности советского периода творческая атмосфера не была так угнетающе-мрачна как в эти годы. Все как будто притаилось накануне последующего в 60-е годы взрыва творческой энергии.

Тем более симптоматично появление на этом фоне безвременья исповедально-лирической автобиографии писателя, чей жизненный путь был тернист, а литературная судьба не освещена постоянным светом юпитеров. Однако же именно О. Берггольц, человек и поэт исключительно "советский", могла одной из первых рассказать "о времени и о себе" "во весь голос", оставаясь при этом искренней до конца. Именно О. Берггольц первой в послевоенной литературе сделала предметом литературного произведения личность писателя-творца, становление которого приходится на тяжелейшие годы человеческого бытия. Лирическая исповедь поэта, история жизни и становления творческого пути, на котором личностное и общественное сплетено в нерасторжимый узел взаимосвязей — это и есть содержание "Дневных звезд", книги-эссе, книги-исповеди, книги размышлений.

"Дневные звезды", или то, что было опубликовано О. Берггольц под этим названием, состоят из трех относительно самостоятельных произведений: "Поездка в город детства" (1954), "Та

самая поляна" (1939—1957) и "Поход за Невскую заставу" (1958—1959). Уже в первой части, впервые опубликованной как путевой очерк в журнале "Новый мир" под названием "Поездки прошлого года", определяется основной повествовательный принцип, подчиненный законам памяти писательницы: "Я помню наш... путь... не мертвой памятью, знающей, что то-то и то-то было, имело место, но живой памятью ощущения тогдашних событий и собственных чувств. Той памятью, которая связывает отдельные воспоминания в цельную, единую жизнь, ничему не давая отмереть, но оставляя все вечно живым, сегодняшним" (с. 10). Удивительное свойство сочетания памятливости с ощущением сегодняшнего и предвидением завтрашнего дня О. Берггольц выразила так: "...все три недели жила в Угличе необычной жизнью — прошлым, настоящим и будущим сразу, жила всей жизнью" (стр. 48). Она осознает, что "сверх меры наделена способностью жить будущим, как и способностью жить прошедшим — памятью особого рода" (с. 65).

Но не только временные сплетения, но и ощущение "принадлежности" заставляет писательницу по-своему отбирать материал и преподносить его читателю. Нет различия, по мнению О. Берггольц, между личным, прочувствованным ею самой, и общественно-гражданским, ее напрямую затрагивающим: "И если жизнь моя так неразрывно сплетается с жизнью страны, значит в ней остается все, вплоть до утрат, и все вместе с родной землей устремляется в будущее, к новым утратам, к новым возникновениям. "Это мое". Нет, это наше. И все наше — это мое!" (с. 42).

Эти две авторские установки определяют тематическую и структурную сущность "Дневных звезд". А так как границы повествования и отбора определяются чувством "сопричастности", то и границы эти практически не существуют: "Я продолжаю свои записки по-прежнему, не связывая себя более тесной формой, чем открытый дневник, в котором смещается прошлое, настоящее и будущее, память жизни и предвосхищение ее, герои погибшие и живые" (с. 70).

И все же тематическое разнообразие "Дневных звезд" можно свести к двум главным и нескольким побочным группам. Воспоминания детства и ленинградской блокады, бесспорно, две основные повествовательные линии, объединяющие вокруг себя ряд вторичных по объему и значению тем. Побочные эти темы чаще всего оформлены как вставные новеллы-эссе. Таковы главки "Рыцарь света" (о Г. М. Кржижановском), эссе "Ленин" (воспоминания о революции, первых годах советской власти и смерти В. И. Ленина). Новеллы из русской истории "Корноухий колокол" и "Валдайская дуга", хотя и представляют собой некое тематическое единство, вполне вписываются в повествовательный контекст воспоминаний детства как яркие и поэтому стоящие особняком впечатления. Стилистически выпадают из ряда лирико-исповедальных воспоминаний — детство — юность — семья — литература — блокада — только привнесенные в текст историко-революционные эссе о В. И. Ленине и Г. М. Кржижановском. Лирические отступления, посвященные советской героике, воспринимаются вполне естественно в контексте отношения О. Берггольц к советской действительности.

Необходимо помнить, что вопреки всем горестям и выпавшим на ее долю испытаниям, О. Берггольц была все же абсолютно советским писателем. Член коммунистической партии, она и после двухлетнего пребывания в тюрьме сохранила веру в правильность "всеобщего хода истории". Не приемля "уродства периода культа личности" (с. 546), осуждая "издержки нашего строительства" (с. 546), она искренне верит в коммунистические идеалы общества: "Ленинский призыв разворачивается во всем мире, — пишет О. Берггольц в одном из позднейших очерков. — Уже не только русский рабочий класс — целые народы всех пяти частей земного шара поднимаются по ленинскому призыву на строительство нового общества" (с.547).

Интересно отметить, что эти заключительные строки очерка "Ленинский призыв" были дописаны О. Берггольц в 1957 году — после разоблачения культа личности Сталина — и отражают, в определенной степени, возвращение значительной части советской творческой

интеллигенции к образу "бессмертного вождя революции" (с.547) как к антитезе сталинского образа тирана и узурпатора.

Новаторство О. Берггольц в области литературной формы, в развитии жанра лирико-философской прозы, в соединении художественной литературы и актуальной публицистики в рамках лирической автобиографии, осуждение ею "уродств" культа личности, ее принципиальность и честность в частной жизни ни в коей мере не изымает "Дневные звезды" из арсенала "правоверной" советской литературы послевоенного периода. Пожалуй, только искренность интонаций писательницы как в лирико-исповедальной теме, так и в гражданско-публицистической, спасает страницы этой книги для последующих поколений и обеспечивает ей читателя, способного отделить литературу от привнесенной, пусть даже подсознательно, шелухи идеологии.

Патетика О. Берггольц уступает место искренним и лирически-проникновенным интонациям, когда речь заходит о периоде детства или годах блокады. Интересно, что детские годы, судя по фактам, полные лишений и горестей, воспринимались писательницей по истечении времени как период высочайшего, чаще всего недостижимого счастья: "и вот уже в молодости, в тридцатых годах, темное, бедственное жилье времен детства и гражданской войны — эта келья, этот уголь монастырского двора с могучими липами и, главное, высокий, белый пятиглавый собор напротив школы — все это стало мне почему-то сниться как место чистейшего, торжествующего, окончательного счастья" (с. 9).

В Угличе, городе детства, Ольгу Берггольц посещает ни с чем не сравнимое ощущение счастья и полноты жизни: "...только на месте исчезнувшего жилища детства и несбывшегося сна испытала необычайное состояние сопричасности со всей жизнью... во времени и пространстве" (с. 71). Образ собора, храма упоминается и в письме к Б. Пастернаку от 20.9.1948 года: "...когда-то, в детстве, в гражданскую войну жила три года в Угличе. Мы жили в большом монастыре, — и потом он мне все годы снился: как будто бы я иду к нему, и вот-вот войду в него, в главный храм, и все никак не дойти, все он издали..."[19].

Марина Цветаева — иной по всем параметрам литературного и жизненного пути русский поэт — писала в свое время о детстве как о потерянном "рае": "...все мы в долгу перед собственным детством, ибо никто из нас... не исполнил того, что обещал себе в детстве, — и единственная возможность возместить несделанное — это свое детство воссоздать. ...что еще важнее долга: детство — вечный, вдохновляющий источник лирики, возвращение поэта назад, к своим райским истокам"[20].

Если первые две части "Дневных звезд" так или иначе связаны с годами и городом детства писательницы, то третья часть книги — "Поход за Невскую заставу" — почти полностью посвящена любимому О. Берггольц Ленинграду. Уже говорилось о том, что расцвет и успех поэзии О. Берггольц пришелся на годы блокады, она по праву считалась "поэтессой Ленинграда". Неудивительно поэтому, что во все последующие годы писательница неоднократно возвращалась к этому времени в стихах, прозе и публицистике. Осмысливая происходящее в Ленинграде в годы блокады, она писала в письме к Г. П. Макогоненко в 1942 году из Москвы: "...ленинградский быт ... есть бытие, обнаженное, грозное, почти освобожденное от разной шелухи. Я только теперь вполне ощутила, каким, несмотря на все наши коммунальные ужасы, воздухом дышали в Ленинграде: высокогорным, разреженным, очень чистым"[21].

Позже она скажет в поэме "Твой путь" (1945):

В те дни исчез, отхлынув, быт. И смело
в права свои вступило бытие (с.291).

Говоря о Ленинграде, годах блокады и опыте О. Берггольц как радиожурналиста, следует указать на еще одну связь биографии поэта и его творчества. Анализируя композиционные особенности "Дневных звезд" нетрудно заметить ассоциативную, в своем большинстве,

структуру книги. Однако не всегда ассоциативная связь выступает единственным приемом структурного построения. О.Берггольц также прибегает к помощи монтажа — приема, хорошо знакомого ей по работе на ленинградском радио, по составлению сборника радиопередач "Говорит Ленинград" (1945), куда вошли ее выступления на радио с декабря 1941 по июнь 1945 года. По словам О. Берггольц, "работа в ленинградском радиокомитете во время блокады дала мне безмерно много и оставила неизгладимый след в жизни моей" (с.376). Однако этот биографический факт сам по себе не объясняет всей специфики нашего утверждения. Передачи ленинградского радио — единственного средства массовой информации в блокированном городе — существенно отличались от сводок Совинформбюро и от подцензурного радиовремени на "Большой земле". Радио Ленинграда было трибуной для всех, своего рода "вече" — в технических средствах 20 века. Так воспринимала это, по крайней мере, Ольга Берггольц: "Выступая с радиотрибуны, люди города, где личное и общее слились воедино, поддерживали друг друга, воодушевляли, сплачивались все неразделимей" (с. 371).

Но не только композиционный прием унаследовала О. Берггольц. Возможно, что и тематическое богатство и разнообразие "Дневных звезд" было уже в эти годы заложено работой поэта на радио: "Как писатель я испытываю особую гордость от того, что голоса ленинградских писателей звучали в эти дни в полную силу. Но искусство взошло на общегородскую небывалую трибуну не только затем, чтобы митинговать, агитировать, призывать, — нет, кроме этого оно еще и беседовало с согражданами — беседовало негромко, ...оно размышляло вслух над самыми острыми вопросами жизни, оно советовало, утешало, горевало и радовалось вместе с теми, кто ему внимал..." (с.371).

Возможно, что все обилие тем и картин "Дневных звезд" и организация материала в самой книге берут начало в этой "школе жизни" поэта.

Так в автобиографической книге Ольги Берггольц находят воплощение явные факты биографии и скрытые влияния литературного труда, приметы времени и воспоминания прошлого, литературные ассоциации и актуальная риторика — находит воплощение образ писателя-творца в конкретном контексте времени. Ольга Берггольц, по-новаторски осмыслив традиции лирико-философской прозы прошлого века, перенесла по мере сил эту традицию русской словесности на новую почву — 20 века и советской действительности — и достигла при этой трансплантации удивительного эффекта искренности и лиризма, несмотря на неизбежные "издержки" стиля времени. "Дневные звезды" О.Берггольц открывают целую плеяду художественных автобиографий советских писателей, решенных по-разному, однако при обязательном учете этой книги ленинградского поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О лефовском термине "литературного факта" см.: ЛЕФ. В кн.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М.-Л., 1933, с.291—295. Также: В.Шкловский. Новый Горький. "Россия", 1924, №2, с.196—197.

2. О термине "литературный факт" см.: Ю.Тынянов. Литературный факт. В его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977, с.255; Б. Томашевский. Литература и биография. 1923, № 4 (28).

3. Л.Гинзбург. "Былое и думы". В кн.: История русского романа. В 2-х тт., М.-Л., 1962, т. 1, с. 585.

4. Михаил Геллер. Андрей Платонов в поисках счастья, YMCA-PRESS, Paris, 1982, с.134.

5. Вл.Войнович. Антисоветский Советский Союз. Ardis, Ann Arbor, 1985, с. 128.

6. О.Берггольц. Поездка в город детства, Новый мир, 1954, №8.

7. Вспоминая Ольгу Берггольц. Сб. статей, воспоминаний, писем Л., 1979, с.47. В дальнейшем — сокр.: Вспоминая...

8. Ольга Берггольц. Стихи. Проза. М.-Л., 1961, с.3. В дальнейшем — ссылки с указанием стр. в тексте статьи.

9. О связи биографии поэта и его творчества см.: Ю.Тынянов. Литературный факт. В его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; Б.Томашевский. Литература и биография. "Книга и революция". 1923, №4 (28); Б.Эйхенбаум. Лекции 1918 года. В журн.: "Вопросы литературы", 1973, №10.

10. Цит. по кн.: В.Каверин. Вечерний день. Письма, встречи, портреты, М., 1982, с.409.

11. Вспоминая..., с.21.

12. Там же, с.121.

13. Там же, с.347.

14. Там же, с.510.

15. См.: Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. vol. 1-2, YMCA-PRESS, 1980;Лидия Чуковская. Процесс исключения, YMCA-PRESS, 1979; Раиса Орлова. Воспоминания о непрошедшем времени, Ardis, 1983.

16. О.Берггольц. Слово о гуманизме. В кн.: Вспоминая..., с.505—512. А также выступление О.Берггольц в защиту повести А.Солженицына "Один день Ивана Денисовича" на собрании секции прозы союза писателей в декабре 1962 г. — в записи Р.Орловой — см. в кн.: Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. vol.2, с.624: "...у нас спутались все категории и уже давно... сохранить человеческий облик и достоинство — вот это и был героизм ... сделанная его повестью пробоина невероятно велика".

17. Р. Орлова... там же, с.507.

18. Там же, с.507

19. Там же, с.564.

20. М.Цветаева. Собрание сочинений. В 2-х тт., М., 1984, т.2, с.420.

21. Вспоминая..., с.15.

С. Шварцбанд

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЧНИКАХ "СКАЗАНИЯ О КРЕЩЕНИИ РУСИ"

Историко-философские интерполяции современных "значений" и "смыслов" цикла "Сказаний о первоначальном распространении христианства на Руси" ("сказание о крещении и кончине Ольги, сказание о первых русских мучениках варягах-христианах, сказание о крещении Руси... сказание о князьях Борисе и Глебе и обширная похвала Ярославу Мудрому"[1]) ставят проблему литературоведческой интерпретации текстов.

Исследование памятников древнерусской литературы затруднено рядом обстоятельств. Во-первых, они известны нам в поздних списках 14—15 вв. Следовательно, в их языке фиксируются особенности не только первого, но и второго южнославянского влияния. Поэтому собственно лингвистические основания атрибуций и датировок приблизительны, а русская редакция 15—16 вв. со вторым южнославянским влиянием "приобретает искусственно-южнославянское графико-орфографическое оформление"[2]. Во-вторых, русизмы, встречающиеся в тексте, чаще всего свидетельствуют о том, что "данные церковно-славянские памятники переписаны русскими"[3]. Наконец, между первоначальным текстом и дошедшими до нас редакциями существовали многочисленные "варианты", возникшие при поновлениях. При этом разными переписчиками "руководили разные политические страсти и мирские интересы"[4].

Несомненно, что центральной частью цикла сказаний является "Сказание о крещении Руси", которое состоит из четырех частей: "испытание вер" (приход к Владимиру мусульман, католиков-"немцев", хазарских иудеев и грека-"философа"), беседа грека с Владимиром вместе с так называемой "речью философа" (РФ), "посольства Владимира" и "корсунская легенда", включенная в состав статьи о походе Владимира на Корсунь.

Не трудно заметить, что в композиционном отношении "Сказание" представляется цельным и строго логичным повествованием: "испытание вер" обусловило и беседу грека с Владимиром, и РФ, и отправки князем посольств. В идейном же отношении "Сказание" доказывало, что "принятие христианства могущественным Владимиром не было вынужденным, что оно было результатом свободного выбора"[5], а "корсунская легенда" подчеркивала, что крещение Владимира — результат признания "истинного Бога", а не византийской веры, ибо сам поход князя был направлен против Византии.

Таким образом, композиционная **упорядоченность** летописных статей и их идейная **целенаправленность** позволяют предположить, что составление свода "Сказания" было осуществлено **одним субъектом.**

В то же время стилистическая разнородность отдельных частей, многочисленные интерполяции, свидетельствующие о русской редакции отдельных моментов, историко-событийные искажения и ретроспекция христианских оценок до принятия христианства — все это позволяет говорить о **постепенном** сложении текста "Сказания".

В этом смысле РФ признана древнейшим ядром "Сказания", вокруг которого впоследствии расположились статьи "конвоя" ("испытание вер", посольства", "корсунское чудо").

Современные исследователи, обычно говоря о РФ, имеют в виду некий "цельный" текст со слов "И нача философъ глаголати сице..." до — "Володимеръ же сему дары многи вдавъ...". Это и обусловило многочисленные споры о генезисе РФ и о природе компиляций текстовых фрагментов.

В РФ можно выделить самостоятельные части, композиционно и стилистически оформленные по-разному: "библейская история" ("В начале створи богъ небо и землю... Таче... и забыша бога отецъ своих"), пророчества ("И нача богъ посылати к ним пророки... еже сбыстьcя все"), "евангельская история" ("В сего же власть... и крестяще водою"), к которой примыкает и концовка беседы ("Сего ради... то крестися")[6].

Вот почему справедливые выводы о том, что в основе РФ лежал "памятник старославянской письменности", к тому же переведенный с греческого языка, скорее всего, в Моравии[7], — требуют коррекции: **на основе "библейской истории"**, ибо все примеры западнославянских и восточноболгарских заимствований и замен **в авторской** речи (исключая, естественно, цитаты) взяты только из нее. Следовательно, не вся РФ, а только "библейская история", входившая в корпус староболгарского памятника, попала "на Русь в составе довольно многочисленной западной и южнославянской литературы 9-10 вв."[8].

Вместе с тем, другие части РФ (пророчества, "евангельская история" и заключительная беседа), как показали А. А. Шахматов и Д. С. Лихачев, имеют **русское происхождение**[9].

Такой **дифференцированный** подход к генезису отдельных частей РФ делает вероятным чрезвычайно важное представление о многослойной структуре памятника и о его **двойной** "протографичности". С одной стороны, "библейская история" была, возможно, **частью** не дошедшей до нас "речи Константина", произнесенной по-гречески перед болгарским царем Борисом и переведенной Мефодием на старославянский язык в 9 в., а затем в начале 11 в. оказавшейся на Руси. С другой стороны, "библейская история" вместе с пророчествами и "евангельской историей" представляется самостоятельным произведением "учительной литературы", объясняющим происхождение христианства. В этом смысле "протографом" РФ было древнерусское сочинение (условно назовем его "Словом об истории христианской веры").

По всей вероятности, тема "истории" должна была иметь особое значение в период первоначального распространения христианства на Руси, доказывая необходимость признания Бога иудеев Богом всех, в том числе и "новых людей" на Руси ("Благословен господь бог израилев, бог христианеск" — формула Илариона в его "Слове о законе и благодати" свидетельствует о том, что к середине 11 в. подобное отождествление уже было общепризнанным).

Отметим, что использование "Слова об истории христианской веры" в РФ было сопряжено с рядом дополнительных интерполяций, к которым следует отнести превращение "Слова" в "беседу" и прикрепление "беседы" к имени Владимира. Структурные преобразования существовавшего отдельно "Слова", видимо, стали причиной "скрытия" имени автора сочинения. Среди причин этого не последнее место занимала "византизация" русской церкви в начале 12 в. Но, как бы там ни было, "анонимность" протографа РФ стимулирована тем, что текст РФ по разным спискам летописей изобилует разночтениями не только лингвистического, но и содержательного порядка[10].

Предлагаемая гипотеза о **постепенном** складывании "Сказания о крещении Руси", оформленного вокруг "Слова об истории христианской веры", которое включало в себя "библейскую историю" из "Речи Константина", строится не только на лингвотекстологических особенностях отдельных частей, но и на их **историко-литературном** характере: история текста — таков предмет исследования в данной работе.

1

Обратив внимание на места в РФ, отсутствующие в Библии, исследователи отметили, что "вольное обращение с текстом Библии едва ли было возможно... для летописца-монаха"[11]. Несомненно, они отсутствуют в апокрифах, распространенных на Руси в 11—12 вв.[12], а их знание из других источников, например, от евреев Киева[13], с которыми спорил о вере "игумен киево-печерский Феодосий (ум. 1074)", сомнительно, ибо нигде, кроме как в РФ, они больше не встречаются[14]. Иначе обстоит дело в том случае, когда авторство "библейской истории" приписывается Константину Философу[15].

Напомним фрагмент из "Жития Константина": "Тогда же... дошел до Херсона (Корсунь — С. Ш.)... Жил там некий самаритянин и... беседовал с ним, и принес самаритянские книги, и показал ему. И выпросив их у него, Философ затворился в доме и отдался молитве, и, приняв знание от бога, начал читать (эти) книги без ошибок"[16].

Сегодня не подвергается сомнению то, что Константин знал древнееврейский язык[17], а судя по беседам с самаритянином и чтению самаритянских книг, и арамейский (самаритянский язык — позднеарамейский язык Галилеи — был разговорным языком самаритян до "рубежа 1-го тысячелетия н. э."[18]). Эти сведения оказываются важными потому, что позволяют искать параллели к не-библейским местам в собственно еврейских источниках, а не только в греческих.

В РФ рассказано: "Родил Адам Каина и Авеля. Каин был пахарь, а Авель пастух... Сатана же вошел в Каина и стал подстрекать его убить Авеля. И сказал Каин Авелю: "Пойдем в поле". И послушал его Авель, и, когда вышли, восстал Каин на Авеля и хотел убить его, но не умел это сделать. И сказал ему сатана: "Возьми камень и ударь его". Он взял камень и убил Авеля"[19]. В Никоновской летописи уточнялось: "рече сатана: "вземши камень и удари его в главу"[20]. В мидраше из "Берешит Раба" (4 в.) об этом же говорится: "Медленно, долго убивал его Каин: схватив камень, но не зная, как нанести смертельный удар, он наносил ему побои по всему телу, пока не перешиб ему горло, — и Авель умер"[21].

Следующий эпизод о погребении Авеля в РФ также аггадический. "Адам и Ева плакали, а дьявол радовался... И плакались по Авеле тридцать лет, и не истлело тело его, и не умели его похоронить. И повелением божьим прилетели два птенца, один из них умер, другой же ископал яму и положил в нее умершего и похоронил его. Увидев это, Адам и Ева выкопали яму, положили в нее Авеля и похоронили с плачем". В мидраше из "Пирке де раби Элиэзер" (8 в.) сообщалось: "Полными ужаса глазами глядели Адам и Ева на убитого сына, не зная, что следует сделать с этим похолодевшим, неподвижным телом. Недалеко от того места лежал павший ворон. И вот, бывший тут другой ворон подумал: "Покажу этим людям, что следует сделать с трупом", разгреб землю и закопал в ней мертвого товарища. Видя это, Адам и Ева вырыли могилу и похоронили Авеля"[22].

В РФ в рассказе о Ное упомянута одна деталь ("Сто лет делал Ной свой ковчег, и когда поведал Ной людям, что будет потоп, посмеялись над ним"), имеющаяся в мидраше из "Танхума" (9 в.): "Господь решил послать потоп... Смеялись над Ноем люди, издевались над ним. Смеялись и шутили люди, видя, как усердно он поливает свои кедры, заботясь об успешном росте их"[23].

Аггадические реминисценции в тексте РФ не единственные аргументы заимствования

"библейской истории". Интересны и "цитаты" из "Иудейских древностей" Иосифа Флавия. Написанные по-гречески, они не были переведены на древнерусский язык, а южные славяне познакомились с "Иудейскими древностями" в 15—16 вв.[24]. Конечно, предположить, что древнерусский книжник читал по-гречески "Иудейские древности", можно, хотя это предположение никакими другими текстами не подкреплено. Что же касается Константина, то его знакомство с книгами Флавия вполне вероятно.

О легендарном Невроде (Нимроде) как строителе Вавилона (но не вавилонской башни) сообщается в Хронике Амартола[25]. В РФ, также как и в мидраше из "Танхума", он оказывается **старейшиной** строителей башни. Однако именно у Иосифа Флавия Нимрод выступает идейным вдохновителем этого строительства, ибо он "надеялся отомстить Богу, если Тот захотел бы затопить землю еще раз"[26]. Вероятно, что и объяснение этнонима "евреи" (от Евера) было заимствовано из "Иудейских древностей"[27]. Но, пожалуй, неоспоримым свидетельством использования книги Флавия является упоминание **имени** дочери фараона — Ферьмуфи[28]. Поэтому и весь эпизод о том, как Моисей "сронил с царской главы венец", следует считать заимствованием из "Иудейских древностей"[29].

Таким образом, если прав Шахматов "в вопросе существования летописного свода 1039 г.", то в начале 11 в. "библейская история" в РФ, переведенная с греческого языка на старославянский, "уже была в употреблении на Руси" [30]. Более того, высокий авторитет Константина Философа, с именем которого была, видимо, связана "библейская история", объясняет сохранение отсутствующих в Библии мест при многих поновлениях летописных сводов [31]. Следует отметить, что древнерусский автор "Слова об истории христианской веры", включая в состав произведения "библейскую историю" (по Константину), также рассчитывал на то, что имя "святого Учителя" придаст его "Слову" авторитетность. По крайней мере, не случайна позднелетописная "псевдоэпиграфика", соединившая грека-философа с Константином — Кириллом[32]. Как бы там ни было, "пророчества" и "евангельская история" были самостоятельно сочинены по примеру чужих "учительных проповедей". Однако вопрос "о компилятивности применительно к древнейшим памятникам должен решаться иначе, чем в отношении к современным сочинениям различного содержания и разнообразных жанров"[33].

2

Оригинальность сочинителя проявилась сразу же после "библейской истории": "И поклонялись люди, а бога забыли.... Так и в Иерусалиме стали забывать бога... И стал бог посылать к ним пророков. Пророки же начали обличать их в беззаконии и служении кумирам. Они же, обличаемые, стали избивать пророков, бог разгневался на Израиля и сказал: "Отвергну от себя..." И стал он посылать пророков...". Отметим, что двойной параллелизм ("И стал бог посылать... И стал он посылать..." — "Отвергну от себя... Пророчествуйте об отверженьи...") обосновывает двойную тему пророчеств: об "отверженьи" и о "призвании странъ". В основу "цитатных сочинений" о пророчествах автор избрал разные принципы. В первом случае цитаты были приблизительны и "оригинальны". Во втором же — точны и широкоупотребительны. В первом случае автор предлагал "цитатный фрагмент" с перефразировкой и смысловыми аналогиями, подчас досказывая и домысливая за пророков, во втором — он следовал принятой норме и объему приводимых цитат. Подобное отношение к цитируемому материалу вызвано не только разнотипностью пророчеств, но и авторской позицией, направленность которой выявляется как раз в цитатных пропусках, умолчаниях и искажениях (пророчества об отверженьи).

Первым стал пророчествовать Осия: "Положу конец царству дома Израилева... Сокрушу лук Израилев... Уже не буду более миловать дома Израилева, но, отметая, отвергнусь их", — говорит

господь. "И будут скитальцами между народами". Многократность действий (положу — сокрушу — не буду — отвергнусь) реализуется в одном результате: будут скитальцами ("будут блудяще"). При таком идеологическом пафосе цитирования, естественно, автору было абсолютно неважно, что у Осии наказание "дома Израилева" противопоставлено прощению "дома Иудиного" ("А дом Иудин помилую...", 1:7), так же как "блудяще будут" относилось не ко всем, а только к одному роду Иакова: "Поражен Ефрем, иссох корень их... и будут скитальцами между народами" (9:16-17).

Воспользовавшись пророчествами о двух царствах (Израиль и Иудея), автор в доказательство "отверженности" **всего** еврейского народа цитирует слова то об Израиле, то об Иудее. Поэтому из Иеремии приводится цитатный фрагмент ("Вот я поклялся именем моим великим, что не будет имя мое произносимо устами евреев"), имевший в книге пророка конкретный адрес обращения: "За то выслушайте слово Господне, все Иудеи, живущие в земле Египетской..." (44:26). Такая позиция автора позволяет ему объявить кару **Иерусалиму** (Иезекииль, 5:10-11) и кару **священнослужителей** (Малахия, 1:10-11 и 2:9) — **всенародной** карой: "рассею вас, и весь остаток ваш развею по всем ветрам... отрину тебя и не помилую тебя" (Иезекииль) и "За то отдам вас на поношение и на рассеяние..." (Малахия). В итоге подобного комбинирования и за счет вольного переложения с пропусками и умолчаниями пророчество об "отверженьи" приобретает характер **окончательного** приговора у Амоса: "...пал дом Израилев и не встанет более" (5:1-2) и у Малахии: "Пошлю проклятие и прокляну... разрушу его и не будет с вами" (2:2), несмотря на то, что, например, у Малахии "проклятие" предваряется условием: "Если вы не послушаетесь, то...". Особо следует отметить, что все книги ветхозаветных пророков заканчиваются не карой, а гимном в честь примирения Бога со своим народом: "Ибо, как новое небо и новая земля... всегда будут перед лицем Моим, говорит Господь, так будет и семя ваше и имя ваше" (Исайя, 66:22); "В те дни и в то время, говорит Господь, будут искать неправды Израилевой, и не будет ее, и грехов Иуды, и не найдется их; ибо прощу тех, которых оставлю в живых" (Иеремия, 50:20); "Посему так говорит Господь Бог: ныне возвращу плен Иакова, и помилую весь дом Израиля, и возревную по святом имени Моем" (Иезекииль, 39:25); "И возвращу из плена народ Мой, Израиля..." (Амос, 9:14); "А для вас, благоговеющие пред именем Моим, взойдет Солнце правды... и вы выйдете..." (Малахия, 4:2); "Уврачую отпадение их, возлюблю их по благоволению, ибо гнев Мой отвратился от них" (Осия, 14:5).

Характер цитирования и целенаправленность идеи в пророчествах об "отверженьи" доказывают, что перед нами не "набор цитат", а строго организованный цитатный **текст**, провозглашающий окончательность Божьего приговора **всему** еврейскому народу и его "закону": "Простру руку свою на тя, истлю тя... суботъ вашихъ не приемлю" (Исайя, 5: 21—26, 6:11, 1:13).

Более того, между "отверженьем" и "призванием" автор устанавливает **прямые** логические отношения причины и следствия: "Тем же пророкам повелел бог пророчествовать о призвании на их место иных народов". Однако в пророчествах о "призвании странъ", как и в пророчествах о пришествии Мессии, автор отказывается от **самостоятельного** подбора цитат и следует при их выборе за христианской традицией.

Как известно, дошедшие до нас полные апракосы датируются 12—13 вв., а из кратких апракосов нам известны "Остромирово евангелие" (1056—1057), первая часть "Архангельского евангелия" (1092), глаголическое "Ассеманиево евангелие" и написанная кириллицей "Саввина книга" (10—11 вв.). Представляет интерес и "Бояновский палимпсест", поскольку он содержит ряд датировок церковных чтений[34].

Последовательность появления на славянской почве основных типов евангелий была следующей: краткий апракос, четвероевангелия (тетр), полный аракос[35]. Л. П. Жуковская отметила чрезвычайно важное свойство: во всех видах апракосов — полных и кратких — чтения

на субботы и воскресенья были **одинаковы**, а различия между ними наблюдаются только в паремиях на подвижную часть года по отношению к гражданскому календарю[36]. Для структуры кратких апракосов характерно и то, что в "неделях от пасхи до пятидесятницы (фактически до Духова дня)" в них имеются церковные чтения на все семь дней недели, а в цикле от Духова дня до поста — "в кратком представлен текст только на субботы и воскресенья"[37]. Так что различий между краткими и полными апракосами, по крайней мере, в неподвижной части церковных чтений и чтений по субботам и воскресеньям в подвижной части — не наблюдается. Следовательно, цитаты в пророчествах о "призвании" и "пришествии" допустимо атрибутировать по церковным чтениям.

Из 29 ветхозаветных цитат в этих пророчествах 25 читались в паремиях и литургиях. Более того, 5 цитат (Исайя, 9:6; 9:7; 7:14; Михей, 5:2-3; Иеремия, т. е. Варух[38], 3:36-38) звучали дважды — изо дня в день подряд — в навечерне Рождества Христова и на Рождество (24-25 декабря); а 9 других (Иеремия, 31:31-34; Исайя, 42:9-10; 65:15-16; Захария, 7:13, Иеремия[39], еще раз Исайя, 53:7; 9:1-2; Захария, 9:11) — на ветхозаветных чтениях сырной седмицы и Святого Великого Поста.

Несомненно, представляет интерес и то, что 19 "ветхозаветных цитат" целиком или частично приводятся в книгах Нового завета (Иеремия, 31:31-34; Исайя, 42:9-10; 56:7; 52:10; 50:5-7; 53:7; 9:2; Захария, 9:11; 7:13; Псалтирь, т. е. Давид, 116:1; 109:1; 2:7 — дважды; 2:2; 81:8; 77:65; 67:2; 9:33). Так что эти "ветхозаветные" цитаты по своему местонахождению были "новозаветными".

Подобная атрибуция цитатного материала позволяет не только говорить об их традиционном употреблении в пророчествах о "призвании" и "пришествии", но, что более важно, разглядеть за таким подбором цитат личность **священнослужителя**, хорошо знавшего храмовое богослужение.

В этом смысле мнение Д. С. Лихачева о том, что автором "Сказаний о первоначальном распространении христианства на Руси" был митрополит Иларион[40], — получает дополнительную аргументацию. Вместе с тем, гипотеза о том, что в основе РФ лежал не дошедший до нас протограф самостоятельно существовавшего произведения ("Слова об истории христианской веры"), требует сопоставительного анализа этой части пророчеств со "Словом о законе и благодати" Илариона.

3

"Реальный комментарий" Л. Мюллера[41] по атрибуции источников "Слова" Илариона дополним "новозаветной" коррекцией. Основные идеи-образы противопоставлений (Моисея — Христу, Ветхого завета — Новому, Агари — Сарре, свободного — рабу, молодого вина — старым мехам) были заимствованы Иларионом из книг Нового завета: "Ибо закон дан чрез Моисея; благодать же и истина произошли чрез Иисуса Христа" (Иоан. 1:17); "Я заключу...новый завет... Говоря "новый", показал ветхость первого; а ветшающее и стареющее близко к уничтожению" (К евр. 8:8-13), "Авраам оправдался делами... И Иисус Христос... воскрес для оправдания нашего" (К рим. 4:2, 24-25); "Авраам имел двух сынов, одного от рабы, а другого от свободной... В этом есть иносказание... один...рождающий в рабство, который есть Агарь... Итак... мы дети не рабы, но свободной" (К гал. 4:22-31); "Никто не вливает вина молодого в мехи ветхие: иначе молодое вино прорвет мехи, и вино вытечет, и мехи пропадут. Но вино молодое надобно вливать в мехи новые" (Марк. 2:22).

Зависимость образной системы "Слова" от Нового завета подкрепляется наличием параллелизмов "евангельской истории" (РФ) "новозаветным" противопоставлениям в "Слове". Напомним, что в "евангельской истории" упомянуты детали, присущие или Евангелию от Матфея, или Евангелию от Иоанна: "Они же сказали ему: "Если отпустишь этого, то не будешь

другом цезарю" (ср. Иоан. 19:12); "Сняли его с креста, положили в гроб, и печатями запечатали гроб евреи, приставили стражу, сказав: "Как бы не украли ученики его" (ср. Мат. 27:63-66). В "Слове" Илариона "евангельская история" представлена в пересказе с анафорической конструкцией "Яко человек...". Однако упоминание брака в Кане Галилейской и воскрешения Лазаря — даны "по Иоанну" (2:1 и 11:1-45), ибо в других "благовестиях" этих эпизодов нет.

Вместе с тем, между пророчествами в РФ и "Словом" существует не только опосредованная взаимосвязь, но и текстуальная. При этом сходство текстовых фрагментов наблюдается прежде всего по отношению к евреям. Не случайно, обоснование тезиса об "отверженьи жидов" в РФ и в "Слове" задано одним и тем же образом "преображения" Гедеона: "Первое преобразование тоже было водою, когда Гедеон дал прообраз следующим способом: однажды пришел к нему ангел, веля ему идти к Мадиам, он же, испытывая, сказал богу: положу руно на гумне, и если будет по всей земле роса, а руно сухо... И было так. Это же преобразовало, что все иные страны были прежде без росы, а евреи — руно, после же на других странах стала роса... а евреи остались без росы" (РФ) — "Сказал Гедеон богу: если рукою моей спасешь Израиль, то пусть будет на руне роса только, а на всей же земле — суша. И было так... Сказал Гедеон богу: да будет суша на руне только, по всей же земле — роса. И было так. Иудейство переменилось... По всей земле роса, по всей земле вера распространилась" ("Слово"[42]).

Притча о Гедеоне (Суд. 6:36-40) читается 6 января навечерне в Святое Богоявление. Так что интерпретация "преображения" в РФ и в "Слове" вовсе не оригинальна[43], хотя их функция в композиции произведений разная: в РФ эта притча восполняла отсутствие "философско-догматического обоснования"[44] замены "закона" верой "новых людей", а в "Слове", следуя за цитатами из Исайи, — восполняла отсутствие "исторического" аргумента об "отверженьи".

