



СВЯЗЬ ВРЕМЕН

ПРОБЛЕМЫ
ПРЕЕМСТВЕННОСТИ
В РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ
КОНЦА XIX-
НАЧАЛА XX В.

"НАСЛЕДИЕ"

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ имени А. М. ГОРЬКОГО

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

 ПРОБЛЕМЫ 
ПРЕЕМСТВЕННОСТИ
В РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ
КОНЦА XIX-
НАЧАЛА XX В.

"НАСЛЕДИЕ"

Ответственный редактор

доктор филологических наук
В.А. Келдыш

Рецензенты:

кандидат филологических наук
С.А. Небольсин
Ст.С. Ласневский

Редакторы издательства

М.Л. Хейфец
В.Г. Шугреев

С24 **Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе
конца XIX — начала XX в.— М.: Наследие, 1992.— 376 с..
ISBN 5-201-13181-6**

Книга посвящена замечательной художественной эпохе, которую часто называют русским "серебряным веком". В ней рассматривается русская классика в восприятии философской и литературно-критической мысли конца XIX — начала XX в. (Вл. Соловьев, Н. Бердяев, С. Булгаков, В. Розанов и др.), русская проза и поэзия порубежного времени в ее преемственных связях, контексте традиционного и нового.

Для всех, кто интересуется русской литературой "серебряного века".

С $\frac{4603000000-004}{994(02)-92}$ 673-92-II полугодие

ББК 83.3Р1

ISBN 5-201-13181-6

© Издательство "Наследие", 1992
© Институт мировой литературы
им. А.М. Горького РАН, 1992

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Эта книга – в ряду тех книг последних лет, что восстанавливают доброе имя замечательной литературной эпохи, которую часто именуют русским "серебряным веком". Многие годы она воспринималась нашим литературоведением под знаком кризиса. Воспринималась как "беззаконная комета в кругу расчлененном светил", но лишняя пушкинского поэтического ореола. Речь шла (пусть и с рядом оговорок) об отступлении от заветов и традиций, "выпадении" из них, о разрыве в цепи поступательного художественного развития. Ныне эта версия почти ушла в небытие. Но сменившему ее обновленному взгляду еще недостает полноты мотивировок. Он нуждается в дальнейшем развертывании, в умножении конкретных исследований, общая цель которых – окончательно утвердить представление об отечественном литературном процессе конца XIX–начала XX в. как крупнейшей вехе, закономерном этапе эволюции русского художественного слова. Но уже сейчас непредубежденное отношение к теме подвело к выводу, парадоксально несоответствующему выводам, которыми долго питалась наука. И он таков: "серебряный век" русской литературы – один из самых новаторских и вместе с тем (что особенно важно для нашего труда) один из самых традиционных. Ибо поистине огромен диапазон художественного опыта, который становится в это время объектом рецепции, – от античности до непосредственных предшественников. Трансформация образных языков различных эпох – приметная черта русского литературного процесса на грани столетий. Но явление стилизации – лишь особенно зримое, броское выражение более общей тенденции, имевшей и значительно более глубинные подтверждения.

Объяснение тому – в переломном характере литературного периода. Крупнейшим русским писателям начала XX в. было по-разному свойственно пронизательное осознание рубежа веков как начала новых путей искусства. Отсюда стремление к широкому подведению итогов – что принять и от чего отказаться в художественном прошлом, восприятие которого в литературе той поры отличалось поэтом не только особенной интенсивностью, но и целокупностью.