Наблюдения В. Д. Левина о признаках русского извода старославянского языка в "Слове" подкрепляются примерами из РФ[45], а особенности языка РФ и примеры русской редакции, отмеченные А. С. Львовым, хотя и в разных пропорциях свойственны языку "Слова"[46].

Таким образом, гипотетический протограф РФ ("Слово об истории христианской веры") содержит ряд характерных явлений: принципы цитирования, заимствования из "новозаветных чтений", противопоставленность Ветхого завета Новому, особенности языка и т. д. А текстуальные совпадения и одинаковый идейный пафос позволяют предположить, что автором протографа мог быть митрополит Иларион, чье "Слово о законе и благодати" предстает логическим продолжением "Слова об истории христианской веры".

В отличие от РФ, текст "Слова" Илариона сохранялся "с высокой степенью точности"[47]. Конечно, причины следует искать в анонимности РФ и в авторской принадлежности "Слова" авторитетному на Руси лицу. Вместе с тем, в так называемой 3-й редакции "Слова" были обнаружены характерные вставки: "Пророчества" и "Слово о Христе и об Адаме". Цитаты из "Пророчеств" оказались "идентичны соответствующим местам в составе Речи Философа", а в 6 списках перед началом вставки писалось заглавие "Пророчество о разорении Иудеи"[48]. Кроме того, идея сопоставления Христа с Адамом "заимствована у византийских писателей", но это сопоставление "содержится в ответе Философа князю Владимиру..."[49]. Обе вставки, по всей видимости, свидетельствуют о том, что для переписчика между анонимным произведением (РФ) и "Словом" Илариона существовала четкая связь. Характерно и то, что "заглавие" вставки "Пророчества" в 3-й редакции "Слова" соответствует "заглавию" части пророчества об "отверженьи" в РФ по "Тверскому сборнику"[50].

Гипотеза о принадлежности протографа РФ ("Слова об истории христианской веры") автору "Слова о законе и благодати" во многом способствует уточнению философско-идеологической позиции митрополита Илариона.

4

По сути дела, современные интерпретации "Слова" Илариона в трудах советских ученых строятся на христианских догматах, имеющих якобы "вселенский характер": "Тема "Слова" — тема равноправия народов. Иларион указывает, что евангелием и крещением бог "все народы спас", и прославляет русский народ среди народов мира"[51]. Возможно, "интернационализм" Илариона был бы еще более уместен, а патриотизм "не за счет других народов"[52] понятен, если бы не отрицание каких бы то ни было прав за единственным "домом", которому христианство было обязано **обоими** заветами. Более того, за прославлением Руси и гордостью за свою ставшую христианской страну в "Слове" Илариона, направленном "против мистического учения о том, что богом "избран" один народ" и "против идеи вселенского царства или вселенской церкви (Рим, Византия), поглощающих отдельные народы"[53], проступают очертания русского националистического мифа: "Москва — третий Рим, а четвертому не бывать"[54].

Об этом можно было бы и не говорить, если бы "Слово" Илариона и протограф РФ ("Слово об истории христианской веры") не обнаруживали прямой взаимосвязи именно по еврейскому вопросу.

Действительно, пророчества об "отверженьи" евреев в РФ являются фундаментом отверженья "веры Моисеевой" в "Слове": "Закон был предтечей и слугой благодати и истины... И не принимали в Иерусалиме епископа христианской церкви... Были обижаемы иудеями, детьми рабского закона. И просили бога об отверженьи, и расточил бог иудейство с законом по странам... Пришли римляне, пленили Иерусалим и разбили его до основания. А вера благодатная по всей земле распространилась... и на нас снизошла. Вот уже и мы со всеми христианами славим Святую Троицу, и Иудея молчит. Славословим Христа, а иудеи проклинают. Народы поклоняются, а иудеи отрицают"[55]. Конечно, упрекать "русского писателя 11 в." в антисемитизме на **современный** лад не следует. Однако придавать "вселенскому" тезису ("все народы спас") интернациональный характер ("тема равноправия народов") также не следует, ибо "спасение" не касается приверженцев "закона", подвергнутых "отверженью". Но, понимая это, советские ученые тем не менее христианство **подменяют** интернационализмом, а "отверженье жидов" трактуют как "отверженье идеи", но не народа[56]. В защиту такой интерпретации исследователям приходится прибегать к "юдофильской" мимикрии исторически сложившегося юдофобства; например, в рассуждениях Н. Розова: "В еще более сложном положении оказался Иларион в отношении к иудейской религии. И хотя нет никаких оснований полагать, что его современникам-киевлянам грозила какая-нибудь опасность со стороны немногочисленных и неорганизованных приверженцев этой религии, сопоставление "веры Моисея" с "верой Христа" таило в себе опасность за догматическими расхождениями усмотреть национальную неприязнь. Кроме того — и это главное — иудейское вероучение и в особенности его гимнография занимают слишком большое место в христианском культе... И надо было быть гениальным мыслителем, чтобы так истолковать и изложить соотношение между Ветхим заветом и христианством..."[57]. Об "оригинальности" заимствованных из новозаветных книг идей-образов уже было сказано. Поэтому, видимо, "так истолковать и так изложить" относится не к "догматическим расхождениям". Кстати говоря, сам Иларион хорошо понимал, что без Ветхого завета (т. е. закона) Нового быть не может, ссылаясь при этом на формулу Спасителя: "не отвергать закон я пришел, но исполнить"[58]. Следовательно, "так" относится к национальной неприязни: "Как отходит свет луны при восходе солнца, так и закон перед явлением благодати, и стужа ночная погибнет на согретой солнечным теплом земле... Иудеи при свече закона делали себе оправдание, христиане же при солнце благодати свое спасение жаждут"[59]. Замечательно, что во вставке "Пророчества" в 3-й редакции "Слова" присутствуют **цитаты-дубли**, ибо в "основном тексте" они уже в разных местах приводились, а ведь эти цитаты собраны были переписчиком под заглавием "Пророчества о иудейском разорении"[60].

К "аргументам" в защиту "интернационализма" Илариона следовало бы отнести употребление этнонима: "Иларион называет библейских евреев всегда только по вере — иудеями, отождествляя, очевидно, это наименование с этническим"[61]. Действительно, для Илариона этноним "иудей" и приверженец "веры Моисеевой" (иудей) — одно и то же, хотя в большинстве древнерусских текстов — в Толковой Палее, в летописях и т.д. — употреблялось слово "жид", происхождение которого не выяснено. Возможно, это обстоятельство с учетом современного толкования самостоятельности таких лексем, как "иудей" и "еврей", при наличии в русском языке оскорбительного слова "жид", способствовало интерпретации темы "Слова" как "равноправия народов", ибо, дескать, автор выступает не против народа — евреев, а против верующих — иудеев. Более того, этот "аргумент" не позволяет считать, что в тексте РФ целиком присутствует текст гипотетического "Слова об истории христианской веры", ибо в РФ рядом с "евреями", "иудеями", "Израилем" употребляется на равных правах и "жид". Однако подобный этноним как раз и свидетельствует, что летописец только использовал произведение Илариона при составлении свода, а не "включил" его целиком[62]. Это в РФ также подтверждается "заимствованиями" из "Слова", "раскройкой" текста протографа, созданием статей "конвоя".

5

Итак, РФ представляется "многоярусным" текстом, в котором древнейшей частью является "библейская история", вошедшая в гипотетическое "Слово об истории христианской веры", которое, в свою очередь, было использовано летописцем при создании "Сказания о крещении Руси". О таком процессе сложения "Сказания" свидетельствуют и многочисленные интерполяции летописца.

Взяв за образец широко известный сюжет о религиозных диспутах, нередких в 9—11 вв., летописец решил предварить РФ рассказом об "испытании вер". При этом, по всей вероятности, знакомство с "Житием Константина" (ЖК) подсказало летописцу "русскую почву" спора: представители магометанской веры ("срацины" в ЖК) стали "больгары" веры бохмичей[63], а иудеи, с которыми спорил Константин в Хазарии, — "жидове козарьстии". "Выдумка" летописца, заимствовавшего из ЖК ситуацию и состав участников, содержала саморазоблачительные моменты.

Следуя за рассказом о походе Владимира на волжских болгар, с которыми в 985 г. был заключен мир, летописец вполне естественно миссию приверженцев веры Бохъмита отнес к следующему — 986 г. Под этим же годом он указал и миссии "немьцевъ" и "жидове козарьстии". Однако при этом летописец дважды ошибся.

Во-первых, некогда бывшая "иудейской"[64] Хазария, завоеванная Хорезмом, стала после 977 г. мусульманской[65]. Владимир и его современники могли это знать: "По свидетельству Иакова Мниха, поход Владимира на Волгу был направлен не только против болгар, но и против хазар... Именно к этому походу Владимира на хазар относится сообщение Мукаддаси о Руси... Это свидетельство тем более ценно, что исходит от современника данного события, закончившего свой труд в 988/9 г. Вместе с тем... победа Владимира над хазарами относится ко времени до 988/9 г., т. е. всего вероятнее к 985 г., которым летопись датирует его поход против волжских болгар"[66].

Во-вторых, иудеи "из Хазарии" в 986 г. не могли заявить, что "предана бысть земля наша хрестеянамъ", ибо Иерусалим впервые был взят христианами (крестоносцами) в 1099 г. и оставался в их руках до 1187 г. Отсюда "напрашивается вывод, что разговор Владимира с евреями явился в летописи не ранее этого 1099 г."[67].

Таким образом, и "жидове козарьстии" и "христианский Иерусалим" объясняют характер летописной "выдумки": с одной стороны, спустя 120—130 лет после событий, связанных якобы

с "испытанием вер", летописец мог не помнить, когда произошла в Хазарии смена вероисповеданий, однако, следуя за образом (ЖК), он записал хазар иудеями; с другой стороны, зная о пленении Иерусалима крестоносцами, летописец **усилил** смысл ответа иудеев, подчеркнув торжество "благодати" над "законом".

В РФ грек-философ в беседе с Владимиром, объясняя князю причину "отпадения" иудеев от истинной веры, процитировал не Константина, а... "Слово" Илариона. Напомним, что обидимые иудеями, сынами "работнааго закона", христиане "възъпи к богу" и "угнани быша... и расточени по странам". В "Слове" после евангельской цитаты ("Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнем побивающий посланных к тебе! Сколько раз хотел Я собрать детей твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, а вы не захотели" — Матф. 23:37) следует авторское заключение: "Так и было. Пришли римляне, пленили Иерусалим, разбили его до основания. От этого и погибло иудейство"[68]. В РФ летописец почти дословно привел резюме Илариона: "Когда же сбылись пророчества их... был он распят.. . Ожидал бог покаяния от них 46 лет, но не покаялись, и тогда послал на них римлян, и римляне разбили их города, а самих рассеяли по иным землям, где и пребывают в рабстве".

Если "преображение" Гедеона, как уже было отмечено, из гипотетического "Слова об истории христианской веры" было перенесено, вероятно, Иларионом в "Слово о законе и благодати", то теперь летописец из "Слова о законе и благодати" перенес "наказание" иудеев в резюме грека-философа.

Принцип заимствования идей-образов из Нового завета в "Слове о законе и благодати" подсказывает, что "запона", показанная греком-философом Владимиру, с изображением праведников "о десну" и грешников "о шююю" — новозаветная реминисценция: "И соберутся пред Ним все народы, и отделит одних от других... Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: "приидите, благословенные..." Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: "идите от Меня, проклятые, в огонь вечный" (Матф. 25:32-41).

Обратим внимание и на то, что своим "болярамъ" и "старцамъ" (при пересказе РФ) Владимир формулирует суть веры: "Мудро говорят они... если, кто говорит, перейдет в нашу веру, то, умерев, снова восстанет и не умереть ему во веки; если же в ином законе будет, то на том свете гореть ему в огне". Согласимся с Д. С. Лихачевым, что "об этом и уместно было бы философу рассказать при показе "запоны" Владимиру"[69]. Однако слова Владимира свидетельствуют не о "сокращении" РФ, а скорее о перенесении из РФ в речь Владимира "смысла" веры. А. С. Львов обратил внимание на то, что в концовке беседы Владимира с греком в тексте РФ появилась интерполяция. К словам князя на призыв грека креститься ("Пожду и еще мало") летописец добавил: "хотя испытати...", видимо, "с целью связать ответ Владимира с последующим изложением... об испытании вер и крещении Руси"[70].

Несомненно и то, что рассказ о "посольствах" Владимира появился в летописи только при оформлении **всего цикла** "Сказаний", а не отдельной истории "крещения Руси". Об этом свидетельствует ответ "боляр": "Если бы плох был закон греческий, то не приняла бы его баба твоя Ольга, а была она мудрейшей из всех людей". Так что о самостоятельности "Сказания о крещении Руси" в цикле можно говорить только условно, ибо, увязывая рассказ о крещении и кончине Ольги с результатом "посольства" Владимира, летописец создавал цельную картину "первоначального распространения христианства". Вот почему решение о принятии греческой веры вследствие РФ и "посольств" — только предварительное: "Где примем крещение?". Они же сказали: "Где тебе любо".

Авторство летописца, приспособившего РФ к рассказываемой им истории, сказалось и в точном **религиозном** понимании рефрена Илариона: "Кто бо великъ яко богъ наш". Ни РФ, ни "красота греческой службы" не могли сделать языческую душу Владимира христианской. Необходимо было доказательство того, что "бог христианескъ" — это Бог истинный и

всемогущий. Вот почему крещению русского народа в Киеве должно было предшествовать отдельное крещение князя в Корсуни, ибо туда прибыл Андрей Первозванный, направляясь в Рим. Соединяя в цепь событий легенду об апостоле и "корсунское крещение", летописец, вероятно, учитывал и корсунское пребывание Константина Философа, известное из его жизнеописания. Вот почему в "Сказании" — "любое" для князя место принятия крещения было **выбрано** летописцем с учетом легенды и ЖК, а поводом для этого стал **исторический факт** похода Владимира на крымский оплот Византии.

Поскольку считается, что "Корсунская легенда" была введена в летопись Никоном, постольку создателем всего цикла "Сказаний" следует считать именно его, а не кого-то другого[71]. Вместе с тем, "вольное обращение" с фактами и датами во имя **художественной** цельности "Сказания" не только заставило Никона оттянуть "крещение Владимира с 986 г. до Корсунского похода 988 г.", но и указать неверную дату похода, который был в 989 г.[72], судя по византийским источникам.

Об идеологическом значении крещения Владимира (во время похода против Византии) как выбора **истинной** веры, а не "византийской", уже говорилось. Важно подчеркнуть, что, сотворяя "историю" крещения, автор "Сказания" (в соответствии с евангельскими исцелениями только тех, кто был этого достоин, в качестве единственно целесообразного аргумента в пользу крещения) рассказал о "чуде прозрения" Владимира. Именно **чудо** (и только оно) доказывало Божье провидение: ниспослание "благодати". Ни проповеди, ни советы, ни красоты служб сделать этого не могли: "По божественному промыслу разболелся в то время Владимир глазами и не видел ничего... Епископ же корсунский с царицыными попами, огласив, крестил Владимира. И когда возложил руку на него, тот час же прозрел Владимир. Владимир же, ощутив свое внезапное исцеление, прославил бога: "Теперь узнал я истинного бога". Многие из дружинников, увидев это, крестились". Видимо, не будет преувеличением считать подобное завершение повествования — гениальной находкой автора: отныне чужое литературное произведение (в окружении "конвоя") превращалось в исторический документ для многих поколений русских людей.

И если считать, что "Сказание о крещении Руси" вместе с рядом статей "Повести временных лет", рассказывающих о первоначальном распространении христианства, было делом **писателя**, то, по всей вероятности, их погодичное изложение (со всеми ошибками в датировках и интерполяциях) надо считать все-таки делом **летописца**. Однако это уже тема другой работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Д. С. Лихачев. Статьи и комментарии. В кн.: Повесть временных лет. Серия "Литературные памятники". В 2-х тт. М.-Л., 1950, т. 2, с. 61. В дальнейшем: Д. С. Лихачев, том и страница.

2. А. С. Львов. Исследование **речи философа**. В кн.: Памятники древнерусской литературы. Язык и текстология. М., 1968, с. 383.

3. Л. П. Якубинский. История древнерусского языка. М., 1953, с. 103.

4. А. А. Шахматов. "Повести временных лет". Т. 1, Пг., 1916, с. XVI.

5. Д. С. Лихачев, т. 2, с. 69—71.

6. Все цитаты из "Повести временных лет" ("Сказания о первоначальном распространении христианства на Руси") приводятся по указанному изданию т. 1. "Смысловая" ориентировка в исследовании определила цитирование по **переводу** древнерусского памятника на современный русский язык, а не по его оригиналу. Этим же объясняется и цитирование других источников, за исключением тех случаев, когда в работе сохраняется написание оригинала, хотя это специально и не оговорено.

7. См.: А. С. Львов, указ. соч., с.395.

8. А. Г. Львов, указ. соч., с. 395.

9. См.: Д. С. Лихачев, т.2, с. 331.

10. Примеры расхождения в содержании разных списков "Повести временных лет" даны Д. С. Лихачевым в "Комментариях" (см.: Д. С. Лихачев, т. 2, с. 150—151).

11. А. С. Львов, указ., соч., с.336.

12. Большинство "ветхозаветных" апокрифов, распространенных в славянском мире в 10—12 вв., носят явный христианский смысл. Поэтому такие сказания, как "Сотворение мира", "Сказание об Христе и Адаме" и т.д., к иудейским источникам не имели никакого отношения. Ср. D.Cizevskij. History of Russian Literature. Mouton & Co., 'S-Gravenhage', 1960, pp.23—25: "The Old Testament apocrypha originated partly in Hebrew literature, but reached the Slavs through the Greeks". Представляет интерес подбор апокрифов в издании: М. М. Башић. Из старе српске књижевности. Београд, 1931, с. 77—98.

13. See: S. Franklin. Some Apocryphal Sources of Kievan Russian Historiography. In: Oxford Slavonic Papers. Hew Series. Vol. XV. 1982, pp.1-27.Особенно интересны сопоставления РФ с Толковыми Палеями и Хронографами на основе Book of Jubilees, которая не была известна целиком в Киевской Руси того времени (см.: с. 19—20). Так что сомнительно, чтобы евреи Киева в беседах с христианами рассказывали им притчи из Мидрашей. Более того, глухая жалоба в "Слове о законе и благодати" на то, что "закон" иудеев "не бо ся простирашааше въ ины языкы нъ токмо в Иудеи единой", вообще характерна для христиан и мусульман. (См. Коран, гл. Крава, сура о евреях), ибо приобщение к "закону" (прозелитизм) в среде иудеев было запрещено именно по отношению к христианам.

14. См.: Д. В. Айналов. Исторический обзор. В кн.: История русской литературы, т.1. Литература 11 — начала 13 века. М.-Л., 1941, с. 15.

15. См.: А. С. Львов, указ. соч., с. 336—338.

16. "Житие Константина" цитируем по изданию: "Сказания о начале славянской письменности". Памятники средневековой истории народов Центральной и Восточной Европы. М., 1981, с. 77. В дальнейшем: "Сказание..." и страница.

17. О знании древнееврейского языка свидетельствуют факты "Жития Константина", в число которых входит и заявление: "Ведь 10 названий есть для образа в яыке вашем" ("Сказание...", с. 83), и "Фул". См., напр.: Емил Георгиев. Кирил и Методий истината за създателите на българската и славянска писменост. София, 1969, с. 144. Здесь же ученый дает историю вопроса о спорах в славистике касательно изучения Константином древнееврейского (и арамейского = самаритянского) языка, а также о переводе Константина "Восьми частей слова" (с. 144—152). О знании древнееврейского языка Константином см. также: E. H. Minns. Saint Cyril really knew Hebrew. Melanges publiés en honeur de P.Boyer (Travaux publiés par l'Institut d'études slaves, II), Paris, 1925, pp.94—97.

18. Краткая еврейская энциклопедия, т. 1. Иерусалим, 1976, стб. 189.

19. Повесть временных лет, указ. изд., т. 1, с. 261.

20. Патриаршая или Никоновская летопись. ПСДРЛ, тт. 9—10, М., 1965, с. 44.

21. Агада. Сказания, притчи изречения Талмуда и мидрашей. В 2-х ч. Иерусалим, "Библиотека-Алия", 1980, с.27. В дальнейшем: Агада... Время создания книг мидрашей указываем по R.Patai. A Book of Jewish Legends. Gates to the Old City. Wayne State University Press. Detroit, 1981, pp.260—262.

22. Агада, с. 28.

23. Агада, с. 41.

24. См.: Боню С. Ангелов. Иосиф Флавий в южнославянских литературах. ТОДРЛ, т. 19, М.-Л., 1963, с. 257.

25. Д. С. Лихачев, т. 2, с. 333.

26. Josephus. In eight volumes. London-New York, 1930, Vol. IV, p.55. В дальнейшем: Josephus. "He threatened to have his revenge on God; if He wished to inundate the earth again; for he would build a tower higher than the water could reach and avenge the destruction of their forefathers".

27. See, Josephus, p.71: "Arphaxades was the father of Seles and he of Heber, after whom the Jews were originally called Hebrews".

28. Josephus, p.261. Postnotes from H.St.J.Thackeray: "Unnamed in Scripture, this princess bore various names in tradition. That in the text recurs in the **Book of Jubilees** (XIXII. 5, "Tharmuth"), a Jewish work of c.100 B.C. with which Josephus elsewhere agress... the Talmud, after I Chron. iv. 18, Bithiah".

29. Josephus, p.265-267: "Now one day she brought Moses to her father... told him... With these words she laid the babe in her father's arms; and he took and clasped him affectionately to his breast and, to please his daughter, placed his diadem upon his head. But Moses tore it off and flung it the ground..." See notes "a" (p.267): "The Midrash on Eh. II. 10 already quoted gives the legend in another form... Another Midrash **Tanchuma** quoted by Weill, agrees with Josephus..."

30. А. С. Львов, указ. соч., с. 395.

31. По-видимому, благодаря этому в Новгородской I и Никоновской летописях сохранилось и имя Моисея, полученное им при рождении, — Немелхия, которое упомянуто и в Толковой Палее. См.: А. С. Львов, указ. соч., с. 368—369.

32. См., напр.: Тверский сборник (15 в.). ПСДРЛ, т. XV, вып. I. М., 1965, стб. 79: "Посемь же прислаша Греци к Володимеру Кирила Философа..."

33. Н. Н. Розов. Как "сделана" вступительная статья "Изборника 1076 года" (К 900-летию памятника). В кн.: Культурное наследие древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976, с. 42.

34. Иван Добрев. Глаголическият текст на Боянския палимпсест. Старобългарски паметник от края на XI век. София, 1972. Особенностью издания являются важные для нас указания на подневные чтения евангелий.

35. Л. П. Жуковская. Об объеме первой славянской книги, переведенной с греческого Кириллом и Мефодием. В кн.: Вопросы славянского языкознания. Вып. 7, М., 1963, с. 79.

36. Л. П. Жуковская, указ. соч., с. 76—77.

36. Л. П. Жуковская, указ. соч., с. 78.

38. Отмечая, что "во всех списках Речи философа нет ссылки на Варуха", вместо него упоминается Иеремия, А. С. Львов (указ. соч., с. 389) не обратил внимания на то, что и в церковных чтениях цитата указывается под двойным именем: Иеремия-Варуха. Так что сочинитель РФ *следовал* древней приписке ее Иеремии, а не Варухе (что было впоследствии откорректировано издателями современной Библии). Это еще одно доказательство связи ветхозаветных цитат с паримиями, а не книгами пророков.

39. В книгах пророков Захарии и Иеремии цитированных в РФ слов нет. Как в предыдущем, так и в этом случае, сочинитель "по смыслу" приписал изречения обоим пророкам.

40. См.: Д. С. Лихачев, т. 2, с. 66—74.

41. (V) Müller, L. Des (V) Metropoliten Ilarion Lobrede auf Wladimir den Heiligen und Glaubensbekenntnis der Erstaufgabe von 1844 neu herausgegeben und erlautert von Ludolf Muller. Wiesbaden, 1962

42. "Слово о законе и благодати" Илариона цитируем в переводе на современный русский язык по изданию: Н. Н. Розов. Синодальный список сочинений Илариона — русского писателя 11 в. В журн.: Slavia, roč. XXXII, 1963, с. 141—175

43. Н. Н. Розов. Книга в древней Руси. М., 1977, с. 75.

44. См.: К. В. Шохин. Очерк истории развития эстетической мысли в России (Древнерусская эстетика 11—18 вв.). М., 1963, с. 40—45.

45. В. Д. Левин. К характеристике русского извода старославянского языка. В журн.: Wiener

Slawistischer Almanach, Band 13, 1984, pp.171—196.

46. См.: А.С.Львов, указ. соч., с.339—354. Приведем несколько примеров: пристрастие автора к абстрактным существительным, образованным присоединением суффикса -ие(ье) к основе причастия на -н, -ен, см.: крщнье, посъщение, оправдание, покланяние, рукотворение, въскресение и т.д.; в "Слове" больше существительных на -ость, -ьство, -ота, чем в РФ: естьство, христианьство, студеньство, и т.д.; встречаются субстантивированные прилагательные в роли абстрактных существительных: ветхаа, новаа и т.д.; глаголы и имена с приставками раз-, из-, пръ-: изволи, изиду, изгоняша, разруши, разоумъ, разверзется и т. д. Конечно, судить о лингвистическом тождестве РФ и "Слова" возможно будет только после тщательного сопоставительного анализа, который представляет отдельную тему исследования.

47. А. М. Молдован. Лингвотекстологический анализ списков "Слова о законе и благодати" митрополита Илариона. В кн.: Источниковедение литературы древней Руси. Л., 1980, с.46.

48. А.М.Молдован, указ. соч., с. 44.

49. А. М. Молдован, указ. соч., с. 44—46.

50. Тверский сборник, указ. соч., стб. 92.

51. Д. С. Лихачев, т.2, с. 66.

52. См.: Н. Н. Розов. Книга древней Руси, указ. соч., с. 50.

53. Цит. по Н. Н. Розову, указ. соч., с. 47.

54. Идея о мессианской роли России — не только тема исторического исследования, но и тема геополитических воззрений в современной историко-философской мысли.

55. См.: Н. Н. Розов. Синодальный список..., указ. публикация, с. 159—160.

56. Отказывая евреям в праве называться народом (см. так называемую антисионистскую литературу), советские исследователи, естественно, не желают видеть, "за счет кого" провозглашается в "Слове" Илариона "равноправие".

57. Н. Н. Розов. Книга древней Руси, указ. соч., с.50—51.

58. Синодальный список... указ. соч., с. 159.

59. Синодальный список... указ. соч., с.155-156.

60. А. М. Молдован, указ. соч., с. 44.

61. А. М. Молдован, указ. соч., с. 46.

62. See, S.Franklin,указ. соч., pp. 17—19.

63. См.: А.С. Львов, указ. соч., 384—386.

64. См.: М.И. Артамонов. История хазар. Л., 1962, с.262-288 (гл. Принятие хазарами иудейской религии).

65. См.: М.И. Артамонов, указ. соч., с.431—434.

66. См.: М. И. Артамонов, указ. соч., с. 435.

67. Д. С. Лихачев, т.2, с. 330.

68. Синодальный список... указ. соч., с.160.

69. Д. С. Лихачев, т. 2, с. 335.

70. См.: А. С. Львов, указ. соч., 335.

71. Об отождествлении Илариона и Никона (гипотеза М.Д. Приселкова) см.: Н. Н. Розов, Книга древней Руси, указ. соч., с. 45.

72. Д. С. Лихачев, т. 2, с. 335—337.

М. Таубе

О ГЕНЕЗИСЕ ОДНОГО РАССКАЗА В СОСТАВЕ "ЕЛЛИНСКОГО ЛЕТОПИСЦА" ВТОРОЙ РЕДАКЦИИ ("О ВЗЯТИИ ИЕРУСАЛИМА ТИТОМ")

Вопрос о происхождении рассказа о "пленении Иерусалима" во второй редакции "Еллинского и Римского летописца" (ЕЛ-2) интересовал многих исследователей русских хронографов[1]. Однако, не имея в своем распоряжении достаточного количества данных для точного определения источников, "старые мастера" — А. Н. Попов, А. А. Шахматов и В. М. Истрин — без обиняков признали, что они не в состоянии решить этот вопрос и удовлетворились констатацией: текст "о пленении" в ЕЛ-2 отличается от рассказов в "Иудейской войне" И. Флавия и в "Хронике" Георгия Амартола.

Неудовлетворительность подобного решения вопроса о генезисе текста способствовала тому, что Н. А. Мещерский, для которого в принципе была недопустима сама идея чего-то неизвестного и неведомого, отошел от традиций предшественников: согласившись с В. М. Истриным в том, что хронографические рассказы в ЕЛ-2 восходят в своей основе к "Хроникам" Амартола и Малалы, новейший исследователь "дополнил" это утверждение еще одним источником, до той поры не упоминавшимся — а именно книгой "Иосиппон", текст которой является извлечением из книг И. Флавия, переведенным на древнееврейский с латинского в южной Италии в 10 в. Признавая (вслед за А. А. Шахматовым и В. М. Истриным) ЕЛ-2 компиляцией 13 в., Н. А. Мещерский предложил считать отсутствующие в том или ином источнике детали хронографических рассказов то как "вставки и дополнения", сделанные переводчиком или переписчиком, то как "авторский" текст, объясняя его тем, что "древнерусский переводчик имел перед собою какую-то особую редакцию "Иосиппона", не дошедшую до нас и не изданную"[2].

Прямая связь между ЕЛ-2 и "Иосиппоном" стала впоследствии важной частью теории Н. А. Мещерского, согласно которой древнерусские книжники уже в 12 в. переводили с древнееврейского. Следовательно, гипотеза Шахматова и Истрина (ЕЛ-2 компиляция 13 в.) была "обоснована" Н. А. Мещерским использованием древнееврейского языка в Киевской Руси[3].

Однако О. В. Творогов убедительно доказал, что ЕЛ-2 — компиляция не 13, а 15 в.[4].

Цель данной работы показать, что "странные" для Н. А. Мещерского детали в рассказе о "пленении Иерусалима" (ЕЛ-2) появились не в результате "вставок и добавлений" русского переводчика-компилятора и не были "заимствованы" из "не дошедших до нас" версий "Иосиппона". На самом деле, в рассказе ЕЛ-2 фактически отразилась **позднейшая** переделка той части "Иосиппона", в которой и содержится описание "взятия Титом Иерусалима". Древнееврейский текст этой позднейшей переделки, легший в основу русского хронографического рассказа, представлен в единственной неизданной рукописи 1442 г., которая хранится в Bodleian Library в Оксфорде под номером 345 в коллекции Хантингтона — лл. 218 б—245 б. Впервые это было отмечено Д. Флюссером в примечании к рецензии М. Альтбауэра (1960) на издание "Иудейской войны" И. Флавия Н. А. Мещерским, а затем в издании "Иосиппона" самого Д. Флюссера (1978-1980)[5].

При сравнении Хантингтонской рукописи (далее — ХР) с отдельными местами ЕЛ-2, описанными Н. А. Мещерским и О. В. Твороговым, мы находим текстовые соответствия, объясняющие различия между текстами ЕЛ-2 и "Иосиппона". Отрывки из ХР публикуются впервые.

Так например, в рассказе о "жене, съевшей свое дитя" в ХР присутствуют все те детали, которых нет у Амартола и в "Иосиппоне". Этот же рассказ в ЕЛ-2 представляется компиляцией,

извлеченной из Амартола и ХР:

«Жен'а же нѣкаа именем Мариіа, бѣаше от дщерей болярских от горы Ефремля родом и богатством славна, из села прибеже в Иерусалиммь въ двор Исуспасиань, и все имѣніе и брашено принесши. К неи оубо насилници всегда врыстающе всю пищу исхытааху. Та же пищи не имущи, гладом скончеваема, и остася сь дѣтищем токмо, а глад разсильнѣ въ Іерусалмѣ. Отець отимаше у сына, а брат у брата. Жена же имѣаше отроча въездоено. И оуслыша плачющи дѣти свое гладно а не бяше ничто же в руку ея. И рече к сыну своему: Сыну мои, тошно ми есть вельи, сице бо да вижу тя изнемогша гладом, иже умрети пред мною. Да не мощи начну погрести тебе. И буде лѣпѣе трупъ твои въ моем чревѣ.

«И рече еи дѣти: „Створи, мати, еже ти любо". И възят жена нож, и обрати лице свое въспять, и зарѣза дѣтя свое, и свари его половиноу бо изъядше, а дроугую же скрывши храняше. И злонасильници яко же по обычаю вшедше и обоняша воню мясъ (л. 107в) вареных. И внидоша к неи и прѣщахоуть еи оубиіством, аще не покажеть еже съкрыла. И реша: „Ты будеши сыта, а мы изомрѣм гладомь". И рече к ним жена: „Не гнѣваитеся на рабу вашу". И положи пред ними мясо и рече им: „Азъ же есмь родила, азъ же и сиъм. И се рече, мое нѣкогда искреннее чадо, и нынѣ прѣокаянное. Ядите и вы. Или не хощете? Поне прочееі мнѣ оставите". И оужасошася нечьствиві и вельми. И рече им жена: „не оужасаитеся, оже азъ есмь жена, а вы, храбрища воиская, разграбиста домъ мои весь и остависта ми кръмлю сего". И слышаша насильници рѣчь сию, и сломися срдце их, и ослабѣша рукы их, и бьющавлица своя иповелику изидоша. И тако добрѣ изъ чрѣва изшед младенець, в то же пакы злѣ възврат и окаянное чрѣво. Се же услышавше вси сущии въ градѣ оумрѣти въскорѣ моляхоуся».[155]

Н. А. Мещерский выделил курсивом те "места текста, которые находятся в хронике Амартола"[7]. Как показал О. В. Творогов[8], этот рассказ (но без вставок из хроники Амартола) содержится в Тихонравовском хронографе (ГБЛ, Тих.,704)[9]. Вместе с тем, эта же версия без некоторых добавлений из Амартола совпадает, хотя и не буквально, с переделкой рассказа в ХР:

בימים ההם היתה אשה באה עם שפחותיה ועם עבדיה מהר אפרים מפני חיל אספסיינוס ויקחו הפריצים את כל הונה ואת כל מחייתה ותשאר שממה עם בנה הקטון והרעב כבד בירושלים הבן חוטף מפני האב והאב מפני הבן והאח מפני אחיו ותרעב האשה הזאת ללחם. ותשמע את בנה בוכה מפני הרעב ואין לאל ידיה ותסגר האנחה והצרה בעד לבה ותשמע את בנה רחמיה למשחית ותאמר אל בנה בני גדלה אנחתי ותצר לי מאד ואראך תתמוגג ברעב ואין לאל ידי וגם תמות לפני ברעב ולא אוכל לקברך. ועתה בני אבחרה לך קבר בבטני ואסתירך בתוך מעי אתה תקבר ולשיבתי תהיה לכלכלה ויברכוך חדרי מעי אשר תכלכל ותברכך נפשי כי תכלכלנה. ויאמר לה הנער עשי לי כטוב בעיניך. ותקח האשה את המאכלת ותסב את פניה אחורנית ותשחט את בנה ותבשלהו ותאכלהו ויריחו הפריצים את ריח הבשר צלי וירוצו להריח (231). כזאבים ויבואו אל האשה בחרי אף ויאמרו אליה האת תאכלי ותשבעי בשר ואנחנו גבורי החיל נמות ברעב. ותאמר אליהם אל יחר אפכם באמתכם הנה חלקכם שמרתי לכם למען תאכלהו כי יראתי העם הזה. ותערוך שולחן ותשם לפניהם הכתפות עם הזרוע ותאמר אליהם אכלו מן ארוחתי אשר שמרתי לכם כי אנכי ילדתי את בני ואנכי אכלתיהו פן תאמרו בן אשה אחרת הוא לא כי בני הוא אשר ילדתי. ויבהלו הפריצים ויחרדו חרדה גדולה איש אל אחיו. ותאמי אליהם אל ירך לבבכם יותר ממני כי אנכי אשה אלמנה ואתם גבורי החיל על כן שללתם אותי ותכינו לי את הארוחה הזאת. וישמעו הפריצים את הדבר וישפלו ויכנע לכם מאד וירפו ידיהם מאד.[10]

При этом текст в ХР существенно отличается от "Иосиппона". Так например, о женщине, которая в ЕЛ-2 и в ХР была "от горы Ефремля", в "Иосиппоне" говорится нечто противоположное — она пришла из-за Иордана (מעבר לירדן). В "Иосиппоне" к тому же "бедное дитя" не просит свою мать: "Створи мати еже ти любо" — эта деталь находится только в ХР.

Другой пример, демонстрирующий взаимосвязь ЕЛ-2 с ХР и отличающий ЕЛ-2 от "Иосиппона", содержит упоминание пророчества о разорении Иерусалима. При анализе этого фрагмента Н. А. Мещерский обходится с фактами своевольно: утверждая, что эта история заимствована из "Иосиппона", он цитирует только те места, которые дают повод для сопоставления, и, естественно, обходит молчанием детали, не соответствующие "Иосиппону"!