Если же говорить о ближайшем предшественнике – классическом девятнадцатом веке русской литературы (а именно его заветы являются ос-

новным предметом исследования), то он присутствовал в художественном сознании порубежного времени не отдельными сторонами, а всем основным своим достоянием. Романтизм проиграл "свое дело... и в литературе, и в жизни"¹, утверждал В.Г. Белинский в 1845 г. Но в литературном процессе конца XIX–начала XX в. наряду с реалистическими художественными традициями пристальное внимание привлекали традиции романтические. "Серебряный век" ощущал себя преемником века "золотого". Литературная мысль заново открывала его корифеев, проникая нередко в недоступные прежде глубины их творчества. Это прежде всего относится к Достоевскому. Как писал Блок в 1908 г., "нет сейчас, *положительно нет* ни одного вопроса среди вопросов, поднятых великой русской литературой прошлого века, которым не горели бы мы"². Характерно, что эти столь демонстративные слова вышли из литературного движения, которому – по упомянутой версии – подобало быть отрицателем заветов. Другое дело – противоречивость рецепции. Примеров субъективистского толкования, произвольного присвоения прежнего художественного опыта и в этом смысле значительных потерь достаточно много в литературном процессе начала века. Однако лучшие его явления сближала живая жизнь традиции и новизна ее претворений, которым было суждено будущее.

К этой проблематике и приобщает наш труд, никоим образом не претендуя на целостное ее освещение и тем более на полноту фактов. Выдвинуты некоторые характерные стороны данной проблематики, далеко не исчерпывающие, разумеется, других возможных подходов к ней. Представлены ведущие писательские имена и явления, но совсем не все, даже из числа самых крупных. Работы, вошедшие в книгу, очень отличны друг от друга масштабом темы, жанром, манерой и ракурсом исследования – от суммарно-обобщенного до конкретно-аналитического. Вместе с тем объединяющее его начало важнее различий. Оно не просто в теме, вынесенной в заглавие, но прежде всего в самом общем устремлении мысли. Это отход от привычного толкования литературы рубежа веков лишь в категориях конфронтации и взаимоотчуждения – как состояния войны между реализмом и модернизмом. Книга внушает и другое представление – о собирательном опыте "серебряного века", его сложной художественной целостности, не исключающей, разумеется, серьезных противостояний, резких оппозиций, что объясняет и отношение к традиции. Мы знакомимся с разными типами восприятия литературного прошлого, обусловленными разностью его осмысления и большей или меньшей степенью "преобразования" в новом художественном качестве. Крайняя степень пересоздания – в явлениях русского литературного авангарда, представленных здесь примером лирики раннего Пастернака. Но сквозь эту разноречивость проступают черты общности, что сказывается уже в самом по себе почитании традиции, свойственном всем литературным движениям времени, и стремлении к возможно более широкому ее "захвату". Отсюда нередкое явление синтеза традиций, которое мы наблюдаем на разных уровнях образного творчества – от отдельного элемента поэтического языка до общего художественного видения.

В самом начале мы сказали о восстановлении доброго имени литературы "серебряного века". Восстановить его – во многом и значит до конца прояснить важнейшую миссию русской литературы рубежа веков, осуществлявшей соединение классического наследия с новой литературной эпохой. Свою лепту в это прояснение, надеемся, внесет и настоящий труд.

В книге – три раздела. Первый посвящен русской художественной классике в восприятии философской и литературно-критической мысли конца XIX–начала XX столетия, означившей новый и глубоко перспективный этап осмысления ряда великих имен нашей литературы. (Более широка проблематика первой статьи раздела, рассматривающего рецепцию пушкинского творчества в общем духовном опыте этого времени.) Тема второго раздела – русская проза рубежа веков и ее преемственные связи. В третьем разделе – поэзия "серебряного века" в контексте традиционного и нового.

¹Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 9. С. 388.

²Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 335.

I

В.Л. Скуратовский

ПУШКИН В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX в.

Знаменитая речь Достоевского о Пушкине (1880) – наиболее яркий рубежный знак нового периода в общенациональной рецепции поэта, периода, отмеченного в этом отношении непрестанно возрастающей интеллектуальной интенсивностью, растущим разнообразием форм собирания и осмысления пушкинского наследия, углублением его истолкований.

В этой рецепции наряду с многообразными усилиями культурных верхов важное место занимает впечатляющий, хотя все еще мало исследованный процесс "низового" усвоения пушкинского наследия.

В 60–70-х годах прошлого века в условиях общей демократизации русской жизни с крушением многих сословных перегородок происходит как бы социальная разгерметизация пушкинского феномена, его проникновение в самую толщу этой жизни. У пушкинских произведений, особенно у наиболее породненных с песенной и сказочной стихией, появляется самый демократический читатель. В его крутозор исподволь входит не только та пушкинская поэзия, которая сохранила отчетливую фольклорную интонацию, но и та пушкинская проза, которая структурно трансформировала рассказ фольклорного же типа.

В ту же пору читательский слух в народной среде чрезвычайно чуток именно на фольклорные интонации в пушкинском творчестве, мгновенно и безошибочно на них реагируя. Народный "читатель" Пушкина поначалу более его слушатель, внимающий грамотею, в свою очередь фильтрующему произведения поэта по степени их сходства с фольклорными образцами. Демократическая аудитория, "слушая" Пушкина, отбирает в нем также и то, что по своей витийственной интонации напоминает знакомое ей церковное красноречие.

Затем в царствование Александра III в условиях стремительно возрастающего интереса к национальному прошлому, осуществляемого через историческую прозу, преимущественно художественную, ранее демократическому читателю практически неизвестную, начинается знакомство с исторической прозой Пушкина.

Пушкин проникает через лубок, городской романс, "родную речь", песенник, "чтец-декламатор", впоследствии через грамофонную пластинку, через "фильм" и, конечно, через начальную школу – широчайший в те годы нацио-

нальный институт самообразования. В начале нашего века образуется своего рода "пушкинский эон" – громадная сумма массовых рецепций пушкинского творчества, пронизанных резко фольклоризованным его пониманием, примитивно-органическим переживанием пушкинского феномена. Возникает своего рода малый комический эпос вокруг имени поэта, с некоторых пор окруженного озорной карнавальной аурой. Это уже как бы завершающий знак указанного низового, массового освоения Пушкина, типологически весьма напоминающий народный легендарий вокруг классиков в некоторых романских и многих восточных литературах. Народно-фамильярное отношение к Пушкину – свидетельство его окончательного вхождения в народную среду, его известной разгерметизации.

Разумеется, этот процесс, как бы в соответствии с законом своего рода соединенных сосудов, во многом предстает как превращенный отзвук именно "элитарного" освоения Пушкина, а последнее, в свою очередь, также не в малой степени определяется массовой жизнью пушкинского наследия.

"Пушкинистская" проза Марины Цветаевой удивительно точно и метко воспроизводит некоторые стороны народно-органического переживания пушкинских образов в детском чтении, чрезвычайно близком к такому переживанию. Глубина этих образов испытывается писательницей именно под углом их элементарного, полуфольклорного прочтения и понимания, пришедшего к ней в детстве, в тени пушкинского монумента. В цветаевской прозе как бы сомкнулись самое изощренное истолкование Пушкина и его интенсивная лубочная рецепция, столь характерная для русской жизни последних десятилетий прошлого века.

Если гоголевская мысль о Пушкине как "великом русском национальном поэте" ("Несколько слов о Пушкине", 1835) в пору, когда она была высказана, выглядела блестящей гипотезой, то к концу века, в условиях указанного резонанса пушкинского слова, она приобретает необходимые черты самой убедительной констатации решающего значения этого слова в общем составе национальной культуры. Вместе с тем эта мысль превращается в постулат, в самое общее место, становится самым стойким стереотипом обыденного сознания "образованных классов", их публицистическим клише, бесспорной истиной внутри определенной общественной среды.

Впоследствии русские авангардисты будут "сбрасывать Пушкина с корабля современности" именно в полемике с лексиконом прописных истин этой среды, а не с реальной фигурой поэта (как известно, абсолютное большинство русских футуристов тайно, а то и явно испытывало к нему едва ли не благоговение). Александр Блок в пору создания "Двенадцати", воюя с "брюшным делом" "полупросвещенных", находит среди прочего в репертуаре их, по его разумению, весьма уязвимых представлений и такое – "Пушкин – наша национальная гордость"¹.