Вслед за И. Флавием в "Иосиппоне" говорится, что пророчество исполнится тогда лишь, когда Храм станет "квадратным". В ЕЛ-2, как и в ХР, пророчеству суждено сбыться после того, как "исполнится 420 лет дому сему"[11] (у Н. А. Мещерского ошибочно — "саму").

Особенно характерно "избирательное" сопоставление ЕЛ-2 и "Иосиппона" у Н. А. Мещерского при перечислении "народов, пришедших на помощь к римлянам во время осады Иерусалима войсками Веспасиана". Приведем его таблицу и комментарий к ней:

	Еврейский текст	Древнерусский текст
1. ארם נהרים	Сирия Месопотамская	римляне
2. ארם צובא	Сирия, Сува	грецѣ
3. אשור	Ассирия	египтяне
4. שנער	Сенаар	филипени
5. סרפ	Персия	прьси
6. כשרים	Халдея	гѫдоуи
7. מקדון	Македония	миди
8. מדינות בני־קדם	Области сынов Востока	асуряни
9. מצר	Египет	армени
10. לוב	Ливия	аравитяне
11. דדן (ср. 1 книга. Моисея, 10, 7)	Дедан	камонѣ
12. סבא	Сава	Моави
13. כל־המדינות הקרובות והרחוקות	Все области, ближние и дальние	Островѣ людстіи ближніи и далніи

"Как явствует из приведенного сопоставления, полностью совпадают только №5 (персы), №3 русского текста совпадает с №9 еврейского, №10 русского текста приблизительно соответствует №№11 и 12 еврейского; в №№6 и 7 русского текста можно найти искаженные еврейские названия стран, обозначенных теми же номерами, в №9 русского текста можно найти параллель к №№1 и 2 еврейского. В №13 обоих текстов совпадают полностью лишь последние слова: "ближние и дальние"[12].

В таблице Н. А. Мещерского еврейский текст и его перевод дан по "Иосиппону", а древнерусский — по ЕЛ-2. Разночтения обоих текстов были использованы ученым в качестве "доказательств" предложенной им гипотезы. Однако сравнение древнерусского текста "перечисления народов" с текстом ХР опровергает выводы Н. А. Мещерского:

ואלה הגוים אשר נאספו על עיר הקדש. (1) כתיים. (2) יונים. (3) מצריים. (4) פלשתיים. (5) והודו. (6) ופרס. (7) ומדי. (8) בבל. (9) ארמונייא. (10) ערב. וכל בני קדם. (11) עמון. (12) ומואב. (13) האיים הגויים הקרובים והרחוקים.

Действительно, сводная таблица такова:

совр. название	ХР	ЕЛ-2	"Иосиппон"
римляне	כתיים	1. римляне	רומנים
греки	יונים	2. грецѣ	ארם צובא
египтяне	מצריים	3. египтяне	ארם נהריים
филистимляне	פלשתיים	4. филипьсии	שנער
персы	הודו	5. прьси	אשור
индусы	פרס	6. гѫдоуи	פרס
мидяне	מדי	7. миди	כשדיים
ассирийцы	בבל	8. асуряни	ערב
армяне	ארמונייא	9. армени	מקדון וכל בני קדם
арабы и все сыны Востока	ערב וכל	10. аравитяне	ערב וכל בני קדם מצריים

амонитяне	עמון	11. камонѣ	לוב
моавитяне	מואב	12. моави	סבא
островитяне близких и дальних стран	האיים הגויים הקרובים ורחוקים	13. острове людстіи ближніи и далніи	דדן
	—	14. —	כל המדינות הקרובים והרחוקים

Простая перестановка №5 (הודו — прьси) и №6 (פרס — гѫдоуи) в ХР и ЕЛ-2 делает оба списка абсолютно идентичными друг другу. Причудливая форма "камонѣ" в ЕЛ-2, известная в позднейших списках в форме "комане" (Хронограф 1512 г.) и "кумане" (Западно-русский хронограф), — искаженное библейское наименование амонитян (так, например, в рукописи ГПБ ОЛДП F. 33, л. 236 б — аммонѣ), также как "филипьсии" (по В. М. Истрину)[14] или "филипени" (по Н. А. Мещерскому) — представляется искажением библейского наименования филистимлян. Форма "китим" в ХР, как и в "Иосиппоне", синонимична форме "римляне": כתיים הם רומנים[15].

Другой пример, имеющий отношение к фрагменту, который Н. А. Мещерский рассматривал в качестве "вставки" русского хронографиста, отсутствует у Иосифа Флавия и, конечно, в "Иосиппоне". Это обстоятельство позволило ученому трактовать речь Тита к своим воинам из ЕЛ-2 в свойственной Мещерскому манере:

"С другой стороны, в русском тексте речей можно найти и такие подробности, никакого соответствия которым еврейский текст не обнаруживает.

Например, в речи Тита к римским войскам (л. 108б, в) читаем:

> «А не вѣдасте ли вы, еще бо всяка рѣчь послѣд же тяжцѣиши е(сть) починка. Разумѣите от кръмника, иже бо аще ходит чресъ море и в день и в нощь блюдеть лоди(и) своея и бореться с вольнами морьскими, егда же пріидеть къ лимени,[160] да аще пустить лодью свою, а доидеть скалы, любо камени, тогда погыбнеть усилье его, аще разразиться лодья, или аще устоит вѣтру и влънам и внидеть в лимень, и почиеть сам и сѫщіи с ним.
>
> «Разоумѣите же от мастеръ, аще за весь днь дѣлаеть, а к вечеру исказить дѣло свое, за что будеть усилье его. А мы сѣклѣся есмо с людьми сими много днии, а протолклѣ есмо двѣ стѣны, а аще осталася третяа, и та рушена».

Текст этот, столь насыщенный лексическими руссизмами и типично русский по характеру синтаксического построения, очевидно, следует считать вставкой, внесенной русским переводчиком, а может быть, и позднейшим компилятором"[16].

Между тем, именно эта "вставка" находится в речи Тита в ХР:

"...והלא ידעתם כי דבר אחריתו קשה מראשיתו. בינו נא מרב החובל אשר ישקוד בלילה וישמור ביום על אנייתו וילחם עם גלי הים וסער הים בבואו אל המחוז אשר יעזבנה ותקרב אל הצורים ואל הסלעים הלא יאבד עמלו ויגיעו ואם יחתר ויתחזק עם הרוח היוצא מן המחוז אם יבוא במחוז אז ינוח הוא ואנשיו. ובינו נא מן הבונים אם כל היום יבנו ולעת ערב יהרסו כל פעולתם אשר יגעו כל היום הלא בעת אחר יאבדוהו וכן כל הפועל אם באחרית הדבר יעזבהו האדם בטרם יתום יאבד. וכן אנחנו נלחמים על הגוי הזה מרוב ימים וכלו גבורינו כאשר אמרתם וגם אנחנו כלינו אותם עם ארבעה מיני משחית כאשר אמרתם ועד הנה כבר לכדנו שתי חומות והשלישי נוטה פרוצה...".[17]

Подобным же образом Н. А. Мещерский истолковывает и то место, в котором упоминаются два римских патриция. Текст ЕЛ-2[18] связан с текстом в ХР (л. 238 б), но, естественно, отличается от текста в "Иосиппоне"[19].

Наконец, упомянем и о речи Елеазара, "вождя сикариев, к своим воинам", и о гибели защитников Масады:

«И простроша руцѣ свои мужи, и избиша старыя своя, жены и дѣти, и остася 8000 ратоборець отрокъ, и выидоша из града в нощи.

«И бысть в зарѣ заутра, и въструбиша римлянѣ противу им, и избиша в полку римьстѣм 400 и 5000, и падоша всѣ бога ради и святыня его» (л. 113б).

Исходя из своей "методологии", Н. А.Мещерский предлагает "объяснение": "Очевидно, древнерусский переводчик в соответствии с воззрениями и вкусами своих читателей не мог примириться с таким пассивным самоистреблением боеспособных защитников своей родины. И он исправляет текст в духе русских воинских повестей, приписывает им доблестную смерть на поле сражения"[21].

Но этот же текст, "исправленный в духе русских воинских повестей", находится в той же ХР: "...וישלחו האנשים את ידיהם ויהרגו הזקנים והזקנות והבנים והבנות אל רחוב העיר בלילה וכל איש מבן חמשים שנה ומעלה. וישארו ח' אלפים בחורים כולם אחוזי חרב מלומדי מלחמה ויצאו מן העיר (245) באשמורת הבקר ויריעו רומיים לקראתם ויכו במחנה רומיים תשעים וחמש אלף ויפלו כולם יחד על ה' ועל מקדשו".[22]

Таким образом, открытые Н. А. Мещерским "вставки и дополнения" в ЕЛ-2 вместе с догадками об "особой редакции" древнееврейского текста "Иосиппона", не дошедшей до нас и не изданной, содержатся в ХР и свидетельствуют, что древнерусский хронограф является позднейшей (а не ранней, датированной Н. А. Мещерским 13 в.) компиляцией 15 в.

Следовательно, теория Н. А. Мещерского о древнерусской школе переводчиков с древнееврейского является недоказанной. Переводы с древнееврейского действительно существовали на Руси, но не ранее 15 в.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Н. А. Мещерский. История иудейской войны Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М.-Л., 1958, с. 142-145; О. В. Творогов. Древнерусские хронографы. Л., 1975, с. 91-93.

2. Н. А. Мещерский, ibid, с. 150.

3. Следует отметить, что первый "краеугольный камень" теории Н.А. Мещерского — "Книга Естер" — как предполагал уже А. И. Соболевский, является переводом с греческого, а не с древнееврейского. См.: M. Altbauer, M.Taube. The Slavonic book of Esther; When, Where and from What Language Was it Translated. In: Harvard Ukrainian Studies, vol. VIII, No.3–4 (1984), pp. 304–320; H.Lunt & M.Taube. Early East Slavic Translations from Hebrew? In: Russian Linguistics, vol. 12 (1988), pp. 147–187.

4. См.: О. В. Творогов, ibid, с. 158-159.

5. См.: D.Flusser. The Josippon [Josephus Gorionides]. Jerusalem, 2 vols., 1978-1980, vol. 2, p. 63; M.Altbauer. Review of Meščerskij 1958. [In Hebrew] Qiriat Sefer. Vol. 35/2, Jerusalem, pp. 203-209. Особенно с. 208, прим. 9.

6. Цит. по Н. А. Мещерскому, ibid, с. 143-144.

7. Н. А. Мещерский, ibid, с. 143.

8. См.: О.В. Творогов, ibid, с. 93.

9. О. В. Творогов, достойный наследник "старых мастеров", подходит осторожно к утверждению Н. А. Мещерского о прямой связи ЕЛ-2 и "Иосиппона", ссылаясь на мнение Мещерского. И только один раз он без всякой критики декларирует: "Н. А. Мещерский показал, что этот рассказ представляет собой контаминацию текста "Хроники" Г. Амартола с текстом

другого источника — "Иосиппона" (см.: О.В.Творогов, 1975, с. 92). Однако, в приложениях с полистным указанием источников различных фрагментов ЕЛ-2, где приводится указание главы, страницы и даже строки каждого текста, фигурируют три фрагмента как бы из "Иосиппона" (там же, с. 294, фрагменты 207, 212, 212а), но без точного указания на их местоположение в названном тексте.

10. См.: XP: Huntington collection, No.345 (В дальнейшем — Hunt., 345 f...), The Bodleian Library, Oxford, f.230b-231a.

11. См.: Н. А. Мещерский, ibid, с. 146. Ср.: D.Flusser, ibid, vol. I (1978), p.415 and Hunt. 345, f.239 b — 240 b.

12. Н. А. Мещерский. ibid, с. 148-149.

13. Hunt. 345, f.218 b.

14. См.: В. М. Истрин. Особый вид Еллинского летописца из собрания Тихонравова. Известия ОРЯС, т. 17 (1912), кн. 3, с. 23.

15. См.: D.Flusser, ibid, vol I (1978), p.7.

16. См.: Н. А. Мещерский, ibid, с. 149.

17. Hunt. 345, f.233 b. См. также D.Flusser, ibid. vol.1, p.391.

18. См.: Н. А. Мещерский, ibid, с. 149.

19. См.: Hunt. 345, f.238 b.См.: D.Flusser, ibid, vol I (1978), p.405.

20. Цит. по Н. А. Мещерскому, ibid, с. 150.

21. Н. А. Мещерский, ibid, с. 150.

22. Hunt. 345, f.244 b. Различия между "405 тысячами" в славянской версии Мещерского и "95 тысячами" в древнееврейской можно объяснить (если это не ошибочное прочтение Мещерского) сменой числового значения в кириллице буквы "ч", обозначавшей число "90", буквой "У", чье числовое значение было "400".

Дм. Вяч. Иванов

МАРТИН БУБЕР И ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Первый письменный контакт между М. Бубером и В.Ивановым относится к 21 августа 1926 г. Бубер сообщает Иванову, который поселился в Риме с 1924 г., о скором появлении его "Переписки из двух углов" с М. О. Гершензоном во 2-ом выпуске журнала "Die Kreatur" за 1926 г. Этот журнал выходил в Берлине под редакцией М. Бубера, Йозефа Виттига и Виктора фон Вейцсекера. Впервые "Переписка из двух углов" была опубликована в издательстве "Алконост" в Петрограде (1921). В 1922 г. она была перепечатана в Берлине. Немецкий перевод Николая Бубнова для "Die Kreatur" был первым появлением на Западе драматического диалога двух друзей — идеологических антагонистов — о культуре, свободе, революции, памяти и забвении, который ими велся в суровом 1920 г. в Москве.

После буберовского журнала, в котором появилась "Переписка", французский критик Шарль дю Бос опубликовал ее в парижском журнале "Vigile", а затем — отдельной книгой с предисловием философа Габриэля Марселя[1]. Впоследствии, до и после второй мировой войны, вышли многочисленные издания переводов в Европе и США[2].

М. Бубер считал "Переписку" одним "из самых важных духовных свидетельств нашего времени" (письмо от 21 августа 1926 г. — архив Дм. Ив.)[3].

Общая ориентация буберовского журнала, открытого для диалога и с желанием вскрыть и расширить духовное единство человечества — была, с другой стороны, глубоко созвучна

стремлению Вяч. Иванова (ярко выраженному в "Переписке") сохранить thesaurus, духовное наследие предков в борьбе против нигилистической tabula rasa.

16 января 1927 г. М. Бубер писал Вяч. Иванову из городка Геппенгейм: "Ваше сочувственное одобрение общего характера и позиции журнала сердечно обрадовало меня и моих друзей. Вам был уже выслан третий выпуск, и я позабочусь о том, чтобы Вы получили все следующие номера. То, что Вы подумываете о возможности Вашего сотрудничества с нами, очень меня порадовало; не хотели ли бы Вы предложить мне одну или несколько возможных тем? "Переписка" привлекла внимание многих. Со всех сторон дошли до меня многочисленные выражения глубокого и созвучного интереса и душевной симпатии".

В начале 1927 г. М. Бубер послал в Collegio Borromeo (Павия), куда к тому времени переехал Вяч. Иванов, первые два тома своего немецкого перевода Библии, над которым он работал вместе с Ф. Розенцвейгом. Поэт, хорошо знавший немецкий язык и любивший писать на нем прозу и стихи, нашел этот перевод *изумительным*[4].

28 февраля того же года Бубер писал Иванову: "Глубокое понимание духа и целей нашего перевода Библии, которое чувствуется в Вашем письме, принесло мне и моему другу Розенцвейгу сердечную радость; вот таких "акустических" читателей мы желаем для себя".

Собираясь приехать в Италию зимой 1927 г., Бубер вместе с женой надеются лично встретиться с Вяч. Ивановым. Ректор колледжа от своего имени и имени Иванова пригласил Бубера провести день в Павии. Первая встреча произошла в Certosa, прекрасном монастыре эпохи Ренессанса, одном из знаменитейших архитектурных комплексов Италии. Иванов и его спутники осмотрели Certosa, потом поэт показывал гостям свою любимую древнюю церковь — Сан Микеле (Буберы тоже в нее "влюбились"), а в конце все вместе осмотрели здание колледжа. Это прекрасный дворец, построенный в 16 в. для старинной семьи князей Борромео. В нем после нескольких столетий разместился, ставший теперь автономным, колледж, организованный на британский и американский лад. Здесь живет университетская элита и студенты из неимущих семейств, которые прошли "суровый" конкурс.

Вяч. Иванов проводил часть года в Павии, изучая со студентами колледжа французскую, английскую и немецкую литературы, а также читая лекции по русской литературе в Павийском университете.

Ректор колледжа, монсеньор Рибольди[5], дал в честь гостей "тонкий завтрак", а вечером Буберы уехали в Милан. Оттуда — через Брундизий в Александрию и Иерусалим.

Эти быстро пролетевшие часы знакомства и продолжительных бесед между Бубером и Вяч. Ивановым положили начало дружбе и сразу зародившейся духовной близости, которые, несмотря на редкий обмен письмами, длились всю жизнь.

О своих первых впечатлениях от знакомства с Буберами Вяч. Иванов сообщал дочери и сыну в письме от 27 марта 1927 г.:

"Бубер оставляет сильное впечатление: это еврейский праведник с глазами, глубоко входящими в душу, — "истинный израильтянин, в котором нет лукавства", — как сказал Христос про Нафанаила[6]. Понимает он все душевно и умственно с двух слов. Он полон одной идеей, которая и составляет содержание умственного движения, им возглавляемого: это идея — вера в живого Б-га-Творца, и взгляд на мир и человека, как на творение Б-жие. На этом, прежде всего, должны объединиться, не делая в остальном никаких уступок друг другу, существующие в Европе исповедания. Человек много возмечтал о себе и забыл свое лучшее достоинство — быть творением Б-жием по Его образу и подобию. Не нужно говорить о Б-жестве как предмете веры, это разделяет и подменяет; нужно Европе оздоровиться сердечною верою в Создателя и сознанием своей тварьности. Эти стародавние истины звучат в современности ново и свежо. Сила их провозглашения лежит, конечно, в личностях, ими по-новому вдохновленных. Вся философия и наука делается учением о тварьности. Пафос движения — пафос дистанции между Б-гом и

человеком. Большая любовь, и особенно любовь к религиозности как таковой, — к верности своему исповеданию и благочестию. Очень замечательная жена Бубера, католичка по рождению, а по убеждению, как она говорит, "то же, что ее муж". Говорит мало, но необычайно умно и содержательно, лучше, чем он сам. У них в Геппенгейме, между Гейдельбергом и Дармштадтом, дом и сад. Раз в неделю он ездит на лекции во Франкфурт. Она все знает, что и муж, ухаживает за садом: она называла, по форме листьев, все цветы, еще не распустившиеся в нашем саду. У них сын и дочь: но оба обзавелись собственной семьей и имеют детей; а Буберу-дедушке всего 49 лет. Его сотрудник по переводу Библии Розенцвейг, вследствие какой-то формы склероза не может ни писать, ни двигать предметов, ни говорить. Он только показывает буквы на пишущей машинке, и его жена угадывает слова и записывает. И в таком виде он работает неустанно и очень производительно. Интересные и чистые люди"[7].

В начале 1932 г. Вяч. Иванов послал Буберу свою немецкую книгу о Достоевском[8]. 14 апреля Бубер писал из Геппенхейма:

"Вашу книгу о Достоевском, за присылку которой очень признателен, я прочел с чувством духовной близости, как нечто меня непосредственно касающееся. В одном месте это мне показалось особенно знаменательным. В примечании на странице 42 и сл. (едующей — Дм. И.) Вы цитируете Вашу — мне, к сожалению недоступную — книгу о Дионисе[9]. Выраженное Вами там мнение поразительно совпадает (отчасти почти что буквально) с тем, что я, не зная Вашей точки зрения, развивал в прошлом году на одной из моих лекций во Франкфуртском университете (в котором я с 30-го года имею кафедру "Наука религии"): я категорически восставал против ныне привычных этимологических объяснений мифа. Кое-что о том же Вы найдете в книге (будет послана в течение месяца) о рождении израильского мессионизма — на стр. 119 и сл. (едующей — Дм. И.), против Мовинкельского тезиса происхождения рассказа о Синайском завете из обрядов Иерусалимского Храма[10].

Мне очень печально, что мы не смогли больше встретиться. Я надеюсь, что все же мне это будет дано. Я часто и глубоко думал о моем посещении Вас. Пожалуйста, сообщите мне, как проходит Ваша жизнь".

Уже весной 1932 г. Бубер получил от Вяч. Иванова только что вышедший сборник его статей[11] и сразу же послал письмо:

"Дорогой, уважаемый господин Иванов, примите благодарность за Ваше доброе письмо и посылку. Прекрасную статью о Вергилии я уже знал, зато новым для меня было письмо Шарлю дю Босу. Движимый каким-то предчувствием я начал его читать как только получил книгу, и предчувствие мое оправдалось, ибо письмо это принадлежит к важнейшим документам эпохи[12]. Вы осознали самое существенное и выразили это: все дело в Памяти. Особенно я обрадовался, узнав о французском издании Вашего "Диониса", с которым я, стало быть, смогу ознакомиться[13].

Кроме книги о Царстве Божием, которая Вам будет прислана на днях из Берлина, книги полемической и направленной против господствующих течений в ветхозаветных исследованиях (и поэтому отяжеленной более, чем мне бы хотелось, критическим аппаратом), я Вам скоро пошлю отсюда книжечку о диалогической жизни ("Zwiesprache"), часть которой появилась в свое время в "Die Kreatur".

Я подумываю об издании в будущем году коллективного сборника о Вере и Реальности, для которого я уже теперь прошу о Вашем сотрудничестве".

Увы, проекты и надежды на сотрудничество не осуществились. Спустя несколько месяцев после этого письма началась гитлеровская диктатура. 1 августа 1934 г. из итальянского местечка San Vigilio di Marebbe (Prov. di Bolzano) М. Бубер отвечал Вяч. Иванову, взволнованно спрашивавшему о его положении:

"Нам, несмотря на многие испытания, живется сравнительно неплохо. Мою кафедру во

Франкфуртском университете я, конечно, потерял, но я себе устроил некоторого рода ее эрзац в мною руководимом во Франкфурте еврейском научном институте, и мои лекции там (главным образом об еврейской и христианской вере) часто посещаются также и христианами, в частности, христианскими богословами. В данный момент я нахожусь для краткого отдыха (до конца августа) в Доломитах; во второй половине августа у меня будут лекции в Тессине, затем я возвращусь в Германию к работе нелегкой из-за тяжелых внешних обстоятельств, но не бесполезной".

ПРИМЕЧАНИЯ

1. "Vigille", Ed.Grasset, Paris, 1930, IV. — V.Ivanov at M.O.Gerschenson: Correspondance d'un coin à l'autre, Ed.Corrêa, Paris, 1931

2. Следует указать на одно из последних изданий "Переписки": V.I.Ivanov — M.O.Gerschenzon: Correspondence across a room. The Marlboro Press, Marlboro, Vermont, 1984

3. Все письма М. Бубера к Вяч. Иванову (за исключением оговоренных) публикуются впервые: оригиналы — на немецком языке (перевод на русский — Дм. Ив.).

4. См.: Л. Вяч. Иванова. Воспоминания. В альманахе "Минувшее", вып. 3. "Атениум", Париж, 1987.

5. Леопольдо (в монашестве Джузеппе Мария) Рибольди 1885—1966 вступил впоследствии в Доминиканский орден. Человек глубокой культуры он сыграл существенную роль в реставрации полуразрушенных во время войны церкви и монастыря, где находится "Тайная Вечеря" Леонардо да Винчи.

6. Иоанн, I:47.

7. Л. Вяч. Иванова, указ. соч.

8. W.Ivanov. Dostojewskij — Tragödie, Mythos, Mystik. J.C.B.Mohr (Siebeck) Tübingen, 1932.

9. Речь идет о книге В. Иванова: "Дионис и прадионисийство", Баку, 1923.

10. Martin Buber. Das Kommande — Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des messianischen Glaubens. I.Konigtum Gottes. Schocken Verl.Berlin, 1932.

11. W. Ivanow. "Das alte Wahre", Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1932.

12. Подготовляя французское издание "Переписки", Дю Бос просил Иванова предварить текст 1920 года статьей, в которой он рассказал бы что произошло в его духовной биографии после отъезда из Москвы в Баку и из Баку в Рим. Иванов дал статье форму открытого письма. Он в нем описывает свое отношение к революции, духовному кризису на Западе и объясняет причины своего присоединения к католической церкви. Письмо воспроизведено в Собрании сочинений В. Иванова, Брюссель 1979, т. III, с. 417.

13. Издание не осуществилось.

Л. Шур

ПИСЬМА В. Ф. ХОДАСЕВИЧА М. Л. ГОФМАНУ
(Из истории пушкинистики в русском Париже)

В последнее время творчество В. Ф. Ходасевича (1896—1939) все больше привлекает внимание историков литературы и читателей. Исследователи неоднократно указывали на большое значение

эпистолярного наследия Ходасевича[1]. Публикуемые ниже письма В. Ф. Ходасевича к М. Л. Гофману расширяют наше представление о Ходасевиче-пушкинисте.

Интерес к творчеству Пушкина возник у Ходасевича очень рано. В 1914 г. появилась его статья "Петербургские повести Пушкина", затем была опубликована статья "О 'Гаврилиаде' " (1917) и речь, произнесенная на пушкинском вечере в 1921 г., — "Колеблемый треножник". Все они вошли в книгу Ходасевича "Статьи о русской поэзии"[2]. Но основная часть пушкиноведческих работ была написана Ходасевичем в эмиграции — в 1920-х—1930-х гг.

Ходасевич выехал из России в 1922 г.; с 1925 г. и до самой смерти он жил в Париже, печатался в газетах "Дни", "Последние новости", а с 1927 г. — в газете "Возрождение", где он вел литературный отдел. Из почти трехсот критических статей, заметок и рецензий, опубликованных Ходасевичем в 1922—1939 гг., почти треть (около ста) посвящены Пушкину и его эпохе[3]. В 1922—1925 гг. в журналах "Беседа", "Современные записки" и "Воля России" Ходасевич публикует по частям свою книгу "Поэтическое хозяйство Пушкина". В 1924 г. первая часть этой книги выходит отдельным изданием в Ленинграде[4]. Но, так как издательство внесло в книгу ряд исправлений, искажающих мысль автора, Ходасевич был вынужден отказаться от всякой ответственности за книгу[5]. На протяжении 1920-х—1930-х гг. Ходасевич продолжал работать над этой темой, но книга так и не была завершена. В 1937 г. в связи с пушкинским юбилеем Ходасевич переиздал бóльшую часть статей и заметок, входивших в "Поэтическое хозяйство Пушкина", присоединив к ним несколько новых глав[6]. В середине 1930-х гг. Ходасевич начал писать биографию Пушкина, но она осталась незавершенной, сохранились лишь наброски первой главы[7].

Пушкин значил для Ходасевича очень много, обращение к творчеству Пушкина поддерживало его в трудные годы эмиграции. Недаром эпиграфом к своей книге "Поэтическое хозяйство Пушкина" он поставил цитату из письма М. О. Гершензона: "В трудные дни я не знаю большей радости, как перечитывать Пушкина и делать в нем маленькие открытия"[8].

К сожалению, работы Ходасевича о Пушкине мало известны, вопрос об их значении в истории русской пушкинистики даже не ставился[9]. (В собрании сочинений В. Ходасевича, издающемся в настоящее время Дж. Мальмстадом и Р. Хьюзом, статьи о Пушкине должны составить специальный том, но он еще не вышел в свет.) Не существует также и полной библиографии пушкиноведческих работ Ходасевича. В недавно изданном библиографическом указателе-росписи содержания русских эмигрантских журналов и сборников (с 1920 по 1980 гг.) перечисляется десять пушкиноведческих статей Ходасевича[10]. Основная же часть его статей, заметок и рецензий затеряна на страницах русских эмигрантских газет, издававшихся во Франции и в других странах Западной Европы в 1920-х—1930-х гг.

Публикуемые ниже письма обращены к известному пушкинисту Модесту Людвиговичу Гофману (1887—1959). Первые исследования М. Л. Гофмана о Пушкине относятся еще к 1910-м гг. В начале 1920-х гг. Гофман становится сотрудником Пушкинского Дома. В это время он публикует ряд работ, наиболее важной из которых была книга "Пушкин. Первая глава науки о Пушкине"[11], где излагалась текстологическая теория автора. В 1922 г. Гофман был командирован в Париж для выяснения судьбы пушкинской коллекции А. Ф. Онегина, приобретенной Академией наук еще в 1909 г. Гофман сумел заключить с А. Ф. Онегиным новый договор, подтверждающий, что собрание Онегина является собственностью Пушкинского Дома Академии наук. Выполнив поручение Академии, Гофман не вернулся в Петроград, а остался в Париже, где жил и работал до самой своей смерти.

В 1926 г. вышло составленное Гофманом научное описание пушкинской коллекции А. Ф. Онегина[12], в 1928 г. — книга "Пушкин. Психология творчества"[13]. С конца 1920-х гг. пушкиноведческие работы Гофмана публикуются и во французских изданиях. Наиболее значительной из его книг, вышедших в эти годы, была биография Пушкина[14]. В 1930-х гг.

Гофман принимает активное участие в подготовке и проведении в русском Париже пушкинского юбилея 1937 года. Он был членом Пушкинского комитета, организованного русскими эмигрантскими объединениями во Франции, и входил в состав редакционной комиссии Комитета, созданной для подготовки издания однотомника Пушкина. Гофман разработал план этой книги и был ее редактором[15]. В эти годы Гофман осуществил публикацию писем Пушкина к Н. Н. Гончаровой, автографы которых находились в коллекции С. М. Лифаря [16], а также выпустил еще несколько книг[17].

Пять писем Ходасевича к Гофману охватывают 1924—1935 гг., причем лишь одно письмо относится к 1924 г., четыре других — к 1934—1935 гг. Такой перерыв в переписке был не случаен, а определялся отношениями, сложившимися между Ходасевичем и Гофманом. Из письма 1924 г. можно заключить, что Ходасевич был знаком с Гофманом еще до эмиграции, они могли встречаться в Петербурге до революции, а затем в начале 1920-х гг. в Пушкинском Доме. Судя по всему, переписка Ходасевича с Гофманом в эмиграции началась в конце 1924 г. (см. письмо №1). Прервалась же она, вероятно, в связи с начавшейся между ними полемикой.

Как известно, Ходасевич, следуя за М. О. Гершензоном, отстаивал тезис о возможности реконструкции биографии Пушкина на основе его поэтических произведений. Как писал Ходасевич "...стихи Пушкина почти всегда дают обильный материал для биографии"[18]. Наиболее яркое выражение эта идея нашла в статье Ходасевича "Русалка". Предположения и факты"[19], представляющей собой главу из книги "Поэтическое хозяйство Пушкина". В этой статье Ходасевич выдвинул утверждение об автобиографичности "Русалки", основываясь на том факте, что в 1826 г. Пушкин отправил в Москву забеременевшую от него крепостную девушку с письмом к Вяземскому. Совпадение исходной ситуации "Русалки" (крестьянка, беременная от князя) с эпизодом пушкинской биографии и убежденность в документальной точности "Русалки", как и других произведений Пушкина, привело Ходасевича к биографическому "открытию": девушка, отправленная Пушкиным в Москву, утопилась.

Вскоре после появления этой статьи (как уже упоминалось, вошедшей затем в книгу "Поэтическое хозяйство Пушкина") П. Е. Щеголев установил, что в письме Пушкина к Вяземскому речь шла об Ольге Калашниковой, которая впоследствии получила вольную и вышла замуж за мелкого чиновника[20]. Хотя статьи и книга Щеголева появились в 1927—1928 гг., результаты его разысканий стали, по-видимому, известны гораздо раньше. Так, в 1924 г. Б. В. Томашевский в рецензии на книгу Ходасевича, вышедшую в Ленинграде, отмечал, что документы, публикуемые Щеголевым, опровергают выводы Ходасевича о трагической судьбе крепостной девушки; тем самым не находит подтверждения тезис Ходасевича о том, что Пушкина преследовали угрызения совести и что "Русалка" — произведение автобиографическое[21].

Вероятно, Гофман высказал серьезные возражения по поводу тезиса Ходасевича об автобиографичности "Русалки". Об этом свидетельствует один из разделов письма Ходасевича Гофману: "Спорить о "Русалке" сейчас не могу; по-видимому, в моей статье есть *биографическая* ошибка, не меняющая основного *психологического* фона" (письмо №1). Гофман мог узнать о документах, обнаруженных П. Е. Щеголевым, из рецензии Б. В. Томашевского. Но скорее всего, основным для него было неприятие самой концепции об автобиографичности произведений Пушкина. Письмо Ходасевича датировано 1 декабря 1924 г. Через два месяца — 7 февраля 1925 г. — в берлинской газете "Руль" появилась рецензия Гофмана на книгу "Поэтическое хозяйство Пушкина". Гофман назвал главу о "Русалке" "самой неудачной главой из удачной книги" и высказал опасение, что эта глава может "подорвать значение "Поэтического хозяйства"[22]. Можно предположить, что в связи с этой оценкой начавшаяся переписка прервалась.

В 1928 г. в Париже вышла в свет книга Гофмана "Пушкин. Психология творчества", в которой автор выступил против того направления в пушкинистике, к которому принадлежал

Ходасевич. В предисловии к своей книге Гофман подчеркивал, что он "...*не согласен* с анализом произведений Пушкина с точки зрения того, как в них отразилась жизнь Пушкина (ибо это значило бы неизмеримо большее — поэта — заменять меньшим — человеком), и еще более *не согласен* с логическим прыжком из этих положений к признанию автобиографичности или автографичности творчества Пушкина"[23]. О работах Ходасевича в книге упоминалось всего два раза. В одной из сносок Гофман давал отрицательную оценку теоретическим принципам Ходасевича-пушкиниста[24]. В другой сноске отмечалось, что в книге "Поэтическое хозяйство Пушкина" Ходасевич "собрал большой, интересный, но беспорядочный материал, в котором он совершенно не разбирается"[25].

Ходасевич ответил Гофману в большой статье "В спорах о Пушкине"[26]. Хотя основная часть ее была посвящена полемике с П.Е.Щеголевым, на многих страницах критиковалась и книга Гофмана "Пушкин. Психология творчества". В полемике Ходасевича с Гофманом столкнулись не только два направления русской пушкинистики того времени, но и два типа пушкинистов — поэт и ученый. Недаром П.Е.Щеголев называл Ходасевича "писателем по пушкинским вопросам" и "пушкинистом-импрессионистом"[27].

Не останавливаясь подробно на этой полемике, отметим лишь некоторые моменты, важные для раскрытия нашей темы. Ходасевич обвинил Гофмана в том, что он воспользовался его наблюдениями и мыслями, изложенными в книге "Поэтическое хозяйство Пушкина", и выдал их за свои собственные[28]. В другом месте статьи отмечалось, что "Гофман вообще воспользовался большим количеством мною собранного материала, ни разу не упомянув об этом"[29].

Гофман, в свою очередь, ответил Ходасевичу в статье "Споры о Пушкине". Полемизируя с ним по ряду вопросов биографии и творчества Пушкина, Гофман решительно отвергал обвинения в плагиате[30]. Через неделю в газете "Возрождение" появилась ответная статья Ходасевича, в которой он отказывался продолжать полемику по существу, а лишь продолжал настаивать на том, что Гофман заимствовал у него и "основную мысль и множество частностей"[31], т.е. по существу повторял прежние обвинения. Неоправданно резкая по тону, статья Ходасевича выходила за рамки научной полемики. Так, он писал о "странном поведении М. Л. Гофмана", которое объяснял "тяжелыми условиями эмигрантской жизни и той душевной неуравновешенностью, которая всем нам досталась в удел"[32].

Полемика Ходасевича с Гофманом 1928—1929 гг. завершилась третейским судом, который провел четыре заседания и вынужден был прервать свою работу, так как Ходасевич отказался от дальейшего разбирательства[33]. Правда, через некоторое время он предложил суду продолжить разбор дела[34], но, насколько известно, ни одного заседания больше не состоялось.

Отношения Ходасевича с Гофманом были восстановлены в конце 1933 г. по инициативе Гофмана[35]. Возобновилась и их переписка (см. письма №№2—5). Судя по публикуемым письмам, в 1934—1935 гг. отношения Ходасевича и Гофмана были вполне дружескими (см. письмо №5). Оба они входили в Пушкинский комитет, участвовали в подготовке пушкинского юбилея 1937 года в русском Париже. Но затем наступил новый разрыв. Инцидент был связан с появившейся в газете "Возрождение" 2 апреля 1936 г. рецензией Ходасевича на книгу Гофмана "Письма Пушкина к Н. Н. Гончаровой", изданную на средства С. М. Лифаря. Рецензия вызвала недовольство издателя и автора. В статье, опубликованной в газете "Последние новости", Гофман обвинил Ходасевича в "пристрастности"[36]. Ходасевич ответил резкой статьей, в которой, однако, уклонился от "старого спора" 1929 г., указав, что на это у него "нет ни времени, ни желания"[37].

Судя по всему, на этом отношения Ходасевича с Гофманом прекратились окончательно, и их переписка больше не возобновлялась.

Пять писем, предлагаемых вниманию читателя, извлечены из архива М.Л.Гофмана. К сожалению, бóльшая часть архива Гофмана была утрачена. Письма Ходасевича, а также

некоторые другие сохранившиеся документы были переданы нам внуками М. Л. Гофмана — А. и В. Гофманами. Автор пользуется случаем, чтобы принести им глубокую благодарность за содействие, помощь и ценные консультации.

Письма 1, 3—5 представляют собой автографы, письмо 2 — машинопись с правкой автора, подпись — автограф.

Публикуемые письма дают некоторые новые детали для биографии В. ФХодасевича, они также представляют интерес для истории пушкинистики в русском Париже в 1920-х—1930-х гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См., например: Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой. Публик., предисл. и коммент. Д. Бетеа. В кн.: "Минувшее. Исторический альманах", 5, 1988, с.. 228. В предисловии Д. Бетеа приводится библиография публикаций переписки Ходасевича (см. там же, с. 228—229); см.: David M.Bethea. Khodasevich. His Life and Art. Princeton, Princeton University Press, 1983

2. См.: В. Ходасевич. Статьи о русской поэзии. Книга 1. Пб., "Эпоха", 1922.

3. См.: Н. Берберова. Предисловие. В кн.: Вл. Ходасевич. Избранная проза. New York, Russica Publ., 1982, с. 6—7; Г. Струве. Русская литература в изгнании. Paris. YMKA-Press, 1984, с.372.

4. См.: В.Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. Книга первая. Л., Мысль, 1924. 160 стр.

5. См.: Вл. Ходасевич. Письмо в редакцию. — "Беседа" (Берлин), 1925, №6—7, с.478—479.

6. См.: В.Ф. Ходасевич. О Пушкине. Берлин, Петрополис, [1937] .202 с.

7. См.: Н. Берберова, указ. соч., с. 6

8. В. Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. — "Беседа" (Берлин), 1923, №2, с. 164.

9. Отдельные замечания о работах Ходасевича, посвященных Пушкину, имеются в коллективной монографии "Пушкин. Итоги и проблемы изучения" (М.-Л., Наука, 1966, с. 281, 283, 295, 531).

10. См.: L'émigration russe. Revues et recueils, 1920—1980. Index général des articles. Sous la direction de T.Gladkova et T.Ossorguine. Pref. de M.Raeff. Paris, Institut d'études slaves, 1988, p.524

11. См.: М. Л. Гофман. Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. Пг., Атеней, 1922.

12. См.: M.Hofmann. Le Musée Pouchkine d'Alexandr Onéguine a Paris. Paris, Champion, 1926 82p.

13. М. Л. Гофман. Пушкин. Психология творчества. Париж, 1928. 223 стр.

14. См.: M. Hofmann. Pouchkine. Paris, Payot, 1931 383p.

15. См.: С. Лифарь. Моя зарубежная пушкиниана. Париж, 1966, с.33, 36, 40—42.

16. См.: М. Л. Гофман, С. Лифарь. Письма Пушкина к Н. Н. Гончаровой. Юбилейное издание. 1837—1937. Париж, 1935.

17. См.: М. Л. Гофман. (1) Египетские ночи. Париж, 1935; (2) Пушкин — дон Жуан. Париж, 1935; (3) Евгений Онегин. Новый автограф Пушкина. Париж, 1937.

18. В. Ходасевич. В спорах о Пушкине. — "Современные записки" (Париж), XXXVII, 1928, с. 278.

19. См.: В. Ходасевич. "Русалка". Предположения и факты. — "Современные записки", (Париж) XX, 1924, стр. 302—354.

20. См.: П. Е. Щеголев. (1) Крепостная любовь Пушкина: по неизданным материалам. — "Красная нива", 1927, №42, с.20—21; (2) Пушкин и мужики. Глава первая. Крепостная любовь Пушкина. Глава вторая. Помещик. — "Новый мир", 1927, №10, с. 149—169; №12, с.162—188; (3) Пушкин и мужики. По неизданным материалам. М., Федерация, 1928. 287 стр.

21. См.: Б. Томашевский. Вл. Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. Книга первая (Л., Мысль, 1924). — "Русский современник", 1924, №3, с.262.

22. Цит. по: В. Ходасевич. В спорах о Пушкине. — "Современные записки" (Париж), XXXVII, 1928, с.289.

23. М. Л. Гофман. Пушкин. Психология творчества. Париж, 1928, с.8.

24. См. там же, с. 42.

25. Там же, с.90.

26. См.: В. Ходасевич. В спорах о Пушкине. — "Современные записки" (Париж), XXXVII, 1928, с.275—294.

27. См.: П. Е. Щеголев. Пушкин и мужики... с.33.

28. См.: В. Ходасевич. В спорах о Пушкине... с.291.

29. Там же.

30. См.: М. Л. Гофман. Споры о Пушкине. — "Последние новости" (Париж), №2843, 1929, 3 января, с.3.

31. См.: В. Ходасевич. Конец одной полемики. — "Возрождение" (Париж), №1318, 1929, 10 января, с.3.

32. Там же.

33. См.: Третейский суд по делу М. Л. Гофмана с В. Ф. В. Ходасевичем. — "Последние новости" (Париж), №2948, 1929, 18 апреля, с.3.

34. См.: В. Ходасевич. Письмо в редкацию. — "Последние новости" (Париж), №2967, 1929, 7 мая, с. 4.

35. См.: В. Ходасевич. О письме г. Гофмана. — "Возрождение" (Париж), №3998, 1936, 14 мая, с. 4.

36. См.: М. Л. Гофман. Ответ на статью Вл. Ходасевича (Письмо в редакцию). — "Последние новости" (Париж), №5516, 1936, 30 апреля, с. 4.

37. В. Ходасевич. О письме г. Гофмана... с. 4.

ПИСЬМА

1

Дорогой Модест Людвигович,

простите, что отвечаю с таким запозданием: хворал и переезжал. Зато отвечаю теперь по пунктам.

1. Буду очень признателен, если "вступите со мной в переписку" по поводу тех "частностей", с которыми Вы не согласны. Уверен, что есть в моей работе ошибки и недосмотры.

2. Что П[ушкин] любит прибегать к перечислениям не только при описании смятений и массовых сцен, в частности боев (как сказано у меня)[1], но и вообще "при передаче быстрого движения, мелькания" (как выражаетесь Вы), — конечно, согласен, и свою формулировку пополню Вашей.

3. "Романс" я не "готов" приписать Пушкину; у меня сказано о моей **нерешимости** связывать его с "Гавр[илиадой]". Но, ради чистой добросовестности, я указал на совпадение в нем с несомненно пушк[инскими] стихами. При этом я оговорился, что сам считаю эти совпадения (я нигде не сказал автореминисценции) **мало показательными**.

4. За указания относит[ельно] "Гауэншильда..." — спасибо.

5. Прием перечисления я, конечно, не считаю исключительно пушкинским (да и нигде не говорю об этом), но считаю **типично** пушкинским.

6. "А только ль там очарований"? Простите: не уверую, пока своими глазами не увижу **рукописи**.

7. Спорить о "Русалке" **сейчас** не могу: по-видимому, в моей статье[2] есть **биографич[еская]** ошибка, не меняющая основного **психологического** фона. Но, повторяю, мне еще нужно узнать, как и что. Со временем я внесу в статью поправки — и **тогда** охотно выслушаю Ваши подробные возражения.

За Ваше доброе отношение к моей работе (о кот[орой], к слову сказать, Томашевский напечатал **хамскую**, ибо передергивающую, рецензию[3]) — большое дружеское спасибо. Вскоре выйдет еще кусок ее, тотчас пришлю.

Каким образом, вдруг, Вы усомнились в том, что я — Фелицианович? Не сомневайтесь, это так.

Посылаю марку Вашему сыну. Увы, она **пришла** разорванной. Вот ему в утешение — русская.

Пожалуйста, напишите, как живется. Я очень сочувствую Вам, всегда и сердечно желаю всего хорошего. Жму руку.

Преданный Вам
Владислав Ходасевич.

Новый адрес мой: Villa "Il Sorito".**Capo di Sorrento** (Napoli). **Italia**

1 декабря [1]924.

2

Дорогой Модест Людвигович,
письмо к Розену напечатано Цявловским под №634а[4], с примеч[анием], которое выписываю полностью: "Впервые напечатано мною по копии П. И. Бартенева в ж[урнале] "Культура театра", 1921, №5, стр. 30—31. Напечатанный здесь* текст весьма неисправен. Оригинал письма Пушкина к бар[ону] Е. Ф. Розену в том самом альбоме Елиз[аветы] Ал[ександровны] Драшусовой, по первому мужу Карлгоф, о котором писал О. М. Бодянский ("Рус[ская] Стар[ина]", 1888, ноябрь, стр. 412), видел в Рязани в 1921 г. у Елизаветы Евгеньевны Драшусовой Ник[олай] Павл[ович] Сидоров, исправивший по оригиналу напечатанный мною текст. Альбом Драшусовой я видел в 1924 г. в Москве, но в нем письма Пушкина (как и других интересных автографов) уже не было, и где оно в настоящее время, неизвестно. Нами печатается исправленный Н. П. Сидоровым по оригиналу текст".

Цявловский предположительно датирует письмо так: "Июль — первая половина ноября 1831 г. Царское Село? Петербург?".

Засим — жму руку. До среды.
Ваш В. Ходасевич

6 дек[абря 1]934.

P.S. Книжка Цявл[овского] вышла в Москве в 1925 г.

*Здесь — то есть в "Культуре театра". В книжке же, как видно из дальнейшего, такст напечатан с исправлениями, сделанными по оригиналу. В. Х.

3

Дорогой Модест Людвигович,

спасите, замучился:

"Клянусь Овидиевой тенью". Откуда? Обращаюсь к Вашей памяти, моя вся вышла.

Ваш В. Ходасевич

15 янв[аря 1]935.

[На обороте:] Monsieur M. Hofmann
4, rue Bertrand
Paris 7-e

Hodassevitch
46, av. Victor Hugo
Boulogne s/Seine

4

21 февр[аля 1]935.

Вы исчезли, Дорогой Модест Людвигович, а между тем нам бы, по-моему, нужно повидаться до вторника. Я все эти дни свободен. Следственно, выбирайте любое время и место. Известите меня пневматичкой, когда и где свидимся. Если хотите, я, например, могу заехать к Вам во вторник часам к 7, чтобы вместе затем отправиться в это самое заседание[5]. Хотя, по техническим соображениям, я, пожалуй, предпочел бы какой-нибудь иной вариант. Словом — выбирайте, но известите заблаговременно.

Жму руку.

Ваш В. Ходасевич

46, av. Victor Hugo
Boulogne (Seine)

[На бланке:] "Le Murat"
83, rue d'Auteuil
Paris 16-e

5

46, av. Victor Hugo
Boulogne (Seine)

О рулетке не может быть и речи, дорогой Модест Людвигович: Не искушайте меня без нужды. На днях поеду просто на дачу, где и просижу две недели, надеюсь, даже без бриджа.

На прочие пункты Вашего письма отвечаю по пунктам.

1. О "протесте" не слышал, но, конечно, и с протестом, и без протеста дело наше гиблое; поэтому:

2. речь может идти только о биографии П[ушки]на, а не о биографиях[6]; за краткую не сяду, не получив официального заказа, который от меня уплывает на той же ладье, на какой от Вас уплывает редактура. Куда? Не знаю, может быть, и в Лондон[7]. Посмотрим тогда, как ее укачает в Ламанше.

3. О "трудах" Лифаря ("дням" которого завидую до головной боли, ибо — шутка сказать —

в Венецию поехал): не писал я потому, что почитал их, так сказать, **предварительным оттиском**[8] и собирался им посвятить особое исследование лишь по выходе всего Вашего коллективного тома[9]. Но раз так — я о них постараюсь написать отдельно — осенью. Сейчас время глухое, да и накопились другие темы, с которыми я уже запоздал.

4. Об увенчании Вашем[10] в "Возрождении", вероятно, просто не знали. Я им сообщу — не сомневаюсь, что заметка появится в ближайший четверг, то есть 15 числа. Купите газету в пятницу.

Лозинский[11] мне писал, что надо нашему Комитету в память А.П. Ганнибала[12] "взять позицию" в абиссинском вопросе[13]. Мысль блестящая. Проектирую концерт с участием Ж. Беккер[14] — сбор на покупку оружия для абиссинцев. Пишу стихотворение "Клеветникам Абиссинии". Начало готово:

О чем шумите вы, фашисты, по Европам?
Зачем анафемой грозите Ефиопам?[15]

Здóрово? Однако не завидуйте и играйте спокойно, а то проиграетесь.

Жму Вашу руку.
В. Ходасевич.

10 авг[уста 1]935.
"Невесту и жену"[16] жажду прижать к груди.

ПРИМЕЧАНИЯ К ПИСЬМАМ

1. См.: В. Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. — "Беседа" (Берлин), 1924, №5, с.218—233.

2. Имеется в виду статья: В. Ходасевич. Русалка. Предположения и факты (Глава из книги "Поэтическое хозяйство Пушкина"). — "Современные записки" (Париж), XX, 1924, с.302—354. Подробнее о ней см. во вступительной статье.

3. См.: Б. Томашевский, В. Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. Книга первая. Л., Мысль, 1924. — "Русский современник", 1924, №3, с.262—263.

4. См.: Письма Пушкина и к Пушкину, не вошедшие в изданную Академией наук Переписку: Пушкина. Сост. М. Цявловский. М., 1925, с.16 (примечание — с.44).

5. Можно предположить, что речь шла о первом заседании юбилейного Пушкинского комитета в Париже в конце февраля 1935 г. (См.: С. Лифарь. Моя зарубежная пушкиниана. Париж, 1966, с.34).

6. Вероятно, имелся в виду один из проектов юбилейного Пушкинского комитета об издании биографии Пушкина. Возможно, вначале предполагалось издание двух книг — популярного очерка и более подробной биографии. М.Л. Гофман, вероятно, должен был быть редактором этих книг.

7. Возможно, Ходасевич предполагал, что заказ на биографию Пушкина был передан А. В. Тырковой-Вильямс, выпустившей в 1929 г. книгу "Жизнь Пушкина" (т.1 1790—1824. Париж, 1929). А. В. Тыркова-Вильямс жила в Лондоне.

8. Вероятно, имелся в виду отдельный оттиск вступительной статьи С. М. Лифаря в книге "Письма Пушкина к Н. Н. Гончаровой" (см. примеч. 9).

9. Имеется в виду публикация писем Пушкина к Н. Н. Гочаровой, осуществленная М. Л. Гофманом и изданная на средства С. М. Лифаря (см.: М. Л. Гофман, С. Лифарь. Письма Пушкина к Н. Н. Гончаровой. Юбилейное издание. 1837—1937. Париж, 1935).

10. Вероятно,, имеется в виду присуждение премии Французской академии книге М. Л. Гофмана

(см.: M. Hofmann et A. Pierre. Vie de Tolstoy. Paris, Gallimard, 1934. 287 p.

11. Лозинский Григорий Леонидович (1889—1942) — филолог-романист, до 1920 г. — приват-доцент С. Петербургского университета. С 1920-х гг. в Париж, где продолжает исследования по романистике, а также публикует ряд работ по русской литературе, в том числе по пушкинистике. Был членом юбилейного Пушкинского комитета в Париже в 1935—1937 гг., входил в состав редакционной комиссии Комитета.

12. Ганнибал Абрам (Петр) Петрович (1697 [1698] — 1781) — прадед Пушкина, родился в Северной Абиссинии, мальчиком был привезен в Москву и доставлен к Петру I, который его крестил.

13. Имеется в виду начало агрессии фашистской Италии против Эфиопии (Абиссинии), приведшее к войне 1935—1936 гг. и захвату Эфиопии Италией.

14. Бекер (Бейкер) Жозефина (1906—1975) — известная американская эстрадная певица и танцовщица, исполнительница негритянских песен и танцев. С 1926 г. жила в Париже.

15. Экспромт Ходасевича пародирует начало стихотворения Пушкина "Клеветникам России":

О чем шумите вы, народные витии?
Зачем анафемой грозите вы России?

16. Имеется в виду: М. Л. Гофман. Невеста и жена Пушкина. Очерк. В кн.: М. Л. Гофман, С. Лифарь. Письма Пушкина к Н. Н. Гончаровой. Юбилейное издание. 1837—1937. Париж, 1935, с. 81—158. (Отд. оттиск. Париж, 1935. 80 стр).

С. Дудаков

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ И СЕРГЕЙ НИЛУС

Филосемитизм русского философа Владимира Соловьева общеизвестен. Это обстоятельство порождало самые разнообразные предположения, вплоть до утверждения о его еврейском происхождении[1]. Но, конечно, дело было не в этом. Вдумчивый религиозный философ должен был рано или поздно остановиться перед мировой загадкой: еврейством. Поэтому уже в зрелом возрасте Соловьев стал изучать древнееврейский язык под руководством Файвеля Меера Бенцеловича Геца (1853—?). По словам учителя, В. Соловьев, не только занимался этимологией и грамматикой, но и интересовался объяснениями и толкованиями талмудических и раввинских комментаторов. Он прочел трактаты "Авот", "Авода Зара", "Иома", "Сукка"[2]. В 1886 году Владимир Сергеевич извещает М. Геца: "Еврейское чтение продолжаю. Кроме Торы и исторических книг прочел всех пророков и начал псалмы... Теперь, слава Богу, я могу хотя отчасти исполнять свой долг религиозной учтивости, присоединяя к своим ежедневным молитвам и еврейские фразы"[3]. Вне всякого сомнения, изучение еврейского вероучения отразилось на взглядах Соловьева. Это утверждает большая часть биографов В. Соловьева[4].

Но в отличие от многих идеалистов В. Соловьев искал возможности помочь еврейству практически в многострадальной погромной эпохе 80-х годов, пытаясь собрать подписи общественных деятелей России. В. Соловьеву принадлежит почетная роль первого русского, открыто прочитавшего публичную лекцию в Санкт-Петербургском университете об историческом значении еврейства. Лекция была прочитана 18 февраля (по старому стилю) 1882 года[5]. Что же касается протеста против антисемитизма, то Соловьев собрал под протестом 66 подписей в Москве и чуть более 50-ти в Петербурге. Но по тогдашним обстоятельствам весьма умеренное обращение не нашло себе места в печати[6]. Профессор В. Сперанский в своих воспоминаниях утверждает, что Александру III обер-прокурор Синода К. Победоносцев донес о том, что

"безумный Соловьев" собирал особый митинг в защиту угнетенного еврейства. Александр III против фамилии Соловьева изволил написать: "чистейший психопат"[7]. Вообще В. Соловьев неоднократно старался перевести еврейский вопрос из области теоретической в область практическую и в этом не останавливался перед высокопоставленными именами. Так, в разговоре с Сергеем Юльевичем Витте он прибег к аргументации, что "беды и несчастья различных государств находятся в некоторой зависимости от той степени озлобленности и несправедливости, которые эти государства проявляют к еврейству: преследование нации, на коей лежит перст Божий, не может не вызвать высшего возмездия"[8]. Понятно, такая филиппика не могла не найти отклика в сердце Витте, последовательного филосемита, но не в его силах было сломать реакционеров...

Интересовался Владимир Соловьев и сионизмом. Книга Теодора Герцля "Юденштадт" ("Еврейское государство") произвела на него сильное впечатление. Однако религиозный философ расходился с политическим сионизмом в самом существенном. Сочувствуя возрождению еврейского государства, Соловьев его иначе не представлял, как в форме теократического, во главе с царем-помазанником из дома Давидова или, на худой конец, в виде общины, руководимой первосвященником и Синедрионом[9]. Благодарность еврейского народа В. Соловьев заслужил и выступлениями против известного юдофоба С. Я. Диминского. Вообще большинство филосемитских статей философа неоднократно переиздавалось до революции и в последнее время (см., например: "Владимир Сергеевич Соловьев. "Статьи о еврействе", Иерусалим, 1979).

Как свидетельствуют воспоминания современников, Соловьев, умирая, молился за еврейский народ[10]. По другим свидетельствам, его последними словами были: "Шма Исроэль"[11]. Последнее обстоятельство, как ни странно вызывало уважение к В. Соловьеву даже со стороны лиц противоположного лагеря. Так нововременский критик, черносотенец М. О. Меньшиков (1859—1918), растрелянный большевиками за погромную деятельность, писал: "Владимир Соловьев не мог не любить евреев уже как поэт и мыслитель; слишком уж волшебна по продолжительности и судьбе история этого народа, слишком центральна его роль в жизни нашего духа, слишком ТРАГИЧЕН (выделено М. О. Меньшиковым — С. Д.) его удел. Но не только этим держалась тесная связь его с еврейством. Сколько я понимаю Соловьева, он сам — в благородном смысле этого слова — был еврей, по тайному, так сказать, тексту своей души, по ее священным напевам. Мягкая славянская душа в нем была существенно преобразована библейскими началами христианства, и он мог назваться иудеем, может быть в большей степени, нежели многие современные евреи"[12].

Еврейство России с горечью оплакало преждевременную смерть своего защитника. 12 ноября (старого стиля) 1900 года на собрании "Общества распространения просвещения между евреями" в синагоге была совершена панихида по умершему почетному члену Общества. Раввин, д-р философии А. Н. Драбкин, произнес речь, посвященную памяти усопшего. Речи держали также Н. И. Бакст и М. И. Кулишер. Последний напомнил, что, принимая звание почетного члена Общества, Владимир Соловьев заявил депутации: "И настанет день, когда все народы пойдут за Израилем". Для увековеченья памяти В. С. Соловьева было решено учредить при училище 4 стипендии его имени и повесить портрет усопшего в рекреационном зале училища[13].

Удивительно при этом, что одно из произведений В. Соловьева сыграло исключительную роль для становления мифа о жидо-масонском заговоре. Речь идет о "Трех разговорах", а точнее о повести об Антихристе, включеной в "Три разговора". Весной 1899 года Соловьев приступил к работе, которую закончил предисловием, написанным в светлое воскресение 1900 года. Это было последнее произведение Владимира Соловьева. Пафос повести направлен против толстовства как учения псевдохристианского, расцветшего, по мнению Соловьева, как раз накануне пришествия Антихриста.

Издатель "Протоколов Сионских мудрецов", Сергей Александрович Нилус, считая себя

учеником Владимира Соловьева, не только ссылается на "Три разговора", но и обширно цитирует его. Следует несколько подробнее остановиться на биографии издателя и пропагандиста "Протоколов Сионских мудрецов", ибо сведения о его жизни весьма скудны и противоречивы[14].

С. Нилус родился 25 августа (старого стиля) 1862 года, себя он называл сыном состоятельного орловского помещика. Состав его семьи неизвестен: имеются лишь сведения о его брате, Дмитрии Александровиче, председателе Московского окружного суда. Оба брата закончили в Москве гимназию и юридический факультет Московского университета. По утверждению С. Нилуса, он происходил по отцовской линии от пленного шведа времен Петра Великого, а по матери вел свой род от Малюты Скуратова, чем очень гордился. В зрелые годы Нилус отстаивал крепостное право и был ярым защитником Ивана Грозного. Понятно, что либерал Дмитрий Александрович считал брата душевнобольным.

Короткое время С. Нилус работал по судебному ведомству в Закавказье, но по неуживчивости характера должен был покинуть службу. Он пытался, по его же словам, заняться сельским хозяйством, но по непрактичности вынужден был бросить и это предприятие. Как водится, на остаток своего состояния он жил за границей, в основном в Биарице, где познакомился с авантюристкой Юстиной Глинкой, которая была негласным русским агентом, следящим за политическими эмигрантами. Именно через нее генерал П. Рачковский передал Нилусу пресловутые "Протоколы Сионских мудрецов". С этого дня он стал пламенным пропагандистом идеи жидо-масонского заговора. По свидетельству близко знавшего его Дю Шайла, С. Нилус знал в совершенстве западные языки, был начитан в современной иностранной литературе, увлекался апокалиптическими произведениями В. Соловьева и Дм. Мережковского. Он был женат на фрейлине императрицы Александры Федоровны, Елене Александровне, урожденной Озеровой, дочери гофмейстера Озерова, бывшего посланника в Афинах. Ее брат, генерал-майор Давид Александрович Озеров, был управляющим Аничкиным дворцом. Эти придворные связи позволили С. Нилусу издать "Протоколы" в 1905 году. Следующее издание он предпринял на средства одного козельского старообрядца-купца в 1911 году. Надо добавить, что Нилус вообще с большим интересом относился к старообрядчеству, что, как мы увидим, нашло отражение в его "творчестве". Как ни странно, революцию и гражданскую войну С. Нилус пережил в России, никуда не эмигрировав, и даже умер в своей постели 1 января 1930 года, по некоторым сведениям в Москве, накануне дня Преподобного Серафима Саровского.

Утверждение, что большевики не знали, кто он, — необоснованное. Его неоднократно арестовывали, но отпускали из-за очевидной невменяемости. В одних воспоминаниях рассказывается, что в 1926 году в камере московской тюрьмы сидел С. Нилус, о котором было известно, что он "автор" "Протоколов Сионских мудрецов". Автор воспоминаний — еврей-сионист как раз на пасху получил от еврейской общины пасхальную передачу и поделился ею с сокамерниками, в том числе предложил и Нилусу, не преминув заметить последнему о наличии в маце христианской крови...[15].

В. Соловьев был увлечен апокалиптическими идеями, нашедшими отражение в его "Трех разговорах". Совершенно неожиданно в рассказе об Антихристе появляется масонская нота. Причем появление ее ничем не предваряется: "Вскоре... должно было происходить в Берлине международное учредительное собрание союза европейских государств. Союз этот, установленный после ряда внешних и внутренних войн... значительно изменивших карту Европы, подвергался опасности от столкновений — теперь уже не между нациями, а между политическими и социальными партиями. Заправилы общей европейской политики, принадлежавшие к могущественному братству франкмасонов, чувствовали недостаток общей исполнительной власти. Достигнутое с таким трудом европейское единство каждую минуту готово было опять распасться. В союзном совете или всемирной управе (Comite permanent universal)[16] не было единодушия, так как не все места удалось занять настоящими, посвященными в дело

масонами... Тогда "посвященные" решили учредить единоличную исполнительную власть с достаточными полномочиями. Главным кандидатом был негласный член ордена — "грядущий человек"... ГРЯДУЩИЙ ЧЕЛОВЕК (разрядка В. Соловьева — С. Д.) был выбран почти единогласно в пожизненные президенты европейских соединенных штатов..."[17]. Нилус в своей книге "Великое в малом. Близ грядущий Антихрист и царство Диавола на земле", вышедшей в начале 1911 года, 8-ю главу полностью посвящает анализу "Трех разговоров". Глава имеет важное заглавие: "В. Соловьев о кончине мира и об Антихристе. В. Л. Величко о В. С. Соловьеве". Нилус приходит к выводу о том, что В. Соловьев пробил "огромный пролом в стене, скрывавшей великую беззакония тайну..."[18]. В этой же главе, в сноске, Нилус указывает на масонский характер Испанской и Португальской революций[19]. В главе 10-й С. Нилус объединил замысел В. Соловьева с идеями "Протоколов", и дал ему свое выражение, но уже в оглавлении: "Мировое предчувствие явления Антихриста. Мировое воплощение Бога Слова. В. Соловьев об образе пришествия Антихриста. "Протоколы собраний Сионских мудрецов" и первое появление их в книге "Великое в малом". Краткий обзор содержания "протоколов" и их значение. Зрелость времен"[20]. Нетрудно понять, что В. Соловьев для С. Нилуса стал трамплином, с которого ему было удобно перейти к содержанию "Протоколов" С. Нилус цитирует В. Соловьева по поводу наличия масонского заговора и сразу же рассказывает о получении им в 1901 году "Протоколов". Нельзя сказать, что С. Нилус был полностью удовлетворен В. Соловьевым. Ибо ответ, данный русским философом на появление Антихриста, по С. Нилусу, "предположительный и не вполне ясный ответ"[21]. Безусловно, С. Нилус считал, что генеалогия Антихриста у В. Соловьева недостаточно четко изложена. По церковной традиции, Антихрист, "происходя от крови еврейской, станет царем и владыкой всей земли, Мессией от дома Данова того Израиля, на ком лежит кровь Мессии Истинного, и судьбы которого доселе еще управляются фарисейством и книжничеством", должен быть "заклятым на жизнь и смерть врагом всего нееврейского мира"[22]. Действительно, о происхождении Антихриста у Соловьева говорится весьма неясно, а о том, что он из "дома Данова", вообще ничего не сказано. Что же касается евреев, то они поначалу поддержали Антихриста, обещавшего им установить всемирное владычество Израиля, и признали его Мессией. Однако их восторженное преклонение и преданность внезапно были повержены, когда евреи, считавшие вселенского императора "кровным и совершенным израильтянином", обнаружили, что он даже не обрезан. И евреи восстали, "дыша гневом и местью"[23]. Понятно, что это никак не устраивало С. Нилуса, заимствовавшего у В. Соловьева ненависть к толстовству (об этом много говорится в книге Нилуса) и саму идею появления Антихриста. Не могла устроить С. Нилуса в "Трех разговорах" и сноска, косвенно осуждающая антидрейфусаров, надеющихся устроить Варфаламеевскую ночь для франкмасонов и евреев[24].

Как бы то ни было, авторитет Владимира Соловьева сыграл несомненную роль в утверждении в сознании русской интеллигенции мифа о жидо-масонском заговоре. Грегор Шварц-Бостунич, как само собой разумеющееся, отмечал, что в повести об Антихристе, "гениальный русский провидец", "один из величайших философов мира" предвидел создание Лиги Наций как "венца масонских происков по закабалению всего мира".

Спустя три месяца после выхода "Трех разговоров" масоны отравили В. Соловьева[25]. О значении В. Соловьева говорит и князь Жевахов со ссылкой на книгу А. П. Роговича "Всемирный Тайный заговор"[26].

Но надо сказать, что и Сергей Александрович Нилус не был ординарным антисемитом. В своей книге "Великое в малом" он предупреждает читателя: "Для моего христианского чувства долга довольно будет и того, если я, по милости Божией, достиг ВАЖНЕЙШЕЙ ДЛЯ МЕНЯ ЦЕЛИ — ПРЕДУПРЕЖДЕНИЯ БРАТИЙ МОИХ — ХРИСТИАН О БЛИЗ ГРЯДУЩЕЙ СМЕРТЕЛЬНОЙ ОПАСНОСТИ И НЕ ВОЗБУДИЛ В ЧЬЕМ-ЛИБО СЕРДЦЕ ВРАЖДЫ К ОСЛЕПЛЕННОМУ ДО

ВРЕМЕНИ ЕВРЕЙСКОМУ НАРОДУ В СВОЕЙ ПЛАМЕННО, ХОТЯ И ЛОЖНО ВЕРУЮЩЕЙ МАССЕ, НЕПОВИННОМУ В САТАНИНСКОМ ГРЕХЕ СВОИХ РУКОВОДИТЕЛЕЙ – КНИЖНИКОВ И ФАРИСЕЕВ, УЖЕ НЕ РАЗ ПОГУБИВШИХ ИЗРАИЛЯ"[27]. Антисемиты последующих времен такой оговорки никогда не делали. Злой дух, выпущенный из бутылки, был неуправляем. Это утверждение в равной степени относится и к В. Соловьеву. Мрачная апокалиптическая фантазия писателя способствовала утверждению и распространению мифа о жидо-масонском заговоре. Следует напомнить старую мысль: творения художников зачастую живут своей автономной, независимой от воли авторов жизнью.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В "Историческом вестнике" за 1912 год (№ 12, т. 130) были опубликованы воспоминания "С. У." под названием "Мозаика (Из старых записных книжек)", где рассказывается о попытке В. Соловьева собрать подписи под петицией за предоставление евреям гражданского равноправия. Автор утверждает, что Владимир Соловьев происходил по матери "из еврейского племени" (с. 1032-1034). В "Еврейской старине" за 1915 год (т. 3, с. 415-416) воспроизведен этот текст. Автор, скрывшийся под псевдонимом "С. У." — Сергей Игнатьевич Уманец (1859 — после 1915), журналист, историк, этнограф, в 90-е годы чиновник Главного управления по делам печати, — был лично знаком с В. Соловьевым. Это утверждение С. Уманца находится в противоречии с фактами, известными сегодня. Биограф В. Соловьева, его племянник С. М. Соловьев, подчеркивает славянское происхождение дяди, даже "чисто славянскую кровь" (С. М. Соловьев "Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева", Брюссель, 1977 г., с. 31). Однако по материнской линии Владимир Соловьев происходил из семьи украинско-польской, бабушка его, урожденная Бржесская или, как писалось, Бжесская. Кстати, знаменитый философ Григорий Сковорода приходился матери философа двоюродным дедом или прадедом" (там же, с. 33-34). Приблизительно то же сообщает Сигизмунд Либрович в своей книге "Нерусская кровь в русских писателях" (СПб, 1908, с. 81-82). Возможно, Уманец имел в виду польскую линию Бжесских. Как известно, польское дворянство было достаточно семитичным (см. И. К. Антошевский. "Евреи христиане. Историко-генеалогические заметки". СПб., 1907 г.).

2. См.: "Еврейская Энциклопедия", т. 4, стлб. 445, статья "Соловьев Владимир Сергеевич".

3. Письма В. С. Соловьева, т. 2, с. 144.

4. В. Л. Величко. "Владимир Соловьев. Жизнь и творения". СПб., 1902, с. 89-90.; С. М. Соловьев "Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева", Брюссель, 1977 г., гл. 2. "Еврейский вопрос. История теократии", с. 238-246; К. Мочульский "Владимир Соловьев. Жизнь и учение". Париж, YMCA-PRESS, 1951 г., с. 148.

5. Конспект лекции профессора В. С. Соловьева впервые опубликован в журнале "Русский Еврей", № 9 за 1882, стлб. 344-345. Вне всякого сомнения, речь Соловьева одна из первых апологий еврейства на русском языке.

6. См.: С. Дубнов. "Furor judophobicus в последние годы царствования Александра III", в журн.: "Еврейская Старина", Пг, 1918 г. с. 32-34. Дубнов указывает в качестве доносчика на профессора истории известного антисемита Д. И. Иловайского (1832-1920).

7. В. Сперанский. "Владимир Соловьев о еврейском вопросе". "Рассвет", Париж, 1929, № 5, с. 14; см.: А. Кизеветтер "Победоносцев" — "На чужой стороне" № 4, Берлин — Прага, 1924, с. 279.

8. Цит. по статье И. Маора: "Русский философ Владимир Соловьев". "Панорама Израиля", № 175, 1985, 6 февраля, с. 11.

9. В. Строев. "Владимир Соловьев и еврейство" (К 25-летию его кончины). Доклад в Союзе

русских евреев в Берлине. "Рассвет", № 49, Париж, 1925. См.: д-р Л. И. Гордон "Сионизм и Христиане", М., 1902 г., с. 17.

10. Владимир Сергеевич Соловьев скончался 31 июля (старого стиля) 1900 года в подмосковном имении своего друга князя Петра Николаевича Трубецкого. Княгиня Прасковья Владимировна Трубецкая рассказывала, что Соловьев просил ее: "Не давайте мне засыпать... Заставляйте меня молиться за Израильский народ... Мы так виноваты перед ним". И стал громко и отчетливо читать псалмы по-еврейски..." (Проф. В. Сперанский "Владимир Соловьев о еврейском вопросе". Рассвет № 6, 1929 г., с. 12); см.: В. Л. Величко "Владимир Соловьев. Жизнь и творения", СПб., 1902, с. 201; К. Мочульский. "Владимир Соловьев. Жизнь и учение", YMCA-PRESS, Париж, 1951, с. 268; С. М. Соловьев. "Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева", Брюссель, 1977, с. 405.

11. Г. Б. Слиозберг. "Барон Гинзбург. Его жизнь и деятельность", Париж, 1933, с. 64.

12. Цит. по книге: А. Е. Кауфман. "Друзья и враги евреев", т. III, СПб, 1908, с. 57-58.

13. "Общее собрание членов Общества распространения просвещения между евреями". В журн. "Будущность", 1900, № 46, с. 929; см.: некролог в "Будущности", №31, 1900, с. 622.