Итак, на исходе прошлого века пушкинская репутация самого высокого свойства достаточно уверенно утвердилась в национальной жизни и "снизу", и "сверху". Сбылись некоторые из самопрогнозов "Памятника". Пушкинские торжества 1899 г., в которых позднейшие исследователи заметили главным образом их официальный фасад, государственно-обрядо-

вую сторону – кстати, в тех условиях и неизбежную, и необходимую, – предстали между тем верным свидетельством общенародной, общероссийской, общегосударственной, наконец, обращенности к Пушкину.

Течение этого праздника, его главные обряды, обширная литература, ему посвященная, изучены в высшей степени недостаточно, смещены под углом обычного в те годы раскола "официального" и "общественного". Вместе с тем его можно рассматривать в ряду с такими примечательными событиями XIX в., как общегерманский юбилей Шиллера, общеитальянский – Данте, наконец, с миллионным человеческим потоком на похоронах Виктора Гюго и некоторыми другими впечатляющими манифестациями самого зрелого национально-культурного становления той эпохи, – вплоть до грандиозных похорон Ильи Чавчавадзе, как бы завершивших этот характерный для нее ритуально-семиотический цикл указанного становления. Народы в тогдашнем своем непрестанном превращении в нации с удивительной тщательностью отмечают рубежи великих жизней, с одной стороны, споспешествовавших этому превращению, с другой – вспоминаявших и хранивших в этом превращении те или иные предания народов.

В своей предсмертной юбилейной статье о Гоголе Иннокентий Анненский, участник пушкинских торжеств в Царском Селе, писал: "Так и кажется, что все, что было у нас до Пушкина, росло и тянулось именно к нему, к своему еще не видному, но уже обещанному солнцу.

Пушкин был завершителем старой Руси. Пушкин запечатлел эту Русь, радостный ее долгим неслышным созреванием и бесконечно гордый ее наконец-то из-под сказочных тряпиц засиявшим во лбу алмазом"².

В этих словах Анненского, наряду с обычной юбилейной риторикой, содержится весьма глубокое определение Пушкина как величайшего национального авторитета, завершающего "старое" в виду "нового". Впрочем, то, что для Анненского было уже знанием, приближавшимся к формуле, для самого широкого общественного круга оставалось, разумеется, полузнанием, достоянием познавательного инстинкта, столь же глубокого, сколько иррационального. Массовое "знание" о Пушкине носит отчетливый характер только в одном отношении – оно отчетливо дорефлективное. Другое же, проясненное теоретической, исторической, историко-литературной и другой мыслью, добывалось долго и трудно. Общей причиной того явилась своеобразная, широко распространенная в истории русской культуры амнезия, вследствие которой наработанное одним поколением последующие поколения могут беспечно запомнить либо столь же беспечно, совершенно недialeктически опровергнуть.

Уже петровская эпоха обрекает на беспамятство целые массивы предшествующей культуры как "неистинные", противоречащие поверхностному "европеизму" той эпохи. В конце "осмнадцатого века" начинается, по почину карамзинистов, многолетний, в несколько десятилетий, сеанс амнезии, приведший к едва ли не тотальному выпадению из национальной памяти целых пластов, отложившихся в его культуре. Катастрофическая быстрота последующей литературной эволюции приводит, скажем, к тому, что рецензент в 1833 г. "говорит о Катенине как о давно забытом писателе"³. Впрочем, в ту пору даже Пушкину с его абсолютным

слухом на отечественный литературный процесс во всем его диапазоне нужны уже специальные усилия, чтобы услышать ход этого процесса от Тредиаковского до Радищева, воссоздать объективную литературную ретроспективу совсем недавнего времени. "Люди сороковых годов" почти мгновенно забывают реальный литературный пейзаж 10–20-х годов. "Шестидесятники" не приемлют наследие "сороковых годов", во многом разделяют нигилистический писаревский миф о Пушкине, а тем более об Иване Киреевском, уверены в том, что Баратынского губило отсутствие мысли... 70–80-е окончательно запомнили поэтическое созвездие пушкинской поры.