14. Большинство биографических данных сообщаемых нами почерпнуты из двух источников: Кн. Н. Д. Жевахов. "Сергей Александрович Нилус. Краткий очерк жизни и деятельности". 1936; А. Дю Шайла. Воспоминания о С. А. Нилусе и Сионских Протоколах (1909-1920). "Еврейская трибуна", № 72, от 14 мая 1922 г., с. 1—7. К сожалению, оба источника страдают серьезными недостатками. Книга кн. Н. Жевахова, бывшего товарищем обер-прокурора Синода апологетична. Но не это главное. Сам Жевахов почти не знал Нилуса. Второй недостаток книги — это недобросовестность. Напр., он на с. 85 утверждает, что брак Нилуса с Озеровой не носил плотской основы, так как они поженились в возрасте 60 лет или около этого. Известно, что они обвенчались в конце 1905 или в начале 1906 года, когда Нилусу было всего 43-44 года. Таких ляпсусов разбросано в книге достаточно. Что же касается Дю Шайлы, то в строгом смысле слова, он не писал биографии Нилуса, зная Сергея Александровича всего 10 месяцев на протяжении 1910 года. Прежнюю жизнь Нилуса он мог знать лишь приблизительно. О ней он высказывает досужие слухи, вроде эмиграции автора "Протоколов" в Германию. Вместе с тем, при рассмотрении биографии С. Нилуса возникает множество вопросов. Так например, утверждение, что он потомок шведского военнопленного и Малюты Скуратова носит несколько апокрифичный характер. В русской истории известен Александр Александрович Нильский (1840-1899), актер императорских театров, настоящая фамилия которого — Нилус. Не является ли он отцом Сергея Александровича? По возрасту это вполне возможно, тем паче, что актер Нильский — уроженец Москвы. В какой-то степени родства находится к Сергею Александровичу вполне порядочный человек и хороший художник Петр Александрович Нилус (1869-1943), кстати, друг и почитатель И. А. Бунина (см. Литературное наследство, т. 84, М, 1973, с. 424—435), женатый на еврейке Берте Соломоновне (ibid, с. 541).Митровица (Сремская) называет П. А. родственником С. А. Нилуса. Если они были братья, то П. А. (в отличие от С. А.) родился на юге (дер. Бушены, Подольской губернии) и образование поучил в Одесской рисовальной школе (см. Литературное наследство, ibid, с. 424). Не является ли он братом нашего героя? Любопытно утверждение Г. В. Шварца-Бостунича о том, что в молодости С. А. Нилус был соблазнен Теодором Герцлем и посвящен в масонство (Гр. Бостунич "Правда о Сионских Протоколах", ср. Митровица, 1921, с. 11). Лишь в последующих писаниях Бостунича это утверждение исчезло. Кстати говоря, Бостунич довольно долго обвинял Нилуса в кликушестве и даже в литературной недобросовестности (см. напр.: Гр. Бостунич "Масонство в своей сущности и проявлениях", Белград, 1928, с. 16, 54, 250). Лишь во время Второй Мировой войны Бостунич с большим пиететом писал о Нилусе (см. "Сергей Александрович Нилус". Мировая служба, Франкфурт, июнь 1943, с. 48-50. Редактором этого нацистского листка был Г. В. Шварц-Бостунич).

Третьим источником информации послужила статья М. В. Орловой-Смирновой, выступившей в самиздате с воспоминаниями о С. Нилусе. К сожалению (если это не апокриф), он содержит мало фактов, кроме известных, и много ошибок и нелепостей. Год смерти Нилуса — указан 1928, число 1 января по старому стилю, накануне дня Преп. Серафима Саровского (В. М. Орлова-Смирнова "Памяти Сергея Александровича и Елены Александровны Нилус" (Из материалов Самиздата). "Православный путь", 1958, Джорранвиль, Нью-Йорк, 1986, с. 54-69.

15. רבינוביץ יצחק. "מי מוסקבה עד ירושלים המאבק היהודי הלאומי בברית המועצות". ירושלים, עמ' 112-113.

16. Постоянный мировой комитет (примечание В. Соловьева. — С. Д.).

17. Владимир Соловьев. "Три разговора", Нью-Йорк. 1954, с. 207.

18. Цит. по изданию: С. А. Нилус. Великое в Малом. Близ грядущий Антихрист и царство Диавола на земле. "Луч Света", 4 вып., август 1919, с. 205. В дальнейшем — Нилус...

19. Нилус, с. 203, примечание 1.

20. Нилус, с. 210-215.

21. Нилус, с. 211.

22. Нилус, с. 211. То, что Антихрист должен быть из колена Дана, подтверждается характеристикой Дана у Якова: "Змей на дороге и аспид в пути, уязвляющий ногу коня" (Быт. 9:16-17). Дан — один из двенадцати сыновей Якова от служанки Валлы. Его потомки отличались хитростью и коварством, но из них выходили замечательные творцы. Так, строителем храма Соломона был знаменитый художник и архитектор Хирам, происходивший по материнской линии из колена Данова. Таким образом, масонская легенда об Адонираме (Хираме) тесно переплетается с легендой об Антихристе (см., напр.: Гр. Бостунич. "Масонство в своей сущности и проявлениях", Белград, 1928, с. 239-271). С. Нилус, увлекающийся старообрядчеством, вне всякого сомнения знал староверскую легенду — сказание "Об Антихристе, еже есть Петр I". Суть ее сводится к тому, что благочестивого царя Петра Алексеевича, выехавшего за море и пропавшего без вести, заменил принявший образ Петра "жидовин от колена Данова, сиречь Антихрист, и когда он приехал в Русское царство, царицу заточил в монастырь, царевича убил, а сам женился на немке и немцами всю Русскую землю наполнил, патриарха уничтожил; вместо его жидовский синедрион учредил..." (Мельников-Печерский. О раскольниках при императорах Николае I и Александре I. Лейпциг, 1872, с. 73.)

23. В. Соловьев. "Три разговора", с. 230-231.

24. В. Соловьев, указ. соч., с. 147, см. сноску.

25. Гр. Бостунич, указ. соч., с. 114.

26. Кн. Н. Д. Жевахов, указ. соч., с. 45.

27. Нилус, с. 214.

Marc Raeff

THE TRANSFORMATION OF MUSCOVITE INTO IMPERIAL CULTURE
(Public Lecture delivered at the Metropolitan Museum of Arts)

For centuries, and again in our own time, the Kremlin in Moscow has symbolized the political and cultural identity of the Russian polity. Yet, during the period of greatest creativity in modern Russian culture which we associate with the literature, music, and painting of the 19th and early 20th centuries, the capital and spiritual center of Russia and its empire was in St. Petersburg, the creation of Peter the Great. While the Kremlin continued to be the repository - literally and figuratively — of dormant traditions it did not entirely withdraw from participation in the shaping of the new imperial culture whose impulses issued from St. Petersburg. The following pages endeavor to show and explain the rapid transition from Muscovite tradition to the new, Western inspired, culture of St. Petersburg.

Not even the casual observer of the Russian scene between the 16th and 19th centuries can fail to be struck by the sharp cleavage that occurred in the early 18th century, a cleavage that brought about a seemingly new Russian culture. What is particularly striking, too, is the speed with which the transformation from Muscovite to imperial, St. Petersburg, culture took place. And not only was the transition a rapid one, but it was also an effective one - at least as far as the upper classes, the educated strate of the population were concerned. Within one to two generations, in the first half of the 18th century, Russia - at any rate its élites - was Europeanized, became westernized. The dramatic speed of the transformation was experienced by contemporaries as a totally new birth of Russia, a birth brought about by Peter the Great's will, or as the witness and chronicler of the period Peter N. Krekshin put it: "Our Lord, Peter the Great, who has drawn us from nothingness into being". Foreign observers expressed similar feelings; some approvingly, as Voltaire, (Pierre le Grand) est un fondateur en tout genre"; others, J. J. Rousseau not unexpectedly, in condemnation: "Les Russes ne seront vraiment policés, parcequ'ils l'ont été trop tôt. Pierre avait le génie imitatif; il n'avait pas le vrai génie, celui qui crée, et fait tout de rien, il a empêché ses sujets de jamais devenir ce qu'ils pourraient être, en leur persuadant qu'ils étaient ce qu'ils ne sont pas". It is this perception that also contributed to the long lasting sense of break and cleavage in Russian history and culture that has dominated the nation's self-image and historical consciousness ever since.

The speed and completeness of the transition from Muscovite to imperial culture were due to two sets

of factors - one internal, the other external. The internal factors are best described as those 'weaknesses' that arose in the traditional cultural system of Muscovy, weaknesses that sapped its ability to withstand pressures and innovations, and that undermined its vitality. The external factors, often underes timated or even ignored, I believe are the specific contributions of late 17th century West European culture that made possible the increased velocity and effectiveness of Russia's process of Westernization, the rapid emergence and wellnigh total triumph of the new imperial, European, St. Petersburg centered culture. This is not to deny the importance of the role of the individual, namely the drive and ruthless energy of Peter the Great, the ruler between 1689 and 1725. But Peter could not have succeeded so well if contemporary Western European culture had not provided the framework and tools. We shall consider these internal and external elements of transformation in turn.

Let us first take a quick glance at Muscovite culture - no more than a listing of the major features that endowed it with its distinctiveness. I cannot do full justice to this civilization in the space allotted, nor is it an easy task, since no culture, however traditional and superficially static, ever remains completely changeless and immutable over a long period of time. But it may be worthwhile to pass in review those major features that set Muscovy apart from contemporary Western and Central Europe, **grosso modo** the cultural system that had evolved by the second half of the 16th century.

First, we note the preeminence of the Tsar who enjoyed absolute, total power over all individuals and classes of society. In theory, there was to exist a "symphony" between the Church and the State, or rather the Tsar. This was the traditional Byzantine conception that there is equality and harmony between the spiritual and temporal powers — both participating actively in making major political acts binding on the people and faithful. In practice, however, at least since the second quarter of the 16th century, the Church of Moscow was subordinated, institutionally and politically, to the tsar. We do not know of any of the ferocious and protracted struggles that marked the relationship between the spiritual and secular powers in the West throughout the Middle Ages and Early Modern times. If there was conflict at the turn of the 16th century, it was of rather brief duration and left almost no documentary traces, documents that could challenge the authority of the tsar.

In second place, how did this absolute, all powerful, dread inspiring **(Groznyi)** tsar view his political task, what goals did his rule and alministration pursue? Essentially, as had been the case in the West throughout the Middle Ages, he viewed government in negative terms — i.e. to administer on the basis of customs and traditions, to provide, protection against external enemies (which did not exclude, of course, aggressions and expansion), and to maintain law and order, adjudicate disputes. In short, inspite of its absolute character, the government of Muscovite Russia was essentially a passive institution whose aim was to maintain and preserve in the present, not to shape, fashion for the future.

A third feature, in contrast to what was the case to the West of Muscovy, consisted in Russian society being relatively unstructured, atomized. We may recall that in the course of the Middle Ages there had arisen in Western and Central Europe a whole network of corporate bodies that provided for the structuring of society. In the first place, of course, was the Church with its many subordinate corporate institutions (monastic orders, charitable organizations, cathedral chapters, bishoprics, parishes, etc); then come the many political and social orders on the local and "national" levels (e. g. local and territorial corporations of nobility, free towns and bourgeoisies, guilds) that often constituted the representative assemblies of estates (Parlements, Landtag, diets and dietins, etc). In short, all these were the "pouvoirs intermédiaires" that Montesquieu extolled and that, at times, dominated the public life of West European states. Muscovy did not know any of these. True, there had been, in the 16th and 17th centuries, some velleities of estate and corporate organization. They had found reflection in the sifnificant role played by the Boiar Duma and the **Zemskie sobory** (a kind of Estates General) in times of serious dynastic and political crisis. But the consensus of historians today is that they were no more than beginnings which did not develop into full blown institutions. The corporate loyalties, such as they were, did not grow strong enough to manifest themselves as autonomous powers capable of playing a role similar to that in the West in shaping the

destinies of the counntry. As a result, the power of the tsar went virtually unchallenged and his government had the means of pursuing their policies more ruthlessly and effectively. This is what enabled Peter the Great to push through his own institutional reforms so rapidly and effectively.

The fourth distinctive feature of Muscovite culture, and related — both as cause and consequence — to the powers of the tsar and to the "unstructured" nature of society, was Muscovy's partaking of what Professor Keenan has felicitously termed the orbit of Eastern Europe's steppe culture. It is the culture that had its roots in the elements which were brought to Eastern Europe and shaped by the nomads, in particular the Tatars, or Mongols, who conquered the East European plain. The **Pax tatarica** they instituted and preserved for over two centuries enabled influences from China, Central Asia, and Persia to shape a material and political culture particularly well adapted to the control of the East European plain and whose major techniques and symbols were taken over by their vassals who eventually became independent and subdued their erstwhile conquerors. This steppe culture found its most graphic illustration in Muscovite administrative practices, the tsar's regalia and symbols of authority, as well as in the Kremlin's diplomatic and court customs.

Finally, but most important, as noted by Professor Meyendorff, religion provided the basic element of a sense of cultural and national identity. Muscovite men defined themselves in terms of their belonging to the Eastern Christian Church, shaped in Byzantium of which they were the last independent reoresentatives since the capture of Constantinople by the Ottoman Tures in 1453. Their religious sentiment was not only defensive, Moscow being the safekeeper of Byzantine religiosity and apostolic succession, but also apocalyptic. Moscow was the Third Rome in a spiritual sense, "for two Romes [Rome and Constantinople] have fallen and there will be no fourth"; Orthodox Muscovy was therefore considered to be the last stage before the apocalyptic end of the world and the Second Coming.

In what areas, in what manner did this Muscovite cultural "system" weaken, become sapped in the course of the 17th century? The facts are well known, they have been studied from a variety of perspectives- so that I can be brief.

Most dramatic, and immediately perceived by both contemporaries and later generations, was the erosion — in fact as well as in theory — of the "symphony" between church and tsar. The tsar imposed his view of church organisation, practices, ritual. The church as an institution yielded its administrative, political role and, in the eyes of many, its spiritual mission as well. The Old Belliever schism split Moscow society, drove a sizeable minority into political and cultural dissidence, destroying the predominant cultural consensus, putting in question some of the most essential values of the Muscovite tradition.

The sapping of the cultural consensus facilitated the receptivity, actively promoted by the government, of technological innovations imported from the West: to maintain and bolster the military establishment, to secure essential trade relations with the West, and introduce greater flexibility and gayety into the Kremlin's court life. Thus, in the course of the 17th century, Muscovy took over Western patterns of military organization and techniques, furthered active trade with Holland and England, invited many skilled Western craftsmen and artists, even actors and musicians. The most dramatic impact of these foreigners and Western fashions and techniques was, of course, limited to Moscow, more specifically to the tsar's court and entourage; it did not impinge much on the basic religious and cultural beliefs and norms of behavior of the population at large. It should be stressed, though, that these innovations were accepted only for the sake of strengthening the traditional, social, and cultural-religious system, to maintain its purity and independence vis á vis neighbors and foreigners. Westernization, such as it was, was limited to a strictly instrumental role, it was subordinated to the preservation of the more basic aspects of Muscovite life.

Despite their limited and circumscribed impact, the foreign importations and innovations were resisted and rejected by many. The rejection stemmed not only from an understandable conservatism and passive negativism. We have to remember that Muscovy had undergone a traumatic experience at the beginning of the 17th century, the so-called Times of Troubles (between 1598 and 1613). Following the end of the dynasty of Rurik that had reigned since the 13th century, Moscow experienced political and social turmoil

that brought in its wake economic ruin and foreign invasion. It ended with the election of Michael Romanov and the expulsion of the Poles and Swedes, and the reassertion of Muscovite centralist absolutism, when its very survival as a national independent entity was in question. The trauma of the Times of Troubles had undermined the cultural self-confidence of the nation, so that it reasserted its identity in terms of an opposition to the West, and by turning inward isolated itself from Europe (in contrast to its greater openness and receptivity in the 16th century). This reaction served to emphasize, and even exaggerate, the defensively apocalyptic tenor of religion. While the decline and ultimate end of the symphony between tsar and church further undermined society's self confidence, intensified fears, led to a sense of disarray and apocalyptic expectation.

Naturally, Muscovite culture did not collapse. The elites endeavored to preserve the basic character and the essential values of their cultural heritage. They tried to bring about reforms, make adjustments that would preserve the basic features while taking over Western innovations for the sake of the ongoing viability of Muscovite apartness and independence. In the first place, they definitely turned Muscovy westward, abandoning the traditions of the "steppe culture" and downplaying "Asiatic" models and influences. This turn to the West was most sucrersful and most visible in the military domains, as demonstrated by Moscow's successful wars against Poland and the incorporation of the Ukkraine. As a result, Muscovy waxed stronger vis á vis its Western neighbors and played an increasingly significant part in the affairs of Europe, witness its being wooed by many as ally during the Thirty Years and Northern wars.

The upper classes, especially the circles closest to the court, fell more and more under the spell of Ukrainian-Polish culture: their language blistered with polonisms; a new, secular literature made its first steps under the influence of Polish (via the Ukraine) models, including even the appearance of secular theatre; art displayed increasingly Western elements (the so-called Ukrainian and Moscow baroques, the growing popularity of secular portrait painting). But even in the realm of political outlook and ideas, influential circles in the Muscovite service nobility began to look outward, to the "gentry republic" of Poland for ideological inspiration — not to speak of their imitation of Polish noble dress and manners. The turn to Poland was to be explained not only by proximity and its influence in the Ukraine, but also by the fact that the Polish Commonwealth offered the spectacle of the paramount influence of the nobility on both the local and national levels, an influence that restrained the royal power from becoming overbearing and abusive. The unfortunate results of the Polish constitutional practices and evolution in the 18th century could, of course, not have been foreseen by the Russian observer in the 17th.

This insidious, gradual westernization of the élites generated a process that separated them from the common people (which the Old Believer schism reinforced). This put in question their élite role, their function of national and cultural leadership. The dangers of this develoment did not go unnoticed by contemporaries, and efforts were made to preserve the basic culteral identity of Mescovy while acquiring the needed Western intellectual tools to resist the West culturally and practically. In this connection the critical role of the Ukraine and of West Russia should be mentioned — unfortunately there is no place here to go into details. The Ukrainian religious leaders, educational establishment, as well as the West Russian, i.e. Byelorussian, educated élites, helped to provide the means and tools that enabled Muscovy to receive the Western European intellectual system in the broadest sense. The scholarly and theological writings from the Kiev Academy, the secular and religious boobs published in the Ukraine and in Byelorussia, the teachers and scholars trained there and who were active in Moscow (e.g. Simeon Polotskii, Epifanii Slavinetskii) enabled the Muscovite élites to become acquainted with the basic elements of Western intellectual production in a language and in a perspective that facilitated their absorption. In short, at the end of the 17th century, without abandoning its traditional values, Muscovy had become capable of learning from the West.

By the last quarter of the 17th century, many Western elements had penetrated Muscovite culture and society. But they were discreet elements, limited in scope and restricted to specific areas of Russian life. More frequently than not, they were mere decorative features which did not transform the basic structure.

They were not fully integrated into traditional culture wich remained the framework of Muscovite patterns of culture, albeit a weakened and increasingly insecure framework. By themselves, the developments which I have just sketched would not have brought about the extraordinarily rapid transformation into another — imperial, modern, Westrn style — culture within two generations. The devepoments in 17th century Moscow may have eventually led to a gradual assimilation of Western influences and the emergence of a novel, westernized, but still Muscovite, culture (perhaps very similar to the Kievan culture of the second half of the 17th century in character and tone, they alone would not have resulted in the rapid emergence and flowering of an almost radically new, modern Russian culture.

If the latter did indeed occur it was due, in my opinion, to the fact that the situation in Moscow coincided with the emergence of a Western culture with a novel and dramatically dynamic potential. It is to a brief characterization of the external influence of Western European political culture at the end of the 17th ccentury, and of its dynamic possibilites, that I turn now.

By the second half of the 17th century, Western Europe, in particular the German states under the influence of the Low Countries, had developped a new political culture, that is a coherent, systematic appoach to the political and social role of government. It is the existence of such a structured and coherent system that changed the political life of Western Europe, transformed its public — social and economic, as well as cultural — activities and imparted a novel dynamic force to the administration of the state.

This new political culture is often referred to as the "well ordered police state" — police in its 17th-18th century meaning of administration (in French, **un état bien policé**) — and the theory and practice of this new political culture is best defined under the heading of Cameralism. What did this Cameralist approach to government consist of?

In the first place, it was based on the belief, nay conviction, in the unlimited potential available for developing and using all resources, both material and cultural. This unlimited potential lying there to be developed implies logically the possibility of constant progress. It is, therefore, desirable, as well as possible, to promote, enhance, develop the productive potential of nature **and** of society. This promotion and development can be brought about through the knowledge of the laws of nature — thus implying a rational approach to all social and cultural tasks. Furthermore, with the knowledge of the operation of the laws (or regularities) of nature secured, one has to rely on man's will and his creative energy to translate this knowledge into productive action. The philosophic underpinnig of this trust in the knowability of rational laws and the application of will was provided by the neo-stoic revial of the first half of the 17th century, on the one hand, and the rationalistic theories of the universe formulated by Galileo, Descartes, and Newton which led to a secular form of Natural Law, on the other. In our context it is important to stress the secular, anti-traditionalist bent of this mental set, its reliance on, and emphasis of, the creative energies of man, what F. von Hayek has called the belief in and the practice of "rational constructivism".

It is the state, the government, that provides the leadership in this endeavor. The state — i.e. the political establishment, whether individual ruler or oligarchic élite — sets the goals of this "rational constructivism", of the promotion and exploitation of the potential resources of nature and society. It does so by means of legislation and regulation of the essential public creative efforts, and by structuring the social forces to this end. In short, the state is to "discipline" society for the purpose of furthering its productive powers, in the broadest sense of the term, including the economic and cultural realms.

We are in the presence of a systematic, structured, and integrated approach to social policy, with a central authority to provide leadership, guidance, and a disciplining paedagogic impetus. All of it firmly anchored in rational analysis and application of human will. The net effect is to produce a **dynamic** situation with an ongoing drive to proceed further and farther along this road. Government, or administration, is no longer a merely passive or negative function — protection, enforcement of law and order, adjudication. Rather, it now has the function to transform society, help educate "new" men, that is men dedicated to productive work and looking far into the future in planning their activities. Thus legislation aims at promoting economic (manufacturing, commercial, and eventually agricultural) and

cultural (artistic, scientific) initiatives; while the administration endeavors to educate and discipline the members of society to participate fully in obedient and orderly manner in these productive persuits. In so doing, the state and the society it disciplines set themselves new intellectual and cultural goals, acquire new values, develop new norms of behavior that put a premium on action and production. Society thus acquires an immanent dynamic force, a self-propelling character, that reaches out to all realms of man's activities and that aims at an ongoing expansion of all inherent material and cultural resources.

Such a political culture, naturally, appeals to the active, energetic, creative élites — and that is why it is viewed with suspicion, and even hatred, by the traditionalists and those sectors of society with a circumscribed horizon that prefer the passive enjoyment of readily available resources. In sum, by the end of the 17th century, Western Europe had formulated an ideology and a practice of progress anc achievement. It was manifested in the increased concern with organized intellectual (academies) and artistic pursuits, in an individualized, utilitarian lifestyle that stressed the value of pursuing one's own interests and curiosities (the passions are tamed by self interest). In Russia the ideology appealed to those ambitious to rise in the social hierarchy, as well as to the energetic members of the old élites who did not find scope for action in the traditional institutions and normative framework of Muscovy (the scholar, scientist, administrator V. Tatishshev and the poet, grammarian, and scientist M. Lomonosov are exemplary illustrations in the first half of the 18th century). They became the enthusiastic helpmates and disciples of Peter the Great an his efforts to bring this new West European political culture to Russia.

We know from catalogues and descriptions of private and government libraries that the major treatises setting forth the Cameralist theory and practice were available to Peter the Great and his collaborators, whether in original or in translation (besides the "classics" of the genre, we discover, for example, Becher's **Teutscher Secretarius,** 1702, a practical manual for the administrator). Peter I's own personal contacts, direct and indirect, resulted in many foreign practitioners of this new government practice either coming to Russia or sending in their advice and recommendations. The drafts of legislation and memoranda submitted to the goverment prove thorough acquaintance with the main principles and methods of Western administration (we have for ex. a decree of Peter the Great ordering his minister to Vienna to buy an encyclopedia of jurisprudence). The graduates of the University of Halle, as well as such important intellectual leaders as Leibnitz, Chr. Wolff, Newton, took a direct interest and part in the transformations initiated by Peter's government. The Russian élites, prepared for this by the Ukrainian influence I have mentioned earlier, readily absorbed the new notions and practices, the more so since they offered them opportunities for social, and political advancement, as well as economic and cultural improvement.

The coherent and systematic character of the new political culture enabled Westernization to proceed in a systematic and all encompassing manner, the more so since the Muscovite culture had been weakened and the traditional values and élites were in disarray. The positive functions of government made it easy for Peter to train new cadres in the spirit of the well ordered police state. It set in motion a process that led to the development of a new élite that took up European culture with enthusiasm as a way of self identification, legitimization, assertion of its status and role. Old élites willing to participate were encouraged to change their ways, adopt new techniques, set themselves new tasks and goals (for ex. on the level of the craftsman, ikon painters turned to the painting of neo-classical triumphal arches and similar items of secular entertainment). The process of Westernization now touched on all aspects of life that were accessible to government action. We may mention, only to recall the highlights, the transformation of public manners and entertainment, the changes in family and service patterns on the part of the upper classes, the spread of secular Western education and learning, the introduction of new styles in literature, fine arts, theatre — all of which found dramatic culmination in the creation of a new capital, St. Petersburg, and the establishment of new administrative institutions (e.g. Senate, colleges, Holy Synod) and introduction of novel political concepts and symbols (i.e. adoption of the title of emperor by the ruler, changes in the law of succession to the throne, new forms of address and court ceremonial, and the like). The goal had become the total transformation of society and the creation of a new culture. At first it could

affect only the upper strata, the educated classes. But as time wore on, the impact seeped down into the masses of the population as well.

The new culture that emerged was not only centered on St.Petersburg, rather than Moscow and the Kremlin, it was not only basically West European — it was also **the** modern Russian imperial culture, whose greatest achievements were to come in the 19th century. In what way was it truly imperial? It was imperial, obviously because it had as center and stimulus the court at St.Petersburg, the court of the Emperor of all the Russias. But it was imperial in yet another, more fundamental, sense as well: the state, that is the Autocrat, had assumed a secular, positive, leadership role in transforming the country — a kind of domestic "imperialism", if you will. In so doing, the state fostered the development of a new service élite that not only led in the military and administrative transformation of Russia, but also became the carrier and creator of a new outlook on the country's moral and social problems, giving shape to a critical stance in subsequent generations. In this way the new service élite provided the taproots of the intelligentsia, that group in society that was to influence decisively the destianies of Russia and of the modern world.

The imperial culture assumed the task of disciplining society so as to eliminate static traditionalism that would interfere with the goal of ongoing progress and productivity. To accomplish this, it had to break the resistance of the tradition-bound masses, in particular the peasantry. The result was an even sharper cleavage than had already manifested itself in the 17th century. From now on there were going to be two nations in Russia, and what is more, two languages (in the sense of modern structuralist linguistics) as well. The additional task of the imperial culture was thus to subdue the recalcitrant population and put it under its modernizing sway. But the new culture was also imperial in the sense that it was immanently dynamic, aiming at transforming and encompassing the whole empire, not only the Russian population, but the non Russian ones as well, within the framework of a uniform form of life. In fact it provided the basis for an active russification, cultural as well as administrative, that will reach its high point much later. To this end it also entrolled non-Russians as its agents — Ukrainians, Byelorussians, foreigners, and others — and became truly imperial in the sense of multi-national. Last, but not least, it coopted the arts and letters to achieve its social and economic goals; in this way the works of art and literature became both a manifestation and a result of the creation and anchoring of the new imperial culture.

A few brief words in conclusion to summarize the transition from Muscovite to imperial culture that I have tried to sketch here. As Muscovite culture weakened, slipped into crisis and disarray, foreign elements from the West were introduced to "save appearances". That is, the new, mainly technical, importations were subordinated to the traditional cultural patterns and were not fully integrated with them.

At the end of the 17th century, Western and Central Europe had developed a comprehensive, systematic, dynamic pattern of political culture that could be taken up by others. Its structured and dynamic character made that Western system — Cameralism or well ordered police state — easy to take over and put to use to shape, transform, and create a new society and a new culture. This is what Peter the Great set out to do — and the combination of Muscovite culture's weakness and the forceful dynamism of Western political culture, crowned his efforts with rapid and wellnigh complete success, at least as far as the élites were concerned.

The imperal culture, as I have termed it that resulted from the efforts of Peter I and of his contemporaries, reversed the 17th century situation: instead of providing mainly external decorative elements, the Western cultural pattern now became the framework and constituted the basic contents of Russian imperial culture. The old and traditional now sank to the level of mere decorative detail (and in this guise it resurfaced in the so-called popular culture in the 19th century). The new Russian imperial culture was dynamic, aggressive — as it model was in the West — expanding all over the empire, aiming at transforming into its own image all strata of the population. It resulted in the creation of a new modern all-Russian (including non-Russian elements) culture of which the first most glorius representative and bard proved to be the poet A.Pushkin, whose birth in 1799 coincided with the end of this process of transformation. From then on Russia, in its imperial culture, became part and parcel of Europe. A new

relationship of common creative partnership arose between Russia and the West. From then on, Russia was to be directly shaped and affected by trends and events in Western Europe, and in turn, modern Russian culture influenced and had a powerful impact on the evolution of Western thought styles and life.

Giovanna BROGI-BERCOFF

UN'ECO ITALIANA ALLA ISTORIJA GOSUDARSTVA ROSSIJSKOGO DI N.M. KARAMSIN
(Da un manoscritto della Biblioteca Vaticana)

1. — Nella Biblioteca Vaticana si conserva un manoscritto, contenente una dissertazione storica, sicuramente fra le prime in Italia, se non la prima in assoluto, concernente la **Istorija Gosudarstva Rossijskogo** di N.M.Karamzin. Si tratta di un codice cartaceo (Vat. Lat. 13657, ff.249-265, cm. 27x18,5), datato al 1822, scritto in bel corsivo, di facile lettura, sulla mezza colonna di destra, con le pagine numerate da 1 a 32. Il testo è in francese, ma contiene abbastanza numerosi errori d'ortografia, segno evidente che lo scrivente non era di lingua francese. L'autore, che si firma "Baron de Strandman", non dá alcuna ulteriore precisazione, diretta o indiretta, del proprio nome, della propria formazione e professione, dell'origine o nationalitá. L'esistenza di un orientalista svedese omonimo, E.A.Strandman, vissuto una trentina d'anni piú tardi, ci fa supporre she anch'egli fosse svedese, o almeno scandinavo. Non ci pare ecluso che l'autore possa esser stato legato alla Russia in quanto residente in Finlandia: l'omonimo orientalista E.A.Strandman, infatti, pubblicava nel 1869 a Helsingfors, scritta in svedese, una dissertazione accademica tenuta presso l'Università Imperiale Alessandro in Finlandia. (1) Purtroppo non siamo riusciti a trovare alcun'altra traccia del barone Strandmann, autore del nostro scritto.

Ben noto é invece l'abate Placido Zurla cui la dissertazione su Karamzin è dedicata. Nato a Legnago nel 1769, egli fu per lunghi anni monaco e docente di teologia nel convento camaldolese di S.Michele a Murano, dove si legò d'amicizia con Mauro Cappellari, futuro papa Gregorio XVI. Trasferitosi a Roma divenne abate generale dell'Ordine dei Camaldolesi, membro della Congregazione di Propaganda Fide e di quella dell'Indice, cardinale nel 1823 e cardinale vicario durante il pontificato di Leone XII. Morí nel 1834 (2) Il manoscritto vaticano è stato inviato allo Zurla come lettera (cf. p. 30 del ms.), anche se il testo non ha una specifica forma epistolare, ma piuttosto quella di un trattatello storico, finito di scrivere a Firenze il 25 Luglio 1822. Si puo' supporre she lo Strandman abbia risposto con questo scritto ad una precisa richiesta dello Zurla che, in quell'anno, cercava informazioni sulla Russia in vesta della stesura di un trattato geografico che aveva in animo di scrivere. È stato scritto, fra l'altro, che "il conte Romanzoff, a nome dell'Imperatore di Russia, incaricò lo Zurla d'illustrare parecchie carte dei secoli XI, XII, XIII, le quali molto importavano per la storia e geografia di questa regione" e che "a comando [dello Czar di Russia] aveva intrapreso un poderoso lavoro geografico" (3). In una lettera del 14 aprile [1822?] egli ricordava inoltre che una "certa persona" doveva dargli informazioni su alcune "mende in via di storia religiosa che giá saltano agli occhi" nella **Storia** del Karamzin (4). Il fatto che il nostro manoscritto sia conservato alla Biblioteca Vaticana è legato probabilmente alla circostanza che venne spedito allo Zurla a Roma, ma anche alla sua natura, appunto, 'scientifica': nella stessa miscellanea è confluito infatti un altro codice, autografo dello Zurla stesso, contenente l'orazione **Qualor si volga in pur rapido sguardo...** su cui ritorneremo qui sotto. Altri scritti, dello Zurla o a lui dedicati, nonché la sua corrispondenza sono conservati invece alla Biblioteca Nazionale (giá Vittorio Emanuele) di Roma (Fondo minore S.Gregorio) e al Museo Correr di Venezia.

Nemico acerrimo di Napoleone e di ogni forma di liberalismo e repubblicanesimo risorgimentale, lo Zurla fu zelante difensore della politica della Restaurazione e dell'autorità della Chiesa Cattolica Romana.

Sono probabilmente autentici il suo fervore religioso e la sua sincera partecipazione agli sforzi della Chiesa vòlti al risollevamento del livello morale e della fede religiosa a tutti i livelli. Non per questo potremo esimerci dal considerare i suoi scritti come manifestazioni di un oscurantismo cattolico che, nella prima metà dell'Ottocento, aveva ormai perduto persino la solida cultura e la macshia tempra intellettuale che animava la Chiesa della Controriforma. Valgano le testimonianze di scritti come l'Orazione succitata tenuta nel 1828 all'apertura dell'Accademia di Religione Cattolica (**Qualor si volga un pur rapido sguardo...**), pamphlet ideologico contro l'illuminismo, e il rousseauismo in particolare, o la dissertazione geografica **Dei vantaggi della Cattolica Religione** (Roma 1822), intesa a dimostrare, contro l'affermarsi della scienza laica, come le conoscenze geografiche e storiche siano state incrementate soprattutto dai numerosi missionari e viaggiatori inviati per il mondo dalla Chiesa Cattolica.

Ci siamo alquanto dilungati su questo personaggio perché fu l'ispiratore del testo che qui analizziamo, ed è allo spirito di restaurazione cattolica che abbiamo descritto che il barone Strandman evidentemente si ispirò. Purtroppo, la presenza di questo autorevole personaggio nella vicenda del nostro manoscritto non contribuisce a dare indicazioni sull'identità dell'autore. I documenti appartenuti allo Zurla, conservati a Roma alla Biblioteca Nazionale, (appunti giovanili, alcune omelie, lettere a lui indirizzate, sonetti, odi e altri componimenti di vari autori) non contenfono alcun riferimento allo Strandman. Non ci è stato possibile fare più approfondite ricerche negli archivi di Propagande Fide, di Firenze (luogo dove è stato scritto il testo) o Venezia. Allo stato attuale dobbiamo pertanto considerare lo Strandman uno sconosciuto.

2. — Il manoscritto di Strandman porta il seguente titolo: **Matériaux pour servir à l'histoire de la Princesse Praxè de ou Adélaide de Russie, dont l'existence a été révoqué en doute par M. de Karamzin çsicı' dans son Histoire de l'Empire de Russie, par M. de Strandman, Florence 1822. Présenté comme un hommage de son profond respect et de son sincère dévouement à Monsieur l'Abbé Placido Zurla par l'Auteur reconnaissant.**

Il testo fa riferimento al Tomo II (p. 37) della traduzione francese della **Istoria Gosudarstva Rossijskogo,** pubblicata a Parigi nel 1819-1826. Gli annali russi medievali non hanno tramandato la storia di Eupraksija (ca. 1071—1109)- figlia del principe di Kiev Vsevolod, andata sposa col nome di Adelheid all'Imperatore Enrico IV, da lui maltrattata, e ritornata in patria negli ultimi anni dell'XI secolo. La vicenda è ben nota invece alla storiografia occidentale, soprattutto a quella cattolica a partire dal Seicento, grazie alla testimonianza di numerose fonti medievali messe in evidenza per la prima volta dal Baronio (5).

La principessa Eupraksija-Adelheid viene presentata dal nostro autore come una vittima crudelmente perseguitata çall'imperiale consorte Entico IV, maniaco perverso e vizioso, e la sua importanza storica viene esaltata dia dall'affermazione che ella, col suo comportamento virtuoso, produsse "une révolution considérable dans les destinées de son cruel persécuteur", sia dalla constatazione che questo episodio "a rattaché ç...' pour la première de l'Empire" (p. 2). Il soggetto, dunque, interessava allo Strandman (che doveva essere, è evidente, cattolico) per ragioni politiche, in guanto punto di contatto fra l'Impero Austriaco, erede del Sacro Romano Impero, e la Santa Russia della Restaurazione post-napoleonica, e per ragioni ideologiche, in quanto vicenda in cui l'eroina risultava essere una pia donna perseguitata, e il malvagio Imperatore Enrico IV, protagonista lotte per le investiture dell'antipapa Clemente III, già colpito dalla scomunica di Gregorio VII che lo aveva portato, nel 1077, alla famosa umiliazione di Canossa, finiva per essere definitivamente scomunicato e detronizzato da Urbano II. Non escluderemmo che un certo gusto romanticheggiante abbia contribuito a solleticare la curiosità dell'autore nei confronti di questa storia non priva di toni tenebrosi e crudi: non a caso, rivolgendosi allo Zurla, lo Strandman esalta il di lui "zèle éclairé pour tout ce qui concerne les fastes du **Moyen Age" çsottolineato nel testo'** (p. 1). Le motivazioni politico-ideologiche, tuttavia, dovettero avere un ruolo dominante nella decisione dello Zurla e dello Strandman di mettere in evidenza la figura di Eupraksija: ella fu donna nobile e virtuosa, sicuramente "digne du **Nom Russe** [maiuscolo e sottolineato nel ms.], des fastes de l'histoire de l'Empire de Russie" per cui, scrive l'autore, appare sorprendente che il Karamzin abbia preferito mettere la sordina sulla storia della principessa Russa, piuttosto che accettare la testimonianza delle fonti occidentali che pure, in altra

occasione, sono da lui considerate come "dignes de foi" (p.5)

Premesso che non gli sono accessibili i documenti originali dei Sinodi di Costanza, di Piacenza e di Roma conservati negli Archivi Segreti Vaticani, lo Strandmann cerca di ricostruire le tappe fondamentali della storia di Eupraksija sulla base delle fonti occidentali medievali e rinascimentali: la principessa russa, che egli ritiene vedova di Odone Margravio del Brandeburgo (e non del Margravio di Staden, come sostiene Karamzin), sposò Enrico IV nel 1088; fuggí dalla prigione di Verona dove l'aveva rinchiusa il marito; si rifugiò alla sorte di Matilde di Canossa e di Welfo; chiese aiuto a Urbano II, oltre che ai concili di Constanza (1094) e di Piacenza (1095), e al concilio di Roma che scomunicò dichiarò destituito l'Imperatore; venne accolta a Roma con grande generosità dallo stesso papa, per ritornare finalmente in patria accompagnata dal legaro apostolico e "ayant fait voeux d'une vie monastique, elle se retira pour le reste de ses jours dans un couvent que les Chronistes Allemands appellent Bergensi" (si tratta probabilmente del Monastero delle Grotte dove, secondo il Rozanov, (6) Eupraksija mori e fu sepolta) (pp.7–9).

Seguendo una metodologia che sembra ereditata dal Baronio, le fonti vengono per lol più riportate per esteso, ma in traduzione francese basata, a detta dell'autore stesso, sulle migliori edizioni reperibili nelle grandi biblioteche. V'è comunque una determinata volontà di dar valore alla testimonianza delle fonti medievali, in particolare quelle contemporanee o di poco posteriori ai fatti, a scapito di quelle rinascimentali o settecentesche. Riportando la testimonianza del Krantz, Strandman esprime di fronte all'affermazione dello storico cinquecentesco tedesco che le terre polacche erano confederate, se non assoggettate ai Russi all'epoca di Eupraksija. Sappiamo che il Krantz non perdeva alcuna occasione di criticare o diminuire la Polonia e i Polacchi. La suscettibilità dello Strandman in questo punto potrebbe far pensare ad un suo legame con questa nazione: riteniamo tuttavia che tale suscettibilità sia da imputarsi piuttosto ad una obbligata tendenza filopolacca di stampo cattolico.

All'eredità del Baronio ci riporta anche, almeno parzialmente, l'ideologia che anima il nostro pamphlet. L'autore nota giustamente che le fonti occidentali si preoccupano di spiegare le cause della decisione di Enrico, Imperatore dei Romani, di sposare una principessa proveniente da un paese tanto lontano e, praticamente, sconosciuto. "La **Russie** plusieurs siècles apres continua à étre pour les occidentaux **une véritable terra incognita"** [sottolineato nel ms/] , scrive l'autore (p. 10), fedele ad una lunga tradizione, che appena si andava modificando nel Settecento, di una Russia sostanzialmente misteriosa ed estranea soprattutto nella storia passata (7). Questa affermazione, tuttavia, è scevra da qualsiasi atteggiamento di critica o di sciovinismo nei confronti della Russia: quasi a voler favorire, o per lo meno non compromettere, possibili rapporti fra la S. Sede e Pietroburgo. La decisione di Enrico si giustifica infatti, continua Strandman, con le lotte interne dei discendenti di Jaroslaff, uno dei quali chiese aiuto all'Imperatore per recuperare il trono di Kiev, favorendo cosí il matrimonio di Enrico con Eupraksija: egli intende cosí evidenziare questa vicenda che lega la storia russa a quella dell'Impero e del mondo cattolico, e che deve fornire la descrizione di una pagina luminosa della storia della Chiesa. Lo Strandman non fa alcun riferimento ai contatti che l'antipapa Clemente III avrebbe avuto con Vsevolod per guadagnarlo alla causa Imperiale contro la S. Sede di Roma (forse anche in vista di un'unione delle chiese), contatti che non ebbero alcun esito ma che forse influirono sul matrimonio di Enrico con Eupraksija, come suppone il Rozanov (8). Da un personaggio impegnato nella difesa della posizione della Chiesa di Roma contro l'Impero tale omissione è ovvia, ma forse essa va imputata più all'ignoranza di un fatto marginale e poco noto, che a vera mala fede. E significativo, tuttavia, che anche gli **Annales ecclesiastici** del Baronio omettano la notizia dei contatti fra l'antipapa e Vsevolod, e diano invece notevole risalto alle epistole dei 'veri' papi ai principi di Kiev e di Halič.

La difesa della religione e della Chiesa cattolica resta, infatti, lo scopo primario del nostro autore: egli lo dichiara allorché si oppone esplicitamente e animosamente agli storici laici a lui contemporanei, che "toujours prompts á déroger sur les droits de l'Eglise & sur les principes qui ont guidé le Saint Siège dans ses transactions contre l'Empereur Henri, se sont efforcé vainement á représenter ce prince farouche & vicieux, comme une innocente victime des intrigues de la Comtesse Mathilde & de l'ambition [...] de Urbain II. La

concordance seule des écrivains contemporains, peut décider la question, & elle seul doit guider nos pas dans cette investigation des griefs de la Princesse Russe" (p. 19).

All'immagine positiva che, sulla base delle testimonianze di Helmoldo, di Dodechino, dei Cronisti dei Concili di Costanza e Piacenza, e di altre autorevoli fonti medievali, lo Strandman crea della principessa russa, è strettamente legata l'animosità che lo anima nei confronti di Karamzin: lo scetticismo dello storico russo e delle fonti medievali russe che non ricordano Eupraksija sarebbe dovuto al fatto che la Chiesa cattolica la fece oggetto di compassione universale (p.28). In una difficile situazione nei rapporti fra la S. Sede e l'Impero russo, lo Strandman evoca cosí un ideale di avvicinamento, forse di unione del mondo russo e di quello cattolico delineatosi nella storia del passato, ma evidenzia anche una situazione presente in cui la S. Sede ritiene di essere vittima delle macchinazioni dei laici da una parte, e degli scismatici (anche se lo Strandman non usa mai questo termine) dall'altra.

In più di un caso è evidente che l'atteggiamento critico dello Strandman nei confronti del Karamzin appare offuscato dal pregiudizio ideologico: certamente il suo modesto intelletto non poteva competere con la grandezza dello storico russo e, laddove egli pretende di correggerlo, il nostro autore decisamente fa ben trista figura.

Nelle ultime due pagine del suo testo, che portano evidenti i segni della fretta tanto nella calligrafia quanto nelle argomentazioni storiche, egli sostiene infatti che Eupraksija era figlia di Jaroslav il Saggio e non di Vsevolod. Il suo ragionare ci pare privo di fondemento e di consistenza storica. Egli si appoggia all'autorità di storici moderni (in questo caso non li attacca: evidentemente gli risultava vantaggioso servirsene!) di chiara fama ("Levèque, Leclerc, Schloezer, Moréri & les compilateurs de l'histoire Universelle sont des authorités bien puissantes!", scrive egli al p.31), per sostenere che "le grand prince Jaroslaff mourut le 19. fevrier 1054 agé de plus de soixante & dix ans. Il n'est donc nullement impossible que Praxède, fille de ses vieux jours, pouvait avoir épousé fort jeune, le Margrave de Brandebourg [...]. Tandis que **Vsevolod** fils de Jaroslaff mourut en 1093 époque où Praxède depuis plus de six ans ètait èpouse de l'empereur Henri (p.31). [...] Aprés la mort de Jaroslaff, ses fils se disputèrent longtemps la couronne de Russie, cette circonstance coincide avec ce que disent les historiens allemands, à l'ègard de l'arrive d'un Prince russe probablement frère de Praxède á la cour de l'empereur Henri IV" (p.32). Ciò che più interessava allo Strandman era di provare la veridicità delle fonti medievali favorevoli a Eupraksija e di far apparire isolata e infondata l'opinione di Karamzin: "Karamzin seul la considère problématiquement comme fille de Vsevolod" [sottolineato nel ms.] (p.31). E probabile anche che a Strandman interessasse fare di Eupraksija la figlia di Jaroslav, principe universalmente stimato e considerato non scismatico dalla storiografia cattolica della Controriforma, dal Baronio e dagli autori degli **Acta Sanctorum** in particolare.

Contro la corretta affermazione di Karamzin che Eupraksija era andata sposa ad un "Conte de Stadt", lo Strandman sostiene anche che ella era mogli di "Oudon Margrave de Brandebourg": in realtà la sposa dell'imperatore Enrico IV era vedova non di Udo (morto nel 1083), ma del figlio Enrico, Margravio di Staden, morto nel 1087 (9). Invocando ragioni di brevità ("Ce serait trop étendre, Monsieur l'Abbé, les limites d'une lettre qui est déjà si longue, que de vouloir quoter ici tous les passages des auteurs du moyen-age & de nos jours qui attestent que le premier époux de cette princesse, était Oudon Margrave de Brandebourg...", p.30), lo Strandman non dà in questo caso alcuna spiegazione della sua scelta in favore di Udone ed invita invece lo Zurla a "donner plus de développement à mon travail, en consultant [...] les auteurs qui m'ont servi de guide & dont les ouvrages se trouvent rependus dans toutes les grandes bibliothèques" (p.30). Nonostante le espressioni di deferenza che concludono lo scritto, più brevi ma simili a quelle del 'prologo' (p. 1), l'autore del nostro manoscritto sembra porsi con queste parole su un piano di parità. Se ne potrebbe (ma restiamo sempre nel campo delle supposizioni) che egli fosse pressoché coetaneo dello Zurla.

3. — Abbiamo cercato di inquadrare il piccolo manoscritto della Biblioteca Vaticana in un contesto culturale e ideologico che ne spieghi i fini e la natura. Purtroppo rimane ignota la personalità del suo autore: forse se ne potrebbero trovare le tracce nelle lettere conservate a Venezia. Di levatura intellettuale

certamente non eccezionale, legato ad un ambiente ecclesiastico di stretta ideologia 'restauratrice', il Nostro ha scritto una pagina bensì modesta, ma caratteristica dell'interesse che un Italia, in particolare a Venezia ma anche a Roma e forse a Firenze, stava suscitando la Russia e la sua storia. Karamzin e le traduzioni della sua opera storica occupano in questo movimento culturale un posto di primissimo piano. Per contrasto, il manoscritto vaticano mette anche in evidenza la potente personalità dello storiografo russo che, contro l'opinione di molti, aveva ben saputo distinguere la verità storica dal falso.

Abbiamo anche visto che la storia di Eupraksija-Adelheid **(alias Praxède)** ha rappresentato un polo d'interesse permanente per la storiografia occidentale, in particolare per quella cattolica sia medievale che post-tridentina. Lo Strandman si riallaccia al primo grande storico 'moderno' che se ne sia interessato, il Baronio, del quale perpetua la metodologia e, sia pur con i mutamenti introdotti da un'epoca storicamente diversa, meno eroica e un po' 'imborghesita', l'ideologia. Né possiamo sorpenderci che nella Venezia, nella Firenze e nella Roma del 1822 gli ambienti cattolici si interessassero vivacemente ad una storia non priva di connotati 'sensazionali' e, soprattutto, ricca di motivazioni ideologiche. Ancora nel 1929 uno studioso russo-sovietico riesaminava con una solida preparazione storica ed una sostanziale onestà scientifica, ma anch'egli zelo patriottico e con precisi intenti ideologici, la storia di Eupraksija: il fine del Rozanov era quello di dimostrare che gli storici tedeschi fra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento avevano ben torto d'incolpare Eupraksija di essere stata una fedifraga spergiura, causa prima della pessima reputazione dell'Imperatore Enrico IV, perseguitato dalla Chiesa e da Matilde di Canossa. Con precisa documentazione, ma anche con un'appassionata pertecipazione alla vicenda, egli tracciava un ritratto non solo profondamente umano, ma anche encomiastico della figlia di Vsevolod.

Forse col Rozanov la travagliata e triste figura di Eupraksija ha trovato la più corretta valutazione storica. La vicenda di questa donna che in vita non fu che vittima di un ordinamento ideologico e sociale che non riconosceva alcun diritto alla sua personalità e individualità, non ha cessato tuttavia, dopo ben nove secoli, di suscitare commenti che rispondono a fini, nella migliore delle ipotesi apologetici, ma comunque sempre ideologizzati.

NOTE

1. **Chuandamir's afhandling Om Qarachitaiska Dynastin i Kerman,** med inledning och anmarkningar, Akademisk dissertation... af E. A. Strandman, Fil. Doktor, Docent i Osterlandska Litteraturen, Helsingfors 1869.
2. Cf. l'articolo su P. Zurla nell'**Enciclopedia Italiana,** con la bibliografia ivi citata, e, per le vicende connesse con l'interesse di Zurla per la Russia e con la traduzione italiana della **Istorija Gosudarstva Rossijskogo** di Karamzin, A. Grego, **Il cardinale Placido Zurla,** Roma 1934, pp. 19,22,28,38, e lo studio, ben informato e preciso, di G. Giraudo, **La traduzione veneziana della 'Istorija Gosudarstva Rossijskogo',** in: **Profili di storia veneta** (sec. XVIII-XX), a cura di U. Corsini, Venezia — Università degli Studi, 1985, pp. 111—113.
3. Cf. A. Grego, cit., pp. 19,28.
4. Cf. G. Giraudo, cit., p. 112.
5. Cf. in part. S. P. Rozanov, **Eupraksija-Adel'gejda Vsevolodovna,** "Izvestija Akademii Nauk", 1929, 8, pp. 617—646. E anche: G. Brogi Bercoff, **The History of Christian Rus' in the 'Annales Ecclesiastici' by Caesar Baronius,** "Harvard Ukrainian Studies" (in corso di stampa).
6. S. P. Rozanov, cit., pp. 645—646.
7. Cf. anche G. Giraudo, cit., pp. 95—105.
8. Cf. a questo proposito la ricostruzione dei fatti proposta da S. P. Rozanov, cit., pp. 626—629.
9. Cf. S. P. Rozanov, cit., pp. 625.

И. Мартынов

П. Н. МИЛЮКОВ О РОЛИ МАСОНСТВА В ДУХОВНОЙ И ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ РОССИИ

Бурные перемены в середине 1980-х гг. в духовной и политической жизни Советской России, где острый кризис тоталитарной идеологии ознаменовался возвращением читатателям творческого наследия многих выдающихся философов, историков и политологов Русского Зарубежья (пока еще преимущественно "славянофильского" направления)[1], настоятельно требуют в качестве следующего шага на пути к становлению плюралистической модели "открытого' общества серьезной переоценки исторической роли первых "архитекторов русской свободы", потерпевших трагическое (хотя и неизбежное) поражение в попытках предотвратить национальную катастрофу, кровавые междоусобицы и большевистский авторитаризм после крушения феодально-бюрократической империи Романовых. Особое место среди руководителей великой Февральской революции 1917 года и вызванных ею к жизни демократических реформ по праву принадлежит Павлу Николаевичу Милюкову (1859—1943), государственному деятелю и политическому мыслителю, чье имя, как справедливо отмечает американский историк Д. Гуд, стало "синонимом русского либерализма"[2]. Повседневная политическая деятельность на разных ее этапах (руководителя полулегальных кружков либеральной молодежи, прошедшего царские тюрьмы и ссылки, признанного лидера легальной думской оппозиции после революции 1905 года, министра иностранных дел первого правительства республиканской России, идеолога "левого" демократического крыла первой русской эмиграции) неотделима от его многочисленных научных и публицистических выступлений перед отечественной и иностранной аудиториями. Талантливый, самобытный историк, социолог и журналист, он постоянно изучал и обобщал опыт своих предтеч и современников, представителей либерального ("западнического") течения в каждой из трех "волн" русского освободительного движения, формулируя и решая важнейшие стратегические и тактические задачи русской демократии. Время подтверждает сегодня многие милюковские прогнозы, хотя их автор прожил долгие годы и умер на чужбине, вдали от России, искренним патриотом которой оставался до своего последнего часа.

Органичное сочетание высокого патриотизма с прочным отвращением потомственного русского интеллигента к любым проявлениям расовой ксенофобии во многом определяло как политическую линию Милюкова, так и его заслуженный авторитет в либерально-демократическом движении нашего столетия, выдержавшем жестокие удары со стороны разных форм государственного тоталитаризма. Пройдя в ранней юности характерный для московского студента пореформенной эпохи "искус" славянофильства[3], Милюков быстро разглядел неуклонную эволюцию этого крыла русской патриотической интеллигенции в консервативно-"охранительном" направлении, бесплодную попытку идеологов русского "мессианства" искусственно изолировать свою страну от общемировых процессов, беспощадно взламывающих любые "китайские стены" волюнтаристских, экономически нежизнеспособных систем. Трезвое неприятие реакционного славянофильского "домостроя" и его космополитического "двойника" — радикально-социалистических утопий, глубокое, далеко не "книжное" знакомство с государственным и экономическим устройством разных стран (США, Великобритании, Франции, Болгарии, Сербии и др.) побуждало П. Н. Милюкова видеть будущее величие России не в катастрофических революциях и опасных "социально-мессианских" экспериментах, а в ее постепенном, последовательном преобразовании из полуазиатской авторитарной монархии в правовое, демократическое государство европейского типа, где процветающая рыночная экономика сочеталась бы с широким политическим плюрализмом[4]. Непримиримый противник большевиков, этот последний

трибун "несостоявшегося" русского капитализма, задавленного "в колыбели" силами внутренней реакции и непомерными неополитическими амбициями, всю свою жизнь боролся на два фронта: против социальной демагогии "ультралевых" и сословного эгоизма "ультраправых", смело обличая антинародную политику царской администрации[5], руководителей "белых" армий и монархической эмиграции. Демонстративное неучастие в Гражданской войне[6], осуждение всех попыток организовать иностранную интервенцию против СССР в 1920—1930-х гг.[7] и патриотическая, антифашистская позиция в годы Второй мировой войны[8] не примирили бывшего лидера русских либералов с советской властью (особенно, в ее "сталинском варианте"), однако сделали его мишенью злобных нападок (и даже террористических актов) со стороны черносотенной эмиграции и нацистских агентов.

Особую ненависть реакции вызывала милюковская позиция в "еврейском вопросе", традиционно ставшем тем историческим "моментом истины", когда слетали маски со многих фальшивых "либералов". Советские историки в первый послеоктябрьский период, а затем, в наши дни, израильские советологи достаточно подробно осветили деятельность русской демократической интеллигенции во главе с А. М. Горьким и В. Г. Короленко в защиту евреев, ставших жертвой черносотенных погромщиков после поражения революции 1905 года, однако обошли и обходят до сих пор (?!) активное участие в этой борьбе П. Н. Милюкова, А. Ф. Керенского и других видных лидеров либеральных думских партий[9]. Характерно, что Милюков — русский патриот и государственный ум европейского масштаба — никогда не считал "еврейский вопрос" предметом особых забот или политических амбиций своей партии, увязывая его положительное решение с осуществлением широкой программы демократических преобразований в России[10]. Принципиальный и неподкупный лидер думской оппозиции, всемирно известный ученый и публицист, он сделал для евреев (и был ценим ими) куда больше, чем многие "записные юдофилы" из "ультралевого" лагеря с бойкими перьями и сомнительной репутацией. "Я знал много русских людей, — писал многолетний милюковский соратник-еврей И. В. Гессен. — Одни были антисемиты, другие были филосемиты. П. Н. Милюков, — быть может, единственный, у которого вообще не было специфического отношения к евреям. Он относился к ним, как ко всем людям. Это мы ценим в П. Н. Милюкове. С брезгливым равнодушием проходим мы мимо патологической и безграмотной юдофобии. Но нам претит и приторное юдофильство. Как и все свободные народы мира, хотим мы не любви или ненависти, но признания и уважения. Мы не хотим ни злостной карикатуры, ни елейной иконописи еврейского лика. Мы не лучше и не хуже других: мы такие самые, как другие. И потому нам так любо было отношение П. Н. Милюкова: точь в точь как к другим"[11].

Вопреки черносотенной легенде о непременной причастности всех "юдофилов" к "финансируемому" евреями тайному масонскому "ордену", Милюков никогда не входил в братство "вольных каменщиков"[12], хотя в своих мемуарах, сознательно или мимоходом, одним из первых приподнял завесу над русским политическим масонством начала XX века — сложным и до сих пор еще малоизученным явлением в общественной жизни России предреволюционной эпохи и послеоктябрьской русской эмиграции[13]. Судя по воспоминаниям Е. Д. Кусковой и других близких к нему людей, маститый историк-позитивист, в отличие от более молодых или более "темпераментных" русских либералов (М. М. Ковалевского, В. А. Маклакова, Н. В. Некрасова, А. Ф. Керенского, М. И. Терещенко и др.), испытал непреодолимое отвращение к любой политической "романтике" с мистическими клятвами и "средневековыми" ритуалами, бесконечно чуждой его трезвому, рационалистическому уму[14]. Полная "психологическая несовместимость" с коллегами-масонами в прогрессивном блоке Государственной Думы, а затем в первом составе Временного правительства быстро переросла у Милюкова в острый политический конфликт, завершившийся тем, что его принесли, по требованию Петроградского Совета, в жертву антивоенной оппозиции, навсегда отстранив от активной государственной

деятельности[15]. Окруженный до конца своих дней эмигрантами-масонами — "левым" крылом Русского Зарубежья, сложившимся из блоков русских либерально-демократических партий, от бывших кадетов до меньшевиков, — он многое сделал для укрепления их политического союза, сохраняя, правда, между ними и собой определенную дистанцию.

Двойственное отношение Милюкова к масонству имело давнюю предысторию, ибо, в отличие от большинства русских "каменщиков" XX века (людей прагматичных, знакомых с прошлым своего отечества в объеме гимназической программы), этот блестяще образованный профессор-"профан", любимый ученик С. М. Соловьева и В. О. Ключевского, видел в масонстве не только удобную "ширму" для неформальных контактов разных групп либеральной интеллигенции, а целую мировоззренческую систему со своими моральными ценностями, идейной программой и сложившимися традициями. Обратившись к ранним милюковским трудам по истории России, мы обнаружим, что ему с первых же шагов своей научной деятельности пришлось вплотную столкнуться с феноменом масонства, как одним из серьезных, вызванных к жизни эпохой Просвещения этапов в формировании русской общественной мысли. Внимательное изучение этого феномена, неразрывно связанного с личностью и деятельностью великого русского просветителя XVIII века Н. И. Новикова, началось незадолго до рождения Милюкова, поэтому 23-летний приват-доцент Московского университета, приступая к разработке курса лекций по истории русской культуры, мог уже пользоваться целой библиотечкой книг о русском масонстве екатерининской поры (М. Н. Лонгинова, С. В. Ешевского, А. Н. Пыпина, Н. С. Тихомирова, А. И. Незеленова и др.)[16].

Подобно своим учителям, Соловьеву и Ключевскому, Милюков принадлежал к категории широкомасштабных историков-"концептуалистов", видевших главную цель своих трудов в оригинальном осмыслении и интерпретации тех документов и фактов, которые накоплялись для них кропотливыми тружениками-источниковедами. Почти одновременное обращение Ключевского и Милюкова на рубеже нашего столетия к "новиковской теме" (и неразрывно связанной с ней истории возвышения и катастрофы русского масонства екатерининской поры) знаменовало собой качественно новый этап в изучении этих проблем, их постепенный переход от политически индифферентных (или даже прямо официозных) историков-фактографов (типа М. Н. Лонгинова) и апологетов братства "вольных каменщиков" (типа А. Н. Пыпина)[17] к духовным вождям русской либеральной интеллигенции, к идеологам ее политической борьбы с царским авторитаризмом.

Первая же попытка "канонизации" мученика Н. И. Новикова, зачисленного Ключевским в "предтечи" русского либерализма[18], выявила характерную для всей позитивистской, а затем марксистской (т. е. практически всей советской) литературы о нем двойственность в оценке двух периодов его деятельности: петербургского (издание антикрепостнических сатирических журналов) и московского (руководство издательскими предприятиями русских масонов). Складывалась непонятная для историков-позитивистов (не говоря уже об ортодоксальных марксистах с их воинствующим атеизмом) картина, где Новиков-просветитель никак не уживался с Новиковым-масоном, смелый сатирик-трибун с пропагандистом "кладбищенской" философии, деятельный организатор русских культурных сил с отрешенным от реальной жизни мистиком. Столкнувшись с этим противоречием, Ключевский попросту "обошел молчанием вопросы мировоззрения Новикова, его масонства и нравственной философии"[19], однако "канонизированный" им "масон-просветитель" навсегда уже занял прочное место в пантеоне героев русского освободительного движения благодаря его огромному научному авторитету (неизменному даже в сталинские времена, когда рушились и не такие авторитеты)[20]. Новая плеяда историков-фактографов и апологетов русского масонства в начале нашего столетия (Т. О. Соколовская, Г. В. Вернадский, Я. Л. Барсков, В. П. Семенников, Н. П. Киселев и др.)[21] добавила к новиковскому "портрету" только дополнительные штрихи, но мало пояснила его

внутреннюю сущность.

Единственный оппонент Ключевского — первый руководитель и идеолог русских марксистов Г. В.Плеханов, не обладая для полемики с ним ни знанием предмета, ни оригинальной научной метологией, наглядно продемонстрировал в своих критических заметках о Новикове и русском масонстве его времени всю узость и косность вульгарно-социологического подхода к истории, фанатичную нетерпимость воинствующего атеиста к любым проявлениям идеалистического "инакомыслия"[22]. Советские историки не приняли плехановской оценки личности и деятельности Новикова (благо им ее никто и не навязывал)[23], однако, подчинясь тем же, что и он, марксистским догмам, делали все для того, чтобы искусственно "отлучить" этого "подпольного" вдохновителя всех "антикрепостнических сил" и неутомимого просветителя от масонства (Новиков якобы был "масоном поневоле"!), как оно было и пока еще остается для них (за исключением И. З. Сермана, В. В.Пугачева, Н. Д. Кочетковой и др.) — одной из самых "мрачных разновидностей мистицизма", таинственным и опасным (чем непонятнее, тем опаснее!) "антиобщественным явлением"[24]. Идейная установка на выполнение жесткого "социального заказа" побуждала и побуждает по сей день талантливых советских ученых к сознательной подтасовке и фальсификации исторических фактов, диктуемых сиюминутной политической конъюнктурой. Не удивительно, что начатая марксистской наукой "модернизация" и "канонизация" Новикова, насильно втиснутого в ряды "революционных демократов", сопровождалась яростными нападками на "идеологов буржуазии", которые якобы преднамеренно "искажали" и "искажают" этот "лик". Самой удобной фигурой для таких нападок был "лидер буржуазной контрреволюции", а затем "белоэмигрант" Милюков[25], хотя именно он первым из ученых-позитивистов нашел верный ключ к пониманию роли масонства в духовной и политической жизни России конца 18 века без апологий и филиппик в адрес этого сложного морально-философского учения и его убежденных приверженцев.

Решительно выступив в своих историософических работах против теории "вертикального прогресса" и его основных движущих сил — революций, к числу которых относились также всякие насильственные, волюнтаристские реформы "сверху" (в том числе "революционное преобразование" России Петром I), ученик Соловьева и Ключевского не только бесповоротно порвал со своими учителями, но и далеко ушел в сторону от "генеральной линии" традиционной русской историографии всех направлений (официозной и оппозиционной, славянофильской и "западнической"), намеченной еще в трудах Н. М. Карамзина и его предшественников[26]. Выдвинутая Милюковым применительно к России оригинальная теория "недовершенной нации", создавшей бесправовое, лишенное всякого контроля со стороны своих граждан (т. е. по современной терминологии — "тоталитарное") государство, заставила молодого историка-либерала радикально пересмотреть глубоко укоренившееся в "передовом" русском обществе представление о благотворном воздействии на их предков гуманистических идей европейского Просвещения и неразрывно связанной с ним бурной секуляризации русской культуры в XVIII веке[27]. Было бы неверным считать, что Милюков, подобно славянофилам, пытался отрицать историческую неизбежность и необходимость этих процессов. Не питая, в отличие от них, никаких симпатий к старинному русскому "домострою" и его идеологической опоре, неразрывно сросшейся с мирскими властями русской православной церкви, он трезво видел печальные последствия их острого кризиса в условиях авторитарного государства Петра I и его преемников, неспособных предложить обществу никаких положительных "земных" идеалов вместо униженной и осмеянной религии. Падая на поверхность русской "культурной пустыни", где самовластная жестокость дворян-"вольтерьянцев" разжигала разрушительные инстинкты темных, полуязыческих масс на кровавые мятежи, самые передовые философские и политические учения просвещенной Европы прорастали плевелами нигилизма, окончательно разлагавшего и без того уже глубоко аморальное общество[28]. Трезвое понимание причин и следствий этого трагического

парадокса помогло рационалисту Милюкову зорко разглядеть за чуждой ему мистической "оболочкой" русского масонства XVIII века его здоровое "ядро" — "духовное христианство" — деятельный, гуманистический идеализм, заполнивший глубокий "идеологический вакуум" в умах и сердцах молодых интеллектуалов новиковского поколения[29].

Характерно, что не академические теоретики русского либерализма типа В. О. Ключевского, а его ученик — П. Н. Милюков, поступившийся блестящей научной карьерой ради живой политической практики, первым отвел масонству решающую роль в процессе формирования русской общественной самодеятельности, независимой от авторитарного правительства, духовно противостоящей ему социальной силы, со своей собственной идеологией и организацией, стратегией и тактикой[30]. Именно эти особенности братства "вольных каменщиков", привлекательные для деятельных идеалистов (типа И. П. Елагина, М. М. Хераскова, Н. И. Новикова, С. И. Гамалеи, И. В. Лопухина и др.)[31], а не его мифические богатства, "философский камень" или мистические связи с трансцендентальными, "надмировыми" силами[32] обусловили первоначальный успех многочисленных просветительных и филантропических начинаний русских масонов XVIII века[33], а затем, в разгар революционных событий во Франции, навлекли на их ложи неоправданно жестокие репрессии екатерининской администрации[34]. Главной причиной этих репрессий, как метко подметил Милюков, стали не подлинные или мнимые политические "интриги" Новикова и его "братьев"-масонов при "малом" дворе опального наследника престола Павла Петровича, а сам уже факт их выхода за рамки четко отлаженной Екатериной II всепроникающей системы авторитарного государства в сочетании с хронической ксенофобией всех деспотических режимов к любой не санкционированной свыше общественной инициативе. Примечательно, что, готовя расправу над Новиковым, русская императрица не отделяла редактора антикрепостнического "Трутня" от московского издателя-масона, подобно многим его биографам-марксистам[35].

Милюковская интерпретация истории русского масонства XVIII века, намного опередившая свое время, сохраняет актуальность и в наши дни, как уникальный и пока еще далеко не превзойденный пример рационалистического подхода к изучению тайных мистических обществ — излюбленного объекта всех современных мифотворцев. Глубокое знание предмета исследования (Милюков внимательно прочитал все новиковские журналы и постоянно дополнял переиздания своих "Очерков по истории русской культуры" новыми фактическими материалами о русском масонстве XVIII века)[36] и беспристрастная позиция нейтрального наблюдателя закулисной деятельности постоянно окружавших его масонов из русских и иностранных политических лож "Великого Востока" позволили Милюкову стать всемирно признанным арбитром во всех вопросах, связанных с масонством. Выпуская впервые в свет в 1903 г. том своих "Очерков" с главой о Новикове и русских масонах его времени, а затем ее краткое "резюме" на английском языке[37], он вряд ли мог предполагать, что это "далекое, чуждое, немножко страшное и смешное" мистическое общество[38] снова привлечет к себе внимание всего человечества на фоне грозных политических катаклизмов нашего века как фантастический сплав старых и новых легенд о "тайных правителях мира" с реальными фактами деятельности политической "мафии" и революционного "подполья" разных стран, иногда маскирующихся под "масонские" ложи.

Острый накал освободительного движения в России накануне падения самодержавия, завершившийся установлением в ней, а затем в ряде других стран жестоких тоталитарных режимов коммунистического или фашистского типов, две мировые войны, угроза ядерного "апокалипсиса" и другие кошмарные "сюрпризы" постиндустриальной эры стали благодатной почвой для воскрешения первобытных страхов обывателя перед незримыми силами мрака и разрушения и их "персонификациями" в форме "сионистского", "масонского", "большевистского" или "империалистического" (с разной комбинацией этих "прилагательных") заговора против человечества. Только в такой атмосфере грубая антисемитская фальшифка царских жандармов

— "Протоколы сионских мудрецов" смогла превратиться в опасное оружие черносотенных погромщиков, а затем в "теоретическое обоснование" нацистского геноцида против евреев и их "пособников"-масонов.

Малоэффективность рационалистических методов борьбы против иррациональной расистской мифологии сегодня не является секретом для самых неисправимых идеалистов, и все-таки до сих пор, пока наша цивилизация не нашла панацеи от всех форм ксенофобии, любое выступление в защиту жертв расового, национального, политического или религиозного фанатизма заслуживает уважения и памяти потомства. Именно эти чувства испытывает современный читатель милюковских выступлений 1920—1930-х гг., в которых тот с железной логикой ученого и неподдельной страстью человека доброй воли энергично разоблачал фальшивые "Прокотолы", их подлинных творцов и безумных пропагандистов — будущих подсудимых Нюрнберского и Иерусалимского процессов[39]. Хочется верить, что не политическое поражение в борьбе за мирный путь обновления России, а стойкость гуманистических убеждений и блестящий талант ученого со временем определят истинное место Павла Николаевича Милюкова в истории его многострадального Отечества, и не далек тот день, когда после долгих лет забвения он снова "войдет" в аудитории Московского университета как мудрый учитель и наставник будущих поколений русских историков.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. Перспективный план издания в СССР (1988—2000 гг.) трудов Н. А. Бердяева и др.: "Книжное обозрение", 1988, № 38, 23 сентября, с. 9.

2. См.: The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet History. Vol. 22. Gulf Breeze, 1981, p.1.10

3. С. Смирнов. Павел Николаевич Милюков. (Биографический очерк). В кн.: П. Н. Милюков. Сборник материалов по чествованию его семидесятилетия. 1858—1929. Париж, 1929, с. 2.

4. См. текст милюковской лекции "Разложение славянофильства. Данилевский, Леонтьев, Вл. Соловьев", прочитанной 22 января 1893 г. в московском Историческом музее (Милюков П. Н. Из истории русской интеллигенции. СПб., 1902, с. 279, 290 и др.). Современная либеральная политология высокого оценивает эту работу как одну из первых попыток дать объективную оценку философии "неославянофильства" (Янов, А. Русская идея и 2000-й год. New York, 1988, с. 52, 80, 82).

5. Примечательна милюковская характеристика П. А. Столыпина — кумира современных неославянофилов, как "услужливого царедворца и честолюбца", лишенного масштабности и принципиальности подлинно "государственного человека" (Милюков П. Н. Три попытки. К истории русского лже-конституционализма. Париж, 1921, с. 87).

6. П. Н. Милюков. Сборник материалов, 1929, с. 16—17; П. Н. Милюков. История второй русской революции. Т. 1, вып. 1. Противоречия революции. София, 1921, с. 5.

7. См. язвительную реплику Милюкова о выступлении на съезде русской эмиграции в Париже 20 сентября 1925 г. Маркова-Второго, в котором этот знаменитый черносотенец-"патриот" предлагал инициировать иностранную интервенцию против СССР даже ценой раздела России на "сферы влияния" крупнейших капиталистических государств (Милюков П. Н. Эмиграция на перепутье. Париж, 1926, с. 13).

8. The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet History, Vol. 22, 1981, p.115; Берберова Н. Н. Люди и ложи. Русские масоны XX столетия. New York, 1986, с. 246.

9. См.: Тагер А. С. Царская Россия и дело Бейлиса. М., 1934, с. 204—213; Максим Горький. Из литературного наследия. М. Горький и еврейский вопрос. Сост. М. Агурский и М. Шкловская. Иерусалим, 1986.

10. См.: The National Question in the Russian Duma. Speeches by prof. Milyoukoff, Tchkeidze, Kerensky etc, etc. Translated and arranged by T.L. Minsky. London,1915, p.4, 28–30, 35–36; Тыркова-Вильямс А. В. На путях к свободе. Нью-Йорк, 1952, с.304–305.

11. См. выступления И. Б. Шехтмана и Г. Б. Слиозберга на юбилейных собраниях в честь 70-летия Милюкова (П. Н.Милюков. Сборник материалов, 1929. с. 218–220, 246–249).

12. См., например: А. Мусевич-Бориков. Масонството. София, 1939, с. 166. Автор этого бредового пасквиля называет П. Н. Милюкова "масоном высокой степени шотландского ритуала", завершившим "дело разгрома Российской империи".

13. П. Н.Милюков. Воспоминания. (1859–1917). Под ред. М. М. Карповича и Б. И. Элькина. Т. 2. Нью-Йорк, 1955, с. 332–333.

14. Н. Н. Берберова. Люди и ложи, с.30–31, 213.

15. Н. П. Милюков. История второй русской революции, т. 1, вып,1, с.92–94, 166–168; Милюков П. Н. Воспоминания, т. 2, с. 326–329, 331; Берберова Н. Н. Люди и ложи, с. 47, 154.

16. См.: История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель. Сост. В. П. Степанов и Ю. В. Стенник. Под ред. проф. П. Н. Беркова. Л., 1968, с. 72–77, 269–270, 323–331.

17. Имеются пока еще не до конца проверенные сведения, что Пыпин был тайным масоном (Берберова Н. Н., ibid, с. 171).

18. См.: Ключевский В. О. Воспоминания о Н. И. Новикове и его времени. "Русская мысль", 1895, кн. 1, отд. 2, с. 38–60; Ключевский В. О. Курс русской истории. Ч. 5. М., 1937, с. 452.

19. См.: Макогоненко Г. П. Николай Новиков и русское Просвещение XVIII века. М.-Л., 1951, с. 21–22.

20. Советская наука официально признает труды Ключевского "крупнейшим достижением русской буржуазной историографии второй половины XIX – начала XX в." и никогда не допускает их резкой критики (Ключевский В. О. Сочинения, Т. 1. М., 1956, с.5, 8).

21. Почти все они были либо масонами, либо людьми, близкими к масонским кругам.

22. Судя по письмам Плеханова, он приписал Новикову в своей "Истории русской общественной мысли" (1914) все "смертные грехи" славянофильства, так и не прочитав ни одного его московского издания (Плеханов Г. В. Философско-литературное наследие. Т. 3. М., 1974, с. 181–187, 280, 282).

23. Макогоненко Г. П. Николай Новиков и русское Просвещение XVIII века, с. 18–19; Б. А. Чагин. Г. В. Плеханов как историк философии и общественной мысли. В кн.: Плеханов Г. В. Философско-литературное наследие, т. 3, с. 18–19.

24. См., например: Макогоненко Г. П. Николай Новиков и русское просвещение XVIII в., с. 284, 299, 357 и др.

25. См., например: Макогоненко Г. П. Николай Новиков и русское Просвещение XVIII в., с. 21; Малышев И. В. Предисловие. В кн.: Новиков и его современники. Избранные сочинения. М., 1961, с. 12 и др.

26. См.: Милюков П. Н. Главные течения русской исторической мысли. Т. 1 М., 1898.

27. См.: Бицилли П. Философия русской истории в трудах П. Н. Милюкова. В кн.: П. Н. Милюков. Сборник материалов, 1929, с. 87, 90 и др.

28. Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. Т.3. Национализм и европеизм. Юбилейное изд. Париж, 1930, с. 399–402.

29. Важно подчеркнуть, что Милюков первым отметил неразрывную связь русского масонства с освободившимся от государственной "опеки" христианством неоправославного ("катакомбного") типа (там же, с. 405–407, 436): явлением характерным для большинства религиозных сект и мистических движений в России, от старообрядчества до антропософических кружков.

30. Там же, с. 407–408, 433–434.

31. Там же, с. 411—412.

32. Любопытно отметить, что, по мнению Милюкова, Екатерина II задолго до составителей "Протоколов сионских мудрецов" упорно (но тщетно!) пыталась "доказать международный — и притом политический — характер масонской организации" как центра "всемирного заговора" для "ниспровержения государственного порядка". Правда, тогда еще ни она, ни ее западноевропейские агенты (И. Г. Циммерман и др.) не связывали этот "заговор" с "происками" лишенных права на жительство в России евреев, считая его руководителями враждебные Екатерине II прусский и шведский "дворы", а затем — французских революционеров (там же, с. 480, 485).

33. Там же, с. 413—434.

34. Там же, с. 434—438, 484—485.

35. Там же, с. 435, 485.

36. Там же, с. 407, 409, 411, 412, 416, 417, 421, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 436—438, 484—485, 507.

37. Milyoukov P. Russia and its Crisis. Crane Lectures for 1903 Chicago-London, 1905, p.253. Примечательно, что из этих лекций западные историки масонства впервые почерпнули важные сведения о своих русских "братьях" XVIII века (сравни, например: Freke G. R. A Concise History of Freemasonry. London, 1903, p.388—389).

38. Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры, ч.3. Национализм и общественное мнение. Вып. 2. Спб., 1903, с. 344. В последующих изданиях "Очерков" эта фраза опущена.

39. См.: Милюков П. Н. Правда о "Сионских протоколах". В кн.: Правда о "Сионских протоколах". Литературный подлог. Разоблачения газеты "The Times" (Таймс). Пер. с английск. С предисл. П. Н. Милюкова. Париж, 1922, с. 7—14; Milioukov P. Preface. —В кн.: Blank R. Adolf Hitler, ses aspirations, sa politique, sa propagande et les "Protocoles Des Sages de Sion". Avec une preface sur "Racisme et L'Antisemitisme" par Paul Milioukov. Paris, 1938, p.7-38. В настоящее время предисловие Милюкова к интересной книге русского эмигранта-масона Рубена Марковича Бланка (1866—?), вступившего в 1913 г. в петербургскую ложу "Humanitè", переводится на русский язык и готовится мною к печати.

Н. Прат

"НОВЫЙ РУССКИЙ ИДЕАЛИЗМ" Н. БЕРДЯЕВА И СОВРЕМЕННОСТЬ
(философские заметки)

Когда в Советском Союзе после долго перерыва появились, наконец, первые ростки самостоятельной общественной мысли, родилось стремление к созданию мировоззрения, противостоящего казенной догматике марксизма-ленинизма, в среде "инакомыслящей" интеллигенции возник самый живой интерес к русской философии, развитие которой было насильственно прервано еще в начале 20-х годов[1]. Мыслители религиозно-философского ренессанса вошли в моду. Произведения русских философов пользовались огромным авторитетом в "диссидентских" и "околодиссидентских" кругах. Вместе с тем рос интерес и к общественным идеям этих мыслителей, в частности, к общественно-политической традиции "Вех". В условиях тоталитаризма доступ к наследию немарксистских мыслителей был чрезвычайно затруднен. То немногое, что удавалось в этих условиях достать, далеко не всегда понималось правильно; люди читали урывками, без необходимой систематичности, зачастую заполняя пробелы в прочитанном собственными, в силу естественных причин не очень зрелыми

построениями. Кроме того, здесь действовала та закономерность идейной преемственности, в силу которой люди весьма избирательно относятся к наследию тех, кого они считают своими духовными предшественниками, и рассматривают прошлое через призму настоящего. Так случилось, что подлинными наследниками русского религиозно-философского ренессанса, продолжателями дела "Вех" оказались в конце концов не те, кто себя таковыми считает и рекомендует, но как раз те, кто стали предметом их резкой и далеко не всегда справедливой критики. Полемика в среде русских инакомыслящих — это своего рода война за наследие веховцев. Здесь не место углубляться в подробности этой полемики — она слишком свежа в памяти участников и свидетелей. Если взять самый яркий пример — сборник "Из-под глыб"[2] претендует на преемственность от сборников "Вехи" и, в особенности, "Из глубины"[3], однако эти претензии являются в значительной мере неоправданными и основанными на весьма искаженном понимании наследия веховцев. Достаточно указать лишь на то, что авторам "Вех" была глубоко чужда славянофильская склонность к недооценке правовых гарантий и европейских политических институтов, якобы совершенно непригодных для русских условий, которая явственно проглядывает в некоторых статьях сборника "Из-под глыб". И уж совершенно противоположна главной идее "Вех" красноречивая проповедь отвлеченного морализма и обличение современной оппозиционной или просто фрондирующей интеллигенции за то, что она не обладает добродетелями старого "ордена". Мнения, сформировавшиеся под прямым влиянием некоторых мыслителей русского религиозного ренессанса, прежде всего, под влиянием Бердяева, клеймятся представителями нынешней религиозно-националистической оппозиции как выражение ненависти к России и ее вечным ценностям. Планы учреждения в России клерикально-корпоративного государственного устройства преподносились не так давно в качестве развития идей все того же "философа свободы", которому ничто не было так противно, как духовное насилие. Можно утверждать с уверенностью, что не традиция русского религиозного ренессанса, но "ретроградная утопия", еще более наивная, но также и более опасная, чем старая утопия славянофилов, культивируется сегодня русскими "почвенниками". Поэтому совсем не излишне обратиться к истории того направления русской мысли, которое безосновательно изображается консервативным, изоляционистским и антиевропейским нынешними поклонниками русской политической старины.

В современной России происходит переход не "от марксизма к идеализму" — марксизм в России мертв, и немногочисленная группа оппозиционных марксистов утратила всякое влияние на души русской "инакомыслящей" интеллигенции, — но от духовной пустоты, создавшейся после крушения старых кумиров, к новым, вернее очень старым, но принимаемым за новейшее откровение истины, иллюзиям. Но России не помогут иллюзии. Ей нужна правда: правда об истории, правда о тех, кто формировал ее дух и создавал те ценности, искаженная память о которых вдохновляет сегодня пророков неославянофильства.

Русский критический марксизм

Формула "от марксизма к идеализму" требует разъяснения. Если термин "марксизм" понимается в чисто философском смысле, как можно предположить, исходя из того, что он сопоставляется с несомненно философским термином "идеализм", то прежде всего следует выяснить содержание первого термина.

В период победоносного вторжения марксизма в сознание русской интеллигенции (90-е годы прошлого века) ни у кого не вызывали сомнения ни характер философских воззрений Маркса и Энгельса, ни полная идентичность взглядов того и другого. Молодой Маркс еще не был открыт. Аутентичной марксистской философией почитался достаточно примитивный естественно-научный материализм, дополненный инвертированной гегелевской диалектикой. Эта философия, известная

первоначально лишь немногим из русских поклонников марксизма в изложении Энгельса, приобрела широкую популярность в систематическом изложении Плеханова, который особенно ценил именно философскую сторону марксизма.

Плеханову, как известно, принадлежит честь создания термина "диалектический материализм"[4]. Именно Плеханов стал рассматривать марксизм как цельную научно-философскую систему, в которой материалистическое понимание истории является лишь частным случаем общего материалистического мировоззрения. При таком понимании марксизма формула "переход от марксизма к идеализму" приобретает вполне определенный смысл. Однако подлинный исторический процесс идейной эволюции, определяемый этой формулой, оказывается несколько иным. Марксисты, ставшие "идеалистами", никогда не разделяли материалистического мировоззрения Плеханова. С самого начала они были в философии неокантианцами, т. е. сторонниками определенного вида идеализма.

Трудно поэтому, характеризуя их идейную эволюцию, говорить о переходе к идеализму. Вернее было бы говорить о переходе от одной формы идеализма к другой. Остается, впрочем, спорной пригодность термина "идеализм" для характеристики тех взглядв, к которым пришли Бердяев, Булгаков и Франк после преодоления неокантианства.

С другой стороны, формула "переход от марксизма к идеализму" подразумевает, что в ходе этого процесса марксизм оказался преодолен, отвергнут и заменен какими-то другими воззрениями. Анализируя социально-политические взгляды мыслителей, совершивших рассматриваемый "переход", мы должны, однако, признать, что эти взгляды и в "идеалистический" период оставались в большинстве случаев если не ортодоксально-марксистскими, то, во всяком случае, "ревизионистскими", т. е. лежащими в поле действия основных представлений марксизма, пусть и понятого критически.

Влияние марксизма на таких мыслителей, как Бердяев и Булгаков, никогда не прекращалось. Исследователя духовного процесса, который получил наименование "перехода от марксизма к идеализму", не может не поразить, сколь многое в этом процессе сохранилось нетронутым. Перед нами не ретроградная эволюция к системе идей, ранее почитавшихся реакционными, но обогащение свободолюбивых и социально-прогрессивных стремлений, традиционно культивируемых русской интеллигенцией, элементами того мировоззрения, которое одно способно подвести под эти стремления прочную базу.

Существуют две противоположные, но симметричные точки зрения на сущность "перехода от марксизма к идеализму". С одной стороны, официальная советская историография[5] (которая следует, впрочем, за дореволюционными "интеллигентскими" авторитетами) видит в этом процессе ренегатство определенной группы буржуазных либералов, которые лишь временно прикрывали свои естественные классовые наклонности марксистской фразой. С другой стороны, распространенная в консервативной русской эмиграции точка зрения сводится к утверждению, что некоторые представители безбожной и крамольной интеллигенции чудесным образом пришли к "просиянию ума" и вернулись, подобно блудному сыну, под отеческий кров церкви и законной власти.

Обе точки зрения воспроизводят в карикатурной форме некоторые черты, действительно присущие рассматриваемому явлению, которое, однако, было гораздо сложнее, интереснее и глубже, чем это представляется тем, кто пытается оценить его, руководствуясь прежде всего политическими критериями. Можно сказать, что оценка духовного пути будущих "веховцев" не только враждебной им, но и внешне симпатизирующей им русской публицистикой (и в СССР, и в эмиграции) служит наглядным подтверждением диагноза, поставленного "Вехами" в отношении психологических особенностей русской радикальной интеллигенции. Более того, русская "белая" эмиграция, внешне враждебная радикальным устремлениям этой интеллигенции, демонстрирует те же черты исключительного политоцентризма, непонимания автономии высших

проявлений человеческого духа, узость и нетерпимость, которые обличали некогда авторы "Вех" в интеллигенции революционной.

В эволюции "от марксизма к идеализму" необходимо констатировать не только изменение, но и преемственность. Менее всего изменился в процессе этой эволюции конкретно-социологический элемент, нормы и требования практической политики. Если вспомнить, что марксизм понимался своими критическими сторонниками в России не как всеобъемлющее мировоззрение, не как философия природы и общества, но как положительная наука о законах общественного развития, то естественно возникает вопрос: какой смысл имеет выражение "переход от марксизма к идеализму", если марксизм вовсе не был в действительности отброшен, но лишь подвергнут известному исправлению?

Марксизм как течение русской общественной мысли, приобретшее широкое распространение в 90-е годы прошлого века, отнюдь не тождествен основным экономическим и социологическим идеям К. Маркса. Эти последние уже давно являлись общим достоянием русской народнической интеллигенции, а также пользовались значительным влиянием среди русских ученых-экономистов.

"Собственно, "марксизм" в широком, общем смысле веры в истинность экономического и социологического учения Карла Маркса, — писал на склоне лет С. Л. Франк, — совсем не был новостью тех лет. Приверженцами доктрины Маркса были едва ли не все русские социалисты 70-х годов, после того, как в 1872 году один из первых русских учеников Маркса, революционер Герман Лопатин, перевел на русский язык "Капитал" Маркса. Вера в так называемый "научный социализм", провозглашенный Марксом, то есть в доктрину, претендовавшую быть научным доказательством необходимости и желательности перехода "буржуазного" общества в социалистический строй и связывавшую этот переход с деятельностью социалистической партии, была уже тогда в России общераспространенной в кругах русских революционеров.

Но это не называлось тогда "марксизмом". Русский социализм, опиравшийся на учение Маркса, был, напротив, "народничеством". А именно, русские социалисты 70-х и 80-х годов верили (с одобрения самого Маркса), что русский путь к социализму отличается от западно-европейского"[6].

Лишь появление марксизма в узком смысле слова — как учения, враждебного народническим представлениям о своеобразии русского пути к социализму через крестьянскую общину, как учения, утверждавшего необходимость и историческую прогрессивность прохождения России через фазу капиталистического развития, привело к тому, что социологическое учение марксизма ("исторический" или "экономический" материализм) стало предметом критики со стороны таких теоретиков народничества, как Н. К. Михайловский. Однако и после того как позиции сторон в историческом споре народничества с марксизмом определились, народники остались самыми настоящими ортодоксальными марксистами в понимании экономических вопросов.

Все они принимали "Капитал" Маркса и учение о противоречиях капиталистического развития. Более того, когда "легальные марксисты" стали подвергать критике теорию стоимости Маркса, экономисты-народники встали на защиту ортодоксии. Спор между народниками и марксистами о судьбах капитализма в России не был спором о правильности или неправильности основных положений экономической доктрины Маркса. Это был спор об интерпретации этой доктрины применительно к особенностям хозяйственного развития России.

Возвращаясь, однако, к нашей исходной точке — утверждению о том, что в самом понятии "переход от марксизма к идеализму" заключена некая неточность, зададим себе вопрос: в чем же все-таки отличительные особенности русского марксизма, позволяющие видеть в дальнейшей эволюции некоторых его видных представителей "переход к идеализму"? Не пытаясь определить, чем является "марксизм вообще", обратим лучше внимание на тот образ марксистской доктрины, который рисовался ее сторонниками в период интеллектуальных "бури и натиска". Марксизм как социологическое учение противопоставлялся "субъективной социологии" Лаврова

и Михайловского в качестве самого последовательного применения к изучению общества принципов научного детерминизма и объективного исследования. В этом смысле марксизм казался своим сторонникам самым последовательным проведением тех принципов, которые господствовали в естественных науках и принимались за единственно возможный научный подход к изучению общественных явлений.

"Свои экономические учения и тактические приемы, — писал С. Булгаков, — марксизм приводил в связь с доктриной экономического материализма. И опять-таки, как бы мы ни относились к этой доктрине, но нельзя не признать, что она имела неоспоримые научные и логические преимущества в сравнении с субъективной социологией, с которой ей пришлось вести борьбу. Субъективная социология представляет собой непоследовательное и нерешительное приложение принципов позитивизма в общественной науке, — под флагом субъективного метода она ввозит туда контрабанду, позитивизму совсем не принадлежащую, широко распахивая двери догматической метафизики. Марксизм же требует верности раз принятым философским и методологическим принципам, последовательности во что бы то ни стало и какою бы то ни было ценой. Поэтому выставив идею социальной закономерности и научного объективизма, он не останавливается пред отрицанием роли и значения личности в истории, совершенно игнорирует этическую проблему и свысока относится ко всяким "идеологиям", включая сюда и искусство, и философию, и религию. Он доходит до конца там, где субъективная социология отступает и непоследовательностью замаскировывает недочеты своих философских посылок. В этом смысле мы находим в марксизме ясное до прозрачности и ничем не прикрашенное приложение принципов позитивной социологии, ее откровенное и последнее слово..."[7]

Нет нужды говорить о том, что марксизм, понимаемый таким образом, представлял собой позитивистски-сциентистскую интерпретацию наследия Маркса, осуществленную теоретиками европейского социализма в конце 19 в. и весьма отличную от первоначальных воззрений мыслителя, давшего доктрине свое имя. Однако в период, когда формировался русский марксизм, ни у кого, пожалуй, не вызывала сомнений правильность такой интерпретации. Более того, в утрированном объективизме видели сильную сторону марксистского учения, его специфическую "научность", позволяющую проникнуть в подлинную сущность исторического процесса, понять силы, определяющие поведение социальных коллективов, их психологию, идеологию и потенциальную роль в истории. Это утверждение в равной степени справедливо относительно ортодоксального марксизма Плеханова и критического марксизма Струве. Но если Плеханов связывал такое понимание истории с общефилософской точкой зрения диалектического материализма, Струве с самого начала пытался опереться на критическую философию неокантианства. При этом он шел, пожалуй, дальше ортодокса Плеханова в отрицании роли личности в истории, настаивая на методологической необходимости игнорировать в социологии все частное, индивидуальное.

Видимая гармония позитивистски истолкованного марксизма и кантианства была, однако, не более, чем иллюзией. Более глубокое проникновение в сущность обоих учений не могло не привести к нарушению этой гармонии. Поскольку марксизм являлся не только социологической теорией, но и знаменем социально-политического движения, апеллирующего к сознанию и воле людей, он не мог игнорировать ни этики, ни чувства свободы и личной ответственности, неотделимых от человеческого самосознания. Объявить их иллюзией недостаточно для того, чтобы избавиться от необходимости считаться с ними. Старая кантовская противоположность чистого и практического разума не могла не превратиться в неразрешимую проблему для тех марксистов, которые отвергли гегелевское преодоление этой противоположности как иллюзорное и привыкли рассматривать марксизм не как "философию практики" (Грамши), но как эмпирическую науку, как распространение дарвинистского эволюционизма на человеческую историю. Фаталистический детерминизм, в котором нашло выражение это, хотя и одностороннее,

но зато вполне определенное понимание марксизма, требовал дополнения в виде кантовской этики. Попытки согласовать эти чужеродные элементы, предпринятые теми ревизионистами, которые относились серьезно к философским проблемам, вели к разрыву цепи механического детерминизма, к превращению того учения, которое называлось в 19 веке марксизмом, в нечто иное, построенное на других философских и общесоциологических основаниях. Марксизм, пытавшийся обосновать свое социальное учение на философии неокантианства, должен был отказаться от своего железного детерминизма, а вместе с ним — и от веры в неизбежность победы социализма. Необходимость должна была потесниться, чтобы дать место долженствованию.

"Должен сознаться, — писал Булгаков, — что Кант всегда был для меня несомненнее Маркса, и я считал необходимым поверять Маркса Кантом, а не наоборот. Кант и в действительности оказался сильнейшим реактивом, разлагавшим марксистскую догматику. Важнейшим выводом, которым я обязан критицизму, здесь является тезис о неспособности социологии к научным предсказаниям и установлению исторических "законов" (единообразий), с такой убедительностью доказываемый в новейшее время проф. Риккертом. Между тем, научный прогноз представляет интегральную часть всего марксизма, и с его отрицанием уничтожается не только Zusammenbruchstheorie, но и всякая вообще позитивная эсхатология"[8].

Признанию несовместимости трансцендентального идеализма с марксистской теорией общественного развития предшествовали попытки такого их синтеза, который не означал бы жертвы одним ради другого. Может быть, самой удачной из таких попыток является книга Н. Бердяева "Субъективизм и индивидуализм в общественной философии". Написанная в форме критики взглядов Михайловского, эта книга старается внушить мысль о существовании некоей "предустановленной гармонии" между необходимостью и долженствованием, социальным детерминизмом и телеологией, классовым интересом пролетариата и общечеловеческой этикой. Подобно Струве, Бердяев стремится противопоставить субъективизму и психологизму Михайловского кантианское понятие объективности, тождественное общеобязательности. "Величайшая историческая заслуга Канта, — утверждает Бердяев, — сводится к тому, что он открыл незыблемые основы общеобязательного, т. е. объективно-ценного, **в трансцендентальной апперцепции**"[9].

Поскольку жесткий детерминизм классического марксизма соседствует с телеологией и признанием абсолютного характера не только логических, но и этических норм, причем эти противоречащие друг другу элементы мировоззрения не вытесняют друг друга, но как бы мирно сосуществуют, относясь к разным областям, Бердяев остается в пределах широко понимаемого марксизма.

Новый русский идеализм

Если философское значение марксизма состояло, по мнению тех его сторонников, которые стали его критиками, в том, что он являлся самым последовательным проведением принципов позитивизма и научного детерминизма в истории и социологии, то смысл термина "идеализм" с самого начала был довольно расплывчатым. В сущности, идеализм в русской философской мысли начала 20 в. определялся чисто отрицательно — как нечто, противопоставляемое позитивизму и материализму. Выяснению смысла этого термина посвящена в высшей степени интересная статья Бердяева "О новом русском идеализме", напечатанная в журнале "Вопросы философии и психологии" (1903 г.). Статья свидетельствует об огромном сдвиге в мировоззрении Бердяева по сравнению с той позицией, которая отразилась в его статье, напечатанной всего за год до этого в сборнике "Проблемы идеализма". Бердяев предстает в статье "О новом русском идеализме" самым последовательным "романтиком" идеализма. Подобно Булгакову, он обращается к национальной традиции религиозной философии, однако здесь он вдохновляется не

столько Вл. Соловьевым, сколько ранними славянофилами, в особенности Хомяковым, а также неолейбницианцами Козловым и Лопатиным.

В своей статье Бердяев констатирует многозначность и неопределенность термина "идеализм". "Уже теперь, — говорит он, — определяется, по крайней мере, две фракции идеализма: одна решительно метафизическая, с тяготением к религии трансцендентного, другая этико-гносеологическая, плывущая в русле кантовского трансцендентального идеализма[10]. Бердяев становится на сторону первой "фракции". Если он и соглашается применить к себе термин "идеализм", то, во всяком случае, не в гносеологическом смысле. Идеализм в теории познания, говорит он, приводит к феноменализму, т.е. позитивизму, в то время как реализм открывает двери для метафизического знания. Транцендентальный идеализм, примыкающий к Канту, ведет во всех своих разновидностях к закреплению позитивизма. Он объявляет реальность фикцией: "Идеалистическая теория познания, в сущности, все сводит к идеям и категориям, за которыми пустота, которые не имеют носителя; она не может выйти из заколдованного круга понятий и не находит путей к реальности, в глубь бытия"[11]. Повторяя мысль, выраженную Соловьевым в "Критике отвлеченных начал", Бердяев утверждает, что и позитивизм, и идеализм "в конечном счете отстаивают одну и ту же **философию сказуемого** без подлежащего: все эти гносеологические направления враждебны метафизическому познанию, так как в них или совсем игнорируется проблема реальности и не анализируется понятие бытия или наше глубокое сознание транцендентной реальности, сознание бытия вне понятий, объявляется фиктивным, кажущимся, все признается имманентным мышлению с его категориями, сводится к идеям без носителя, без сущего"[12].

Против абстрактного, рационалистического идеализма Бердяев восстает во имя восстановления прав живого опыта, в котором мы непосредственно соприкасаемся с истинно сущим. Путь здесь указан самобытной русской философской мыслью, с самого начала тяготеющей "к метафизическому реализму, к конкретному спиритуализму, к восстановлению того целостного опыта, в котором непосредственно дано сущее"[13].

Поэтому в теории познания Бердяев предпочитает называть себя и своих единомышленников реалистами, а в метафизике — сторонниками спиритуализма или панпсихизма, поскольку в основе бытия они полагают (в противоположность Гегелю) не идею, а дух. Даже в этике, где термин "идеализм" как будто более уместен, ввиду признания абсолютных ценностей, едва ли верно пользоваться этим термином, если основа добра полагается не в трансцендентальных идеях, а в трансцендентной природе духовных существ. Бердяев снова готов признать примат бытия над мышлением, хотя и не в том смысле, в каком его признают эмпирики и материалисты. Короче говоря, из этой статьи явствует, что переход "от марксизма к идеализму" принадлежит прошлому. На повестке дня стоит переход "от идеализма к реализму". Все же Бердяев продолжает пользоваться условным термином "идеализм" для простоты и удобства. Он старается показать, что философские искания его единомышленников отнюдь не чужды духу русского народа: философскими темами насыщена русская литература, религиозно-философскими стремлениями пропитаны русская публицистика и критика, русские общественные движения свидетельствуют о религиозной жажде русской интеллигенции. И если в России не было философов, которых можно было бы сравнить с великими классиками европейской философии, то в молодой еще русской философии можно обнаружить подлинную самобытность и задатки более здорового и правильного развития, чем в философии западноевропейской, пребывающей в состоянии упадка и измельчания: "Новейший русский идеализм, несмотря на краткую историю и неопределившийся характер национален в лучшем, подлинном смысле этого слова; он не есть продукт шатания мысли кучки неустойчивых литераторов. За нами и за нас вся история нашей родной культуры, и в этом залог нашей правоты и жизнеспособнсоти. Мы глубоко сознаем наше духовное единство с Толстым и Достоевским, которым удивляется весь мир"[14].

Так в философской публицистике Бердяева властно начинает звучать национальная тема. Вместе со Струве[15] и Булгаковым[16] Бердяев стремится воскресить лучшие традиции славянофилов, отделить в их наследии положительные стороны от отрицательных, веру в национальную самобытность и особое призвание русского народа — от идеализации отсталых экономических, политических, церковных и др. устоев жизни.

Характеризуя теоретические основы нового русского идеализма, Бердяев обнаруживает в центре внимания мыслителей этого направления две важнейшие проблемы: проблему личности, индивидуальности, и проблему прогресса, цели и смысла истории. Позитивизм всех видов и оттенков не может не только решить этих проблем, но даже правильно их поставить.

Философия, беглый набросок которой дает Бердяев в рассматриваемой статье, может быть охарактеризована как разновидность экзистенциальной философии. Наука, согласно Бердяеву, бессильна перед тайной индивидуального. "Весь так называемый научный опыт, основанный на условном противоположении субъекта и объекта, — утверждает Бердяев, — не подводит нас к истинно сущему, реальному, в нем даны лишь условные значки реального бытия... материалы и основания для выработки понятия **бытия,** этого основного философского понятия, мы берем из непосредственных данных сознания — сознания живого, трансцендентного, а не имманентного нашему гносеологическому субъекту, который создает и познает так называемую "природу"[17].

Если бытие трансцендентно мышления и не вмещается в понятие, оно в то же время имманентно нашей целостной природе, благодаря чему оказывается возможен метафизический опыт, соприкосновение с сущим. Бердяев отмечает близость этих идей к гносеологической теории мистического восприятия у Вл. Соловьева, однако, в отличие от Соловьева, он возражает против почти полного отождествления философского знания с религиозной верой. Опыт, который дает материал для метафизического знания, согласно Бердяеву, обязателен для всех, и лишь интеллектуальные ошибки рационализма препятствуют его опознанию.

Из этой своеобразной гносеологии, связанной с идеями славянофилов Киреевского и Хомякова, вытекает, согласно Бердяеву, своеобразная конструкция понятия бытия.

"Всякое бытие, — говорит он, — есть сознание, всякое бытие живое и индивидуальное, т. е. всякое бытие есть конкретный дух, живая и индивидуальная субстанция"[18].

Категория субстанции оказывается основной категорией метафизического знания о бытии, недоступного для позитивизма и критицизма. Только в связи с тем или иным пониманием бытия можно решить проблему индивидуального. "Конститутивным признаком понятия индивидуальности является неразложимость, субстанциональное единство ее, невыводимость природы этой индивидуальности извне, из неиндивидуальной природы, единственность ее. Индивидуальность есть бытие в себе, бытие изначальное, и все ее состояния, ее творческие акты, ее взаимодействие с другими предполагают эту ее внутреннюю метафизическую природу: "она не может быть продуктом внешних текучих процессов"[19].

Биология и психология не могут ни объяснить индивидуальности, ни оправдать наших индивидуалистических притязаний. Это доступно лишь метафизике. "Мы непосредственно **сознаем,** — говорит Бердяев, — а затем и познаем себя как бытие, как духовную субстанцию, как **я,** неразложенное, из "природы" невыводимое, единое и единственное. Это образчик всякого бытия, которое иначе нельзя мыслить, как я, как индивидуальное, живое и духовное"**20**.

Бердяев принимает персоналистическую метафизику Козлова и Лопатина — спиритуалистический плюрализм, который представляет мир как систему, состоящую из множества духовных существ разного порядка. Лишь такая метафизика способна, по мнению Бердяева, придать смысл индивидуальному существованию. Теория личности завершается философией бессмертия и перерастает в теорию прогресса. В этой связи Бердяев снова обращается к аргументам (как своим, так и Булгакова) в пользу метафизического обоснования теории исторического прогресса. Метафизика прогресса носит у Бердяева определенно теистический характер. "Если

проблема личности неизбежно приводит нас к признанию духовной субстанции, к спиритуалистическому плюрализму, — говорит он, — то проблема прогресса столь же неизбежно приводит к единой, высочайшей субстанции, к добру как мощи, к спиритуалистическому монизму. Неискоренимый из нашего сознания факт смысла человеческой жизни и человеческой истории основан на предположении, что кроме меня и всякого другого, кроме человека и человечества есть еще третье, высшее, чем я и мой ближний, есть Единое, и в отношении к этому Единому множественности вся загадка бытия, метафизическая основа движения в мире"[21].

Для определения истинного смысла прогресса нужно решить еще проблему свободы. Анализ понятия свободы, согласно Бердяеву, еще раз показывает несостоятельность позитивизма и необходимость метафизики. "Свобода, — говорит Бердяев, — есть субстанциональная мощь, творческая сила духовного существа, от себя созидающего будущее. Это понимание свободы связано с особой теорией причинности, с чисто метафизическим учением о причинности как причинении, создании следствий активным духовным субстратом. Тогда устанавливается тесная связь между категориями свободы, причинности и субстанция"[22].

Это решение проблемы свободы заимствовано Бердяевым у Лопатина, философию которого он оценивал в этот период весьма высоко. Впоследствии, однако, Бердяев отошел от спиритуалистической монадологии Козлова и Лопатина ради динамического понимания духа, "огненной стихии", которая не есть субстанция, ибо субстанция есть "вещь", продукт "объективации". Однако, несмотря на то, что конкретное оформление основных философских интуиций Бердяева неоднократно подвергалось изменениям, не подлежит сомнению, что сами эти интуиции оставались, по существу, неизменными на протяжении всей его жизни. Характерно для Бердяева, что он не любил говорить об изменении своих взглядов, но предпочитал говорить об удачном или неудачном их выражении в той или иной книге. Это свидетельствует об ощущении им некоей невыразимости своих первичных интуиций. Словесное выражение их оказывается всегда неадекватным, как всякая вообще "объективация". Но каково бы ни было теоретическое содержание философских построений Бердяева, их скрытый смысл всегда был один. Это всегда была "философия свободы". Культ свободы всегда жил в душе Бердяева. В период перехода к религиозной метафизике Бердяев мыслил историю как метафизическое освобождение: **"Освобождение есть уничтожение зависимости от множества самобытных субстанций, составляющих для нас "природу", и достигается оно таким направлением внутренней свободы нашей, при котором из мира создается царство Божие"**[23].

Свобода социально-политическая, согласно Бердяеву, неразрывно связана со свободой метафизической, которая одна может быть теоретической основой борьбы за освобождение человека от всякого насилия и гнета. Исторически знаменательно, по мнению Бердяева, совпадение теоретических исканий новейших русских идеалистов с общественным подъемом России.

Свою новую философию Бердяев продолжает развивать в ряде других статей этого периода. Из них заслуживает внимания статья "Кризис рационализма в современной философии", напечатанная в журнале "Вопросы жизни" в июне 1904 г. Статья представляет рецензию на русский перевод "Прелюдий" Виндельбанда. (СПб, 1904). Эта рецензия замечательна тем, что в ней Бердяев как бы сводит счеты со своим собственным прошлым, с критицизмом и нормативизмом книги "Субъективизм и индивидуализм"... Вчерашний кантианец поднимает знамя бунта против своих учителей. Этим он сразу становится в один ряд с такими философами, как Вл. Соловьев, братья Трубецкие, Лопатин, Аскольдов, Лосский и др. Вся русская религиозная философия начала XX в. рассматривала преодоление кантианства в качестве одной из своих важнейших задач. Определяющим мотивом всей этой борьбы с Кантом было отрицание примата гносеологии, выражающееся в постулате объективного существования мира, который невозможно рассматривать как продукт нашего познания. От имманентного к трансцендентному,

от гносеологии к онтологии — таково общее направление русской философии в начале XX в., по крайней мере, ее наиболее самобытного и плодотворного течения. Бердяев безоговорочно становится на сторону русского онтологизма. По его мнению, Виндельбанд дает совершенно ложное, в сущности, фиктивное решение вековечной гносеологической проблемы — проблемы отношения мышления к бытию, субъекта к объекту. Вслед за почти всеми идеалистами, он упраздняет бытие, утверждая, что предмет познания конструируется трансцендентальным разумом. По мнению Бердяева, Виндельбанд и Риккерт глубже других неокантианцев осознали недостаточность рационализма и допустили иррациональность индивидуального, за которым они признали такую же ценность, как и за рациональными нормами. Но они не хотят признать, что в этом иррациональном появляется изгнанное ими из философии "бытие". Согласно Бердяеву, "последние слова европейской философии хотят нас убедить, что мышлению нет дела до бытия, что бытия совсем нет, а есть только должное, что тайна знания не в соединении мышлениия с бытием, а в согласии разума с самим собой, что никаких суждений о мире и быть не может"[24]. Таким образом, идеалистический рационализм открывает мышление от бытия, ведет к иллюзионизму и нигилизму.

Бердяев утверждает возможность лишь двух решений гносеологической проблемы: рационализма и мистицизма. Рационализм всех оттенков (к которому Бердяев относит и эмпиризм) бессилен познать бытие, реальное, сущее. Прорыв к бытию возможен лишь "в том случае, если есть **познание без раздвоения на субъект и объект, познание, не делающее своего предмета условным и мертвым, словом, познание, в котором дано абсолютное тождество субъекта и объекта и в котором, следовательно, мы соприкасаемся с истинным существом мира**"[25].

Такое познание может быть названо мистическим. Защищаемая Бердяевым теория познания признает трансцендентность всякого бытия мышлению и в то же время имманентность его первичному, нерассеченному сознанию. Образцом всякого бытия в этой мистической гносеологии оказывается наше "я", которое познается без раздвоения на субъект и объект. Так открывается путь к мистико-метафизическому постижению сущности мира. Бердяев зовет к переходу от идеализма к мистицизму.

Вместе с нормативной теорией познания Виндельбанда Бердяев отвергает и его нормативную этику. Здесь он особенно непримирим; попытка рационализировать нравственные переживания, логизировать этику вызывает у него самый яростный протест. Мораль, говорит Бердяев, не автономна, она сама нуждается в определении. "Мораль вовсе не так несомненна, как думают критические идеалисты. Мы ищем санкции высшей, чем моральная, санкции религиозной. Кризис современного сознания должен выразиться в переходе от рациональной, нормативной морали к сверхморальной и сверхрациональной мистике. Вверх от морали есть только путь к религии"[26].

Так разделывается Бердяев с телеологическим критицизмом, который он еще недавно исповедовал и защищал. В предисловии к сборнику своих статей, отразившем этот важнейший не только в его интеллектуальной биографии, но и во всей истории русской мысли XX в. переход, Бердяев так характеризует результаты своей духовной эволюции: "Тот порядок идей, к которому я тяготею, во всех своих частях лучше всего характеризуется словами — **мистический реализм**. "Идеализм", который в первой своей статье я признал боевым ключом и который был принят течением, связанным с "Проблемами идеализма", есть переходное состояние. "Идеализм" был хорош для первоначальной критики марксизма и позитивизма, но в нем нет ничего творческого, остановиться на нем нельзя, это было бы не реально и не религиозно. И вот часть "идеалистов" идет дальше, к мистицизму, соединяется с течением, имевшим иные истоки, переходит от идеалистических отвлеченностей к мистическим реальностям"[27].

Теперь Бердяев открыто тяготеет к религии, к историческим формам христианства, хотя и отвергает консерватизм официального православия. Однако модная "адогматическая" мистика

его не удовлетворяет, он за догматизм, но догматизм динамический, творческий; он утверждает непрерывность откровения, связанного с тем, что открылось в прошлом, но обращенного к будущему.

И политика, и общественный идеал, согласно Бердяеву, должны строиться на религиозных основаниях.

"Я подхожу в своих статьях к Богочеловечеству, воплощению Духа в общественности, мистическому союзу любви и свободы, — торжественно заявляет Бердяев. — От марксистской лже-соборности, от декадентско-романтического индивидуализма иду к соборности мистического нео-христианства"[28].

Эти слова Бердяева свидетельствуют о сильном влиянии на него идей Вл. Соловьева, хотя, как отмечалось выше, влияние этого великого христианского философа на Бердяева было не столь велико, как влияние основателей русской религиозной философии — ранних славянофилов. Именно от славянофилов, от Киреевского и Хомякова, идет отрицание отвлеченного рационализма в теории познания, утверждение, что отвлеченный разум умерщвляет предмет познания, воздвигает непреодолимую преграду между субъектом и объектом, что истина раскрывается "большому разуму", неотделимому от воли и чувства.

Настоящая статья представляет собой фрагмент работы "От марксизма к идеализму (Материалы к истории русской социально-философской мысли начала XX века)".

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Проф. В. В. Зеньковский, История русской философии, т. II, Париж, 1950, стр. 270; N.O. Lossky, History of Russian Philosophy, New York, 1951, pp. 192, 233; W.Goerdt, Russische Philosophie, Freiburg/München, 1984, S.73.

2. Из-под глыб, сборник статей, Москва—Париж, 1974.

3. Вехи, сборник статей, Москва, 1909; Из глубины, сборник статей, Париж, 1967.

4. См.: Г. В. Плеханов. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. Избранные философские произведения, т. I, Москва, 1956, стр. 689.

5. См.: С. Франк. Биография П. Б. Струве, Нью-Йорк, 1956 (рецензии в журн. "Вопросы философии", 1958, № 1 и "История СССР", 1957, №3).

6. С. Л. Франк. Биография П. Б. Струве. Нью-Йорк, 1956, стр. 12.

7. С. Булгаков. От марксизма к идеализму. СПб, 1903, стр. VIII.

8. С. Булгаков. От марксизма к идеализму, стр. XI—XII.

9. Н. Бердяев, Субъективизм и индивидуализм в общественной философии, СПб, 1901, стр. 21.

10. Н. Бердяев. О новом русском идеализме, Sub specie aeternitatis,СПб, 1907, стр. 153.

11. Там же, стр. 154.

12. Там же, стр. 155.

13. Там же, стр. 156.

14. Там же, стр. 170.

15. П. Струве, В чем же истинный национализм, На разные темы, СПб, 1902, стр. 534—535.

16. С. Булгаков, Что дает современному сознанию философия Вл. Соловьева; От марксизма к идеализму, СПб, 1903, стр. 247.

17. Н. Бердяев, Sub specie aeternitatis.

18. Там же, стр. 171.

19. Там же, стр. 172—173.

20. Там же, стр. 175.
21. Там же, стр. 178.
22. Там же, стр. 186.
23. Там же, стр. 187.
24. Н. Бердяев. Кризис рационализма в современной философии. Там же, стр. 294.
25. Там же, стр. 296.
26. Там же, стр. 302.
27. Н. Бердяев. О реализме, Там же, стр. 3.
28. Там же, стр. 187.

Yisrael Elliot Cohen

THE HUMANIST AND GROTESQUE TRADITIONS IN SELECTED SAMIZDAT VERSE AND PROSE

Literary styles or movements, like individuals and countries, may be said to discover or even create their own past. In the wake of the cultural, and particularly literary, wasteland produced by Stalinism, young writers, and some older ones who managed to salvage something of themselves and their talents, began to search for their literary and spiritual roots. This search for roots is characteristic of the post-Stalin period both for the published writers and for those whose works appear in samizdat. A number of published writers have returned to the simplicity and understatement of Chekhov in their modest and suggestive short stories and to the Russian lyric tradition, with its personal worlds and emotions

Many writers of samizdat differ from their published counterparts in their choce of tradition with which to identify. Their styles are different, as are their views of the world and of the role of the writer. Their belief in the officially proclaimed values of their society is minimal. They identify more with the questioners, the outsiders, the nihilists, the Demons of the nineteenth century and the iconoclasts of the early twentieth century. It is the boldness of these writers, in temperament and style that leads them to choose models such as Dostoevsky, Gogol, and Zamiatin who are heretical by Soviet standards and who were often considered dangerous in their own time.

As widely differing as are the styles and worldviews of these great Russian questioners, so widely differing are those of their samizdat descendents. Two poems may serve as an illustration and point of departure. They are both products of samizdat and their juxtaposition reveals how different may be the literary approaches to worldview, the individual, and social themes in the works of one so called movement, underground literature.

Galanskov's "Human Manifesto"[1] is anthropocentric. Man and his Soul, not society, are at the center of the world, as implied by the title, which polemicizes with the "Communist Manifesto' . This poem is a cry pf outraged individuality against leaders, mass communications, and mass weapons of destruction in the name of the "humiliated and insulted". It is a call to rebellion, to "break up the rotten prison of the state", and it asks whether such rebels exist or whether they have been bought off. The cry of despair comes from the poet's conclusion that "man has vanished". The poet seems to be the last man left and he will "let no one trample the soul's white relic". He will not be conforted. He wants to spit, to fight, if need to be fall rather than to receive sympathy or be fed "fruit plucked out of graves". His fall is his rise and he writes that he feels "man blooming in me". The final stanza contrasts all the non-people with the apocalyptic appearance of at least one man, heroically and tragically like Christ and Prometheus, in defeat triumphant.

"The Human Manifesto" is verbally and imagistically rich, but simple in its emphatic rhetoric and

repetitions. It is addressed to others, in order to be understood and to elicit a reply. The poet accepts a role of responsibility and challenges others to rise and be human, too. The dehumanizing aspects of life are named, "prison of the state" and "little balls of atomic death", rather than alluded to vaguely or indirectly.

Genrich Sapgir's poem "Icarus"[2] is a whirling confusion of human, animal, and machine. A woman in the poem is sexually stirred and then impregnated by a machine. She gives birth in "overdrive', like a machine; and like an animal, she gnaws at the bit. The product of this union is neither completely mechanical nor completely human — it is a crying helicopter. The poem, like the sculpture described, is constructed in surrealistic fashion. It is a fragmented rather than coherent reality. Attitudes to art and artists are satirized. There are parodies of different types of philistine reactions. The brunt of the poet s satire, however, is directed against a utilitarian view of art. The one apparently unambiguous statement in the poem, "Such is the Educational Meaning of Art", is undermined by the tone.

The confusion of realms — machine, human, and animal — sets this poem apart from the urgently human and revolutionary concerns of "The Human Manifesto". The tradition of the first poem is the humanistic and religious literature of Dostoevsky and Tolstoy. The tradition of "Icarus" is that of the grotesque, the irony, satire, and fantasy of Gogol and Zamyatin. These two traditions are related to divergent views of the writer in society. One view is that of the writer, seen in Pushkin's image, as prophet. Solzhenitsyn has endorsed this view: "For a country to have a great writer is like having another government. This is why no regime has ever loved great writers, only minor ones"[3] ("The First Circle") and "The literature that is not as close to contemporary society as the air it breathes and cannot share with it all its pain and anxiety, that cannot in good time give a warning signal against moral and social dangers, such a literature is not worthy of its name... and is bought not for reading but for the practical use one can make of the paper" (open letter on censorship to the Fourth Soviet Writers' Congress, May 16, 1967)[4].

A differing view of the writer's relation to society is that of Andrei Siniavskii's "On Socialist Realism", wich depicts the writer not as someone who knows, or as the mouthpiece for the truth, but rather as a questioner and a suggester of hypotheses: "We lost our faith but not our enthusiasm for the metamorphoses of God that take place before our eyes... We do not know where to go, not realizing that there is nothing to be done, we begin to think, to set riddles, to suppose. Perhaps we will think up something marvelous"[5].

One samizdat prose work in the humanistic tradition is Vladimir Maksimov's "Dvornik Lashkov"[6] (translated as "House in the Clouds") and one in the grotesque tradition is Siniavskii's "Sud idet" ("The Trial Begins")[7]. A comparison of them will disclose how they relate to these two Russian literary traditions restectively and to other works of samizdat. Maksimov's story is in the religious humanist tradition, concerned with the centrality of the human psyche and the soul in society. It introduces us to a porter, Vasili Lashkov, who is very ill and drinks heavily. Lashkov is an inarticulate little man and the meaning of his life does not dawn on him until his dying moment. Like that of Tolstoy's Ivan Il'ich, his adult life passes before him as reminiscences, between the time of advanced illness and death. Each find his life wanting. Lashkov was not a judge like Ivan Il'ich, but in his own way he, too, was responsible for peoples' lives. Not speaking up, he allowed several of the residents in his yard to be taken away by the Stalinist secret police to torture and often to death. Thus Lashkov allowed himself to become implicated in the ruin of other people. He did not strive for moral freedom even within the small area possible to him in Soviet society.

Lashkov exhibits senseless cruelty in a scene where he tortures a fly while listening to a discussion on fate and humanity Nevertheless, he is not denied a residual sense of morality. He suffers from a crushing sense of alienation, a uniquely human situation: "more and more now he spent his time thinking, thinking, struggling to unravel the tangled skein of events and to find the thread that somehow linked everything together"[8]

Lashkov never does solve this puzzle of his existence. He cannot resist nor fully understand the gradual subversion of his own character as it takes place. Thus he is both despicable and pitiable at the same time. He is not a great sinner, nor a devil, but, taken all in all, he is a little man whose small humanity was gradually slipping away. Only in his dying moments does Lashkov begin to realize the price that he has paid

for his sin of complicity. "We lost everything. Ourselves, our soul And what for? For what?.."[9]

Lashkov's articulate friend, a spiritual character suggestively named Khramov (from the Russian for **cathedral), speaks in lines reflecting Dostoevsky's** "Brothers Karamazov": "Filthy, stinking, crawling Smerdiakovism has engulfed our Russia... Everything is permitted, everything is allowed!.. But to begin with we need an artist, an artist who is not as we are — pigmies. We need a giant who will come and say: we are all brothers. But how will he say it!.. Many have spoken of it. Christ did and many many more. But the wrong way! It must be simpler and easier to understand..."[10].

Many samizdat writers find their calling in proclaiming the essential humanity of man. The role of the writer as prophet has been traditional from the time of Pushkin and Lermontov, and was taken up by Tolstoy, Dostoevsky, and Herzen. The latter, in publishing his journal "Kolokol" ("The Bell"), created a forum for his prophetic critiques of his society. It is significant that a contemporary publication containing social and moral criticism of the USSR bears the title "Novyi Kolokol" ("The New Bell")[11].

Linked with the prophet's role is the power and inviolability of the word. As Pushkin wrote in "Prorok" ("The Prophet"), "With the Word, burn the hearts of men" — "Glagolom zhgi serdtsa lyudei"[12]. Many samizdat writers, reacting against the debasing of language under Stalin, feel that the word must be purified before it can be used in art. The poet Aleksandr Timofeevskii epitomizes this idea in his poem "The Word": "The word has been debased as a worn coin, but now I want to raise it up again!.. And the thief sent a lie across the world. In words whose sense had been twisted and curled... The word has been debased as a worn coin. Who if not we must raise it up again?"[13]

Along with the importance of the word to these writers is the importance of the absence of the word — silence. For many the only protest possible against the enforced hosannas to Stalin was silence: "The people of Russia are Russian people. They are silent. This is Russian happiness"[14] (M.Mertsalov). For others this was not enough; they equate their own silence with Lashkov's. Pavel Antokol'skii expresses his anguish in a poem written after Stalin's death in the following way: "Out of our silence grew the greates ill... We hate him who has died less than our silence"[15].

The poet takes upon himself the resonsibility both for himself and for history. His convictions grow out of the belief that man is responsible for his moral actions even if he cannot control his fate. Solzhenitsyn's character Nerzhin in " First Circl" embodies this principle of responsible choice even while he is in prison and he risks being sent to hard labor. These writers in the post-Stalin era returned to two of the great themes of the nineteenth-century humanistic tradition — moral dilemma and human failure. The writer's evaluation of his own success often depends on his ability to prod and stir his contemporaries to action. As the samizdat poet Nor says, "In response to real alarm, the period creates the poet, and he creates the man at arms"[16].

A very different trend in samizdat writing is seen in the work of Siniavskii: "Right now I put my hope in a phantasmagoric art, with hypotheses instead of a Purpose, an art in which the grotesque will replace realistic descriptions of ordinary life... be truthful with the aid of the absurd and the fantastic"[17]. This statement at the end of "On Socialist Realism" is a fairly accurate description of Siniavskii's own art. Siniavskii's "The Trial Begins" is a fantastic, farcical treatment of life in Stalinist society as reflected in the microcosm of a love triangle, and a conflict over principles between father and son. The work thus echoes Andrei Belyi's modernist novel "St.Peterburg". The resemblances go further than that; both novels are written in the tradition of Gogolian prose, wich takes on a life of its own. The work is so fragmented that reality becomes a nightmare; readers and characters alike are uncertain of what is actually taking place.

The wife in "The Trial Begins" has an abortion because she does not want to bear the child whom her husband is eagerly awaiting. The trial of the title seems to be far in the background, with some indications that the charges are a parody of those by Stalin in the outrageously fabricated plot ageinst the Jewish doctors. As part of Siniavski's mockery of the whole world, the charge against the one doctor Rabinovich is not the attempted murder of an important state official, but performing an illegal abortion. Rabinovich is not seen as a person in his own right, but rather as a figment of others' imaginations, as when he pops up in

Prosecutor Globov's dream of museums and sphinxes.

These museums, for Siniavskii, are horror chambers of the past, rather than depositories of the best of human civilization. History is a chronicle of horrors, which Globov, the antisemitic prosecutor of Dr. Rabinovich, tries to justify with his Marxist dialectics. Words are detached from meaning and empty of truth. The atmosphere of the work is a spiritual vacuum. The characters, including the main ostensible victim, are mere puppets who dance on the unseen strings pulled by the Hand that appears at the beginning of the work. Only those like Rabinovich, the child-rebel, and the writer figure make use of the slack in their strings to assert some freedom, and, paradoxically, they are most free when they are in a prison camp. which is where they are dumped at the end of the novel.

"The Trial Begins" savagely satirizes and humorously parodies Marxist dialectics among other things. Transitions between parts of chapters are often based on association rather than logic. For example, "It all depends on your point of view" is the link used to tie together a discussion of justice with a seduction scene. Siniavskii often uses word play, in the manner of Belyi and the modernists in the 1920s. He characterizes the vulgar charm of bourgeois exoticism with the following phrases: "Kindly ladies held court in boudoirs, or was it couloirs? And all around were saxophones and gigolos, negligees, gondolas and condomes"[18]. Language is a toy for delight that often turns into a time-bomb set to sabotage a sacred concept or an apparently invincible reality.

Often imagery, as in Olesha or in Maiakovskii's realized metaphors, provides the means of translating objects from one realm to another. In Siniavskii an orchestra conductor is first compared to an engineer whose dams and dikes channel the flood of music, which symbolizes the Revolution. The same conductor is also compared to a dancer, when seen from a distance, but when seen close up, to a butcher.

The author transforms inanimate objects into animate ones while at the same time satirizing censorship: "He one of two Gogolian Dobchinskii-Bobchinskii characters, who are such doubles that they have but one dream between them) ran his hand over the first page, and, presumably by way of censorship, scooped up all the characters and punctuation marks. One flick of his hand and there on the blank paper was a writhing heap of purple marks. The young man put them in his pocket"[19].

Irony is the dominant tone of the work, as literal meaning is constantly at odds with sense. For example, in a discussion of architecture, it is said that stainless steel was coated with cream "for beauty". There are parallels benween Siniavskii's image of Stalin and that of Zamiatin's dictator in "We". As in Zamiatin's self-proclaimed neo-realistic style, which might also be called symbolic and fantastic, and, as in the movies of the 1920s, Siniavskii's perspective is often askew and terrifying. His dictator is presented only by a huge hand in a fist looming over Moscow, by a part for the whole. This device, is, of course, reminiscent of Gogol's illustrious "Nose".

Siniavskii's Stalin appears thus: "While above the roofs, amid the ragged clouds crimsoned by the rising sun, I saw a hand. Such was the invincible strength of the bloodshot fingers clenched into a fist and motionless above the earth, that I shivered with delight. Closing my eyes, I fell upon my knees and heard the Master speak..." The Master speaks as if divine: "Mortal, arise. Behold the hand of God. Wherever you may steal away and hide, it will reach and find you, merciful and chastising. Behold!'... Only one man was awake at this early hour. 'Do you recognize him, writer? the divine voice murmured in my ear. 'He is the hero of your tale... Exalt him!' Be my prophet. Let the light prevail and may the enemy tremble at your word'"[20]

Siniavskii here is parodying the idea of the writer as prophet. Having heard lies proclaimed as absolute truths during the Stalin era, Siniavskii is leery of admitting that there are any absolute truths for prophet-writers to proclaim. Instead he presents the writer's task as the posing of questions, particularly those embarassing questions that undermine or throw doubt on prevalent ideologies.

Thus the writer resembles the cosmopolitan joker-philosopher Rabinovich, who does not propound a system of his own, but, like "the eternal spirit of negation", which the satirist Bulgakov invokes in "Master and Margarita", ridicules someone else's ideas. Though Maksimov and Siniavskii present widely differing

philosophies and styles, they are nonetheless both tied to the Russian past in style and theme, and both are threatening to the totalitarian mold of Soviet thought and society.

The grotesque approach reveals people to be puppets, dead souls; the humanistic approach shows a human being dying. There are a number of other samizdat authers and works which one could analyze in terms of the two traditions that have been presented here. I hope to do so elsewhere. Among these I would suggest are: for the humanistic tradition — Yevgenii Popov, Valeri Tarsis, Georgii Vladimov and Yurii Dombrovskii's "Faculty of Unnecessary Things" ("Fakultet nenuzhnykh veshchei") and for the grotesque tradition — the plays of Andrei Amalrik, the tales of Vladimir Maramzin, Alexander Zinovyev's "Yawning Heights" ("Ziyayushchie vysoty"), Sasha Sokolov's "School for Fools" ("Shkola dlya durakov"), and Benedikt Erofeev's "Moscow-Petushki" ("Moskva-Petushki") Regardless of the differences between the two approaches, the very act of writing is an act of hope. A poem by Evgenii Kushev presents the symbol of the phoenix, the bird that dies but is reborn from its ashes. This image, which also provides the title for one samizdat journal, is perhaps the most fitting symbol for all samizdat writers who have tried to resurrect Russian culture after the Stalinist holocaust. The key line of Kushev's poem is "I BESSMERTNA EGO DUSHA" — "AND MAN'S SOUL IS IMMORTAL"[21].

NOTES

1. Iurii Galanskov, "Chelovecheskii manifest", this poem originally appeared in the Soviet Union in the clandestine publication **Feniks** (Phoenix) I, reprinted abroad in tamizdat in "Grani" No.52, 1961; also in George Reavey, ed., "The New Russian Poets, 1953-1966: an Anthology" (New York: October House, 1966), pp.247-253; translation also in Keith Bosley, ed. "Russia's Underground Poets" (New York: Praeger, 1969), pp. 29-31.

2. Genrich Sapgir. "Ikar", samizdat journal "Sintaksis I", original ca. 300 copies, ed, by Aleksandr Ginzburg, tamizdat, **Grani,** No.58- 1965.; translation, Bosley, op.cit., p. 71.

3. Aleksandr Solzhenitsyn, "V Kruge pervom" (New York: Harper Colophon, 1969) p. 358: "But then why have literature at all? After all the writer is a teacher of the people; surely that's what we've always understood? And a great writer is, so to speak, a second government. That's why no regime anywhere has ever loved its great writers, only its minor ones"; translation by Thomas Whitney; Russian text (New York & Evanston: Harper and Rowe, 1968), p. 320: "No zachem togda literatura? Ved' pisatel' — eto nastavnik drugix liudei, ved' tak ponimat' vsegda? A bol'shoi pisatel' v strane — eto, prosti za derzost', snizhaiu golos — kak by vtoroe pravitel'stvo. I poetomu nikakoi rezhim nikogda ne liubil bol'shix pisatelei, a tol'ko malen'kix."

4. In "Solzhenitsyn", ed. Leopold Labedz (Bloomington: Indiana University Press 1973), p. 189.

5. From the concluding paragraph of Siniavski-Tertz's essay "Chto takoe sotsialisticheskii realizm?", English translation in Tertz, "The Trial Begins" and "On Socialism Realism" (New York: Vintage, 1960). The essay was first published in 1959 in a French translation in the Paris monthly "Esprit". Our translation is based on Tertz, "Fantasticheskii mir Abrama Tertsa" (New York' Inter-Language Literary Associates, 1967), p. 446 "...Utrachivaya veru, my ne teryali vostorga pered proisxodiashchimi na nashix glazax metamorfozami boga... My ne znaem, kuda idti, ne ponimaem, chto delat', nachinaem dumat', stroit' dogadki, predpolagat'. Mozhet byt', my pridumaem chto-nibud' udivitel'noe..."

6. Vladimir Maksimov (Maximov). "Dvornik Lashkov", part appeared in "Krugozor", Riga, 1967; as "Povest' bez imeni" — untitled in **Grani,** No. 64, 1967; appears as chapter 3: "Sreda — Dvor posredi Neba" in Maksimov's novel "Sem' dnei tvorenia", Possev-Verlag, Frankfurt/Main, 1971; translated as "House in the Clouds" in "Russia's Other Writers", selected and introduced by Michael Scammel, (London: Longman), 1970.

7. Tertz, "Fantasticheskii mir..."

8. "Russia's Other Writers", p. 33.

9. Ibid., p. 114; in Russian, V. Maksimov, "Sem' dnei tvorenia", (cf.notes) p. 264 "...my... vse poteryali. Sebya, dushu svoyu. A zachem. Zachem?.."

10. Ibid., p. 70 (...is allowed.../, p. 103 ... But to begin...) in Russian, **op.cit.** pp. 213, 252 "Smerdyakovshchina zaxlesnula Rossiyu. Dorogu ego velichestvu, gospodinu Smerdyakovu... Vse mozhno, Vse dozvoleno... [p. 213]..." " — No chtoby nachat' — nuzhen xudozhnik, xudozhnik, ne to chto my — pigmei. Nuzhen gigant, kotoryi pridet i skazhet: Vse — lyudi, vse brat'ya. No kak on eto skazhet!... Ax, kak on eto skazhet!... Ob etom mnogie govorili. Xristos govoril i mnogo, mnogo drugix... No ne tak, ne tak!... Nado proshche i poniatnei..." [p. 252].

11. "Novyi kolokol" — The inspiriation behind this publication was my teacher Arkadii Belinkov. Though many of his writings were destroyed, he emerged from Stalin's camps as a courageous literary and social critic. He came to public attention with his study of the historical novelist Tynianov, which was both a work of literary criticism and at the same time a veiled attack on Soviet totalitarianism. After escaping to the West, Belinkov was one of the first to educate Westerners to the intricacies of Soviet censorship. His study of the talent writer Yurii Olesha used the example of one life to highlight the general failure of the Soviet intelligentsia to morally oppose the social and political morass which engulfed them and their whole country. His health permanently ruined by torture and prison camps (where he got to know the Gulag Archipelago so well that he was later able to convey something of its essence in his seminars and writings on Solzhenitsyn), Arkadii Belinkov died in New Haven, Connecticut at the age of 50.

12. Pushkin's famous poem was written in 1826.

13. "Slovo" — "The Word", originally in "Sintaksis II" (1959-'60), "Grani" No. 58- 1965; "Stertoi monetoi upalo slovo,/A ia xochu podniat' ego snova!/I vot po svetu pustil fal'shivku,/Iz slov poxozhix skroil podshivku/Byla podxvachena mysl' xanzhami/ Izdat' millionnymi tirazhami... Stertoi monetoi upalo slovo/ Komu, kak ne nam, podniat' ego snova?"

14. M. M. Mertsalov. "The People of Africa are Black People". "Feniks I", 1961, "Grani" No. 52, 1962; "Russia's Underground Poets", p. 51.

15. Pavel' Antokol'skij, cited in "Russia's Underground Poets", p. 7.

16. Nor "To My Friends" — "Feniks I", "Grani" No. 52, 1962; English in "Russia's Underground Poets", p. 54.

17. Tertz, "The Trial Begins"; pp. 218-219, "Fantasticheskii mir..." "... V dannom sluchae ia vozlagaiu nadezhdu na iskusstvo fantasmagoricheskoe s gipotezami vmesto tseli i groteskom vzamen bytopisaniia... byt' pravdivymi s pomoshch'iu nelepoi fantazii."

18. Tertz, "The Trial Begins"; pp. 218-219, "Fantasticheskii mir..." "... Simpatichnye damy v buduarax i — kak eto? — kuluarax stroiat kury. A vokrug saksofony, chichisbei, neglizhe. Gondoly i gondony..."

19. "The Trial Begins"; pp. 7-8.

20. Ibid., pp. 9-10.

21. Evgenii Kushev. "Ptitsa-Feniks" (The Phoenix), "Grani", No. 66, 1967.

ABSTRACTS

E. ETKIND. Contemporariness of Derzhavin.
The literary legacy of Derzhavin which is evaluated in a different way by literary critics and poets is unequalled in its width of his artistic conceptions and the scope of his poetic resources. Exactly this factor is the basis for the actualization of Derzhavin's artistic ideas in the works of Russian poets from Pushkin to Brodsky.

M. ALTSHULLER. Rapprochement between Trediakovsky and Radishchev in the Polemics on the Old and New Style.
The literary situation of the collision of Karamzinism ("occidentophiles" — "innovators") and Shishkovites ("slavophiles" — "archaists") in their struggle for supremacy conditioned their choice of the objects of their criticism. Therefore Karamzinites equated the role of Radishchev with that of Trediakovsky in his debate with Lomonosov, while Shishkovites accepting this comparison, highly valued the contribution of both of them to the development of Russian literature.

V. STRADA. Pushkin, Chénier and Radishchev and the French Revolution.
The subject of the French revolution and the understanding of the image of a revolutionary poet which is fundamental in its nature and multifaceted in its motivation defines the artistic and ideological importance of Pushkin's works in a new way.

S. VEXLER. On "Medoc" by A. S. Pushkin.
Detailed analysis of Pushkin's "Medoc" in comparison with its original — a fragment from Southey's poem — enables to reveal some characteristic features of Pushkin's attitude to translation as such. An attempt is made to discern the place of "Medoc" in the rhythmic and tematic aspects of Pushkin's creative work.

A. SYRKIN. The last verses by A. S. Pushkin.
The analysis of the "complimentary" couplets of friends in honour of M. Glinka brings to the conclusion that the couplets written by A. Pushkin were perhaps his last ones and they reflected the state of mind of the great poet before the fatal duel.

M. WEISKOPF. The Path of the Pilgrim (on Free Masonic and Theosophical Sources of Gogol).
The article demonstrate Gogol's acquaintance with Freemasonic and theosophic doctrines already in the early, "Ukrainian" cycle. An invariant plot underlying all of Gogol's prose is postulated: "a pilgrimage in search of Wisdom", which is central to Masonic writting. Textual parallels with Eckartshausen, Kheraskov, Kljucharev, F. Glinka are drawn.

V. LEVIN. Linguistic Characterization of One of the Dostoevsky's Characters.
The detailed analysis of the linguistic "mask" of Kirillov, the hero of the Dostoevsky's novel "Demons", determines the role of the oral conversational medium of dialogue as the main factor in the creation of an artistic image and in this way suggests a new linguistic evaluation of this phenomenon.

F. LESOURD. Fet — Far and Near.
This article is a discussion of Brioussov's essay, "Dalékie i blizkie" ("The far and the near"), concerning poets whose works he considers as the source of Russian Symbolism. Among them, Fet is regarded as one of the first to have opened a poetic way to "other" worlds. But an analysis of Fet's creation does not reveal any mystical tension. His main poetic images — the depths of the night or the ocean are metaphorical expressions for soul's inner depth, as unlimited as the cosmos. He thus creates a new poetic language, free of the psychologically inspired expressions, and endows this "inner" world with a considerable weight of objective reality, without reference to any other (mystical) reality.

В. МАРКОВ. Предтечи русского символизма: Минский, Мережковский, Лохвицкая.
Автор убежден в том, что интерес "неоструктуралистов, семиотиков, деконструктивистов и, по известному выражению Маяковского, "разных прочих шведов" к великим именам Александра Блока и Андрея Белого", — способствовал отсутствию научно достоверной истории литературного процесса конца XIX — начала XX вв. Поэтому историко-литературное изучение творчества

предшественников и предтеч символизма, в частности, Н. Минского, Дм. Мережковского, М. Лохвицкой, С. Соловьева и др., не только правомерно по своей научной значимости, но и первоочередно по своему принципиальному характеру.

L. ALLAIN. N.S.Gumilev and the Russian Literary Succession.
The wanderings of Gumilev examined in the context of creative fate of Russian and foreign literary artists determine the character of his return to Russian culture.

VJACH. IVANOV. On the book "My Sister Life" by Pasternak.
The history of the creation of "My sister Life" and the artistic originality of the book confirmed by the talks between B.Pasternak and the author of the article proves beyond doubt the need of system analysis on the basis of interrelations of different works.

H. TOLSTAYA. Pasternak and Kuzmin.
Pasternak and Kuzmin: towards and interpretation of "Aerial Ways". A conclusion is drawn that the dedication of "Aerial Ways" to Kuzmin testifies to Pasternak's adoption of a value system elaborated by late Petersburg Symbolist poetry. The dedication is shown to be supported in the story by motifs pointing to Kuzmin.

A.STEINBERG. Pasternak — the Translator of P.Verlaine.
Detailed comparative analysis of the translations in their relation to the original poems in French enables to elicit some of Pasternak's aims and some important semantic and rhythmic features of his poetics. Thanks to these Verlain's poems acquire intonations characteristic for Pasternak.

Е. ИМЕНДОРФЕР. "Мещане" М. Горького: три варианта интерпретации.
Пьеса М. Горького "Мещане" рассматривается в трех аспектах: как чеховская "драма настроений", как семейная и как политико-социальная драма. Автор убежден, что несмотря на разные интерпретации горьковская пьеса не является "предтечей" пьес соцреализма, да и сам писатель вряд ли может считаться "отцом" этого "метода".

M. LANGLEBEN. The Composition of the Story "Zamostye" by I. Babel.
The linguistic method of text analysis on the basis of the description of strophic structures discloses the principles of artistic composition and shows the linguistic mechanisms of text organization.

R.BRONFMAN. On the Authobiographical Prose of O. Berggolts.
A historical and literary evaluation of the autobiographical prose by O.Berggolts ("Day stars") indicates the revival of the great traditions of "Memoirs" by A. Herzen in the Soviet prose of the 50s and 60s.

S. SHVARZBAND. On the Problem of Sources of the "Legend on the Conversion of Russia to Christianity".
The hypothesis on the literary origin of the legend poses the problem of its sources. A consistent remaking by Ilarion of the speech by Konstantin Philosopher and the subsequent inclusion of the "Slovo" in the early chronicles demanded of the annalist to create a semantic "escort" which determined the plot and the structure of the legend.

M. TAUBE. On the source of the story "On the third sacking of Jerusalem by Titus" in the second redaction of "The Hellenic and Roman Chronicler".
The story is shown to derive not from the "Iosippon" directly, as claimed by N.Meshcherskij, but from a later reworking of the part of Iosippon dealing with the destruction of the second temple. Passages from the "Chronicler" quoted by Meshcherskij to support his theory are shown to differ from the "Iosippon" and to correspond, on the contrary, to the unique 15th century manuscript from the Bodleian Library which contains the Hebrew text of the story.

DM. IVANOV. Martin Buber and Vyacheslav Ivanov.
It is the first publication of hitherto unknown letters of the renowned Jewish thinker of modern times to the literary leader of the Russian "silver age". This publication opens an absolutely unresearched page in the history of cultural and moral collaboration.

L.SHUR. Letters of V.F.Khodasevich to M.L.Gofman (from the History of Pushkin Studies in Russian Paris).
The author publishes for the first time five letters of the poet and critic Vladislav Khodasevich (1886-1939) to the Pushkin scholar Modest Hofmann (1887-1959). The author examines the relationship between Khodasevich and Hofmann in the years 1924-1935 and uses material from Russian newspapers published in Paris to retrace their dispute about a number of problems concerning Pushkin's life and works. The letters improve our notion of Knodasevich as Pushkin scholar and give new details of his biography; they are also of interest for the history of Pushkin scholarship in Russian Paris in the 1920s and 1930s.

S. DUDAKOV. Vladimir Solovyov and Sergei Nilus.
Ideological borrowings by the author of the "Protocols of the Elders of Zion" of some historiosophic ideas of V.Solovyov is an interesting and unexpected fact which helps to understand the process of creation of this "forgery of the century" and puts forward for the first time the problem of historiosophic continuity of the idea of anti-Semitism.

М. РАЕВ. Превращение Московского государства в империю.
Процесс становления российской государственности тесно связан с идеологическим переосмыслением места и роли России в окружающем мире. Вот почему внешние и внутренние факторы формирования имперской идеологии во многом опирались на те западно-европейские традиции, которые были усвоены деятелями русской культуры в конце XVIII — начале XIX веков.

G.BROGI-BERCOFF. An Italian Echo to the "Istorija Gosudarstva Rossijskogo" by N.M.Karamzin.
The Vatican Library conserves a short manuscript (32 pages) written in July 1822 by a "Baron de Strandman" whose identity could not be defined more precisely. We know only that he was acquainted with the Abbot, future Cardinal, Placido Zurla, a representative personality of the Catholic Church of the period of the Restauration, and a promoter of the italian translation of Karamzin's historical work. The ms. contains a short dissertation in French, intended to demonstrate how Mr. Karamzin was wrong when he passed over in silence the history of Eupraksija-Adelheid Vsevolodovna, the wife of the Emperor Henri IV who played an important role in his excommunication by the the Holy See. In line with the methodological and ideological trends of the Catholic Historiography of the Counter-Reformation, the author gives an extremely positive image of the Kievan princess, a victim of the wicked Emperor and of the modern laic historians willing to smear the policy of the Catholic Church.

I.MARTYNOV. P.N.Milyukov on the Role of Free Masonry in the Spiritual and Political Life of Russia.
Scholarly works of P.N.Milyukov on the role of free masons in the history of Russia which are underes timated and nearly forgotten in the Soviet Union are an important contribution to some complicated and intricate pages of Russian history. The author of the article calls for the return of the ideological legacy of Mulyukov to Russian historiography.

N.PRAT. "The New Russian Idealism" of N.Berdyaev and the Current Age.
The "New idealism" by N.Berdyaev is considered in the context of the intellectual development in Russia in the early 20th century, i. e. the so-called development from Marxism to idealism.

И. КОЭН. Традиции гуманизма и гротеска в некоторых прозаических и поэтических произведениях самиздата.
Сопоставительный анализ некоторых первых самиздатовских произведений позволяет уточнить их генезис и преемстественность традиции русской классической литературы. Это тем более важно подчеркнуть, что доктрина соцреализма противопоставляет две культуры на основе классовых дефиниций, в то время как гуманизм и гротеск, в одинаковой мере присущие писателям от Гоголя до Толстого, были подхвачены не официальными, а самиздатовскими авторами.