Духовный процесс в России прошлого века вообще парадоксально сочетает напряженную, до фетишизации тех или иных "заветов", преемственность с некоей трагической прерывностью. Долговременная память, сохраняющая в себе самые глубокие слои национально-исторического прошлого, здесь перемежается с разного рода мнемоническими скандалами, оптическими смещениями и просто искажениями в национально-культурной ретроспективе. Так, для Л. Толстого, удивительно глубоко ощутившего структурный строй пушкинской прозы, Кюхельбекер-писатель всего лишь трагический графоман. О каком-либо его месте в пушкинской "иерархии предметов" Толстой даже не подозревает. Питомец 13-го курса Царскосельского лицея Михаил Салтыков, считавшийся там "продолжателем Пушкина", став Н. Щедриным, весьма снисходительно отзывался о... "Пиковых дамах", хотя сам Салтыков-Щедрин, несомненно, учел обширный опыт романтизма в воспроизведении фантомов, по его словам, "призрачного мира", его "людей-автоматов", "театра кукол" и прочего.

Указанная амнезия не обошла даже выдающихся участников того грандиозного "анамнезиса" (припоминания) реалий, смысла, самих имен пушкинской эпохи, который начинается с речи Достоевского 1880 г., с премьеры оперы Чайковского "Евгений Онегин" в Большом театре в самом конце того же года, – да и самих его инициаторов.

Вообще в ту пору нужно было быть – и литературно, и психологически – хотя бы в некоторой степени аутсайдером, чтобы отважиться на самое непосредственное знакомство с литературой пушкинской поры, казавшейся антиквариатом. Оттого бунинский Алексей Арсеньев в резком отличии от знакомых радикалов, которые «времена "Отечественных записок" считают золотым веком», спрашивал в орловской библиотеке, к недоумению ее заведующей, "Северную пчелу", "Московский вестник", "Полярную звезду", "Северные цветы", "Современник" Пушкина... ("Жизнь Арсеньева").

Впрочем, роковая "забывчивость" преодолевалась не только на пути такого поэтического отстранения от злобы дня, столь довлевшей над тогдашней русской интеллигенцией, но и вследствие стремительного роста в ее среде профессионализма самой высокой пробы, этой замечательной черты цивилизации, возникавшей в России после 1861 г. и весьма потеснившей блестящий дворянский дилетантизм "сороковых годов".

Первое поколение русских пушкинистов, принадлежащее тому, по выражению П.А. Анненкова, "замечательному десятилетию", сильно именни-

своей близостью к пушкинскому преданию, пушкинской эпохе, своим знанием ее "домашней семантики" (Ю.Н. Тынянов). Но оно полагалось более на свою память, чем тексты, более на то или иное "общее мнение", чем разработанную методологию, более на удачную импровизацию, чем размеренный труд. Можно говорить о весьма субъективном периоде в истории изучения пушкинского наследия, который вслед за тем уступил место методам куда более объективным, обязанным своим появлением как героической эпохе русского естествознания, научившей русскую культуру терпеливой систематизации, кропотливой морфологии, так и общему интеллектуальному климату позитивистской эпохи. Ее виртуозная "ученая микрология" (Р. Якобсон) требовала от исследователя самого кропотливого анализа предмета, а равно самого тщательного научного собирательства – в чаянии грядущих фундаментальных обобщений. Этот метод и входил в пушкинистику прежде всего под знаком максимально объективного описания всех фактов пушкинского явления, от произведений поэта до его биографии. Входил, начиная с замечательного описания В.Е. Якушкиным собрания пушкинских рукописей в Румянцевском музее (1884), капитальной пушкинской библиографии В.И. Межова (1886), стоянинской биографии поэта (1881), майковских пионерских разысканий о Батюшкове (1885–1887), и хронологически, и методологически предварявших ценнейшие труды того же ученого в области пушкиноведения, а также предвосхитивших последующее, столь плодотворное изучение "второстепенных" фигур пушкинской эпохи.

Разумеется, филологический профессионализм не столько входил в эту область, сколько в ней рождался – в непрерывных муках и ошибках, при очевидном, гносеологически ненормальном преобладании дедуктивного над индуктивным, частного над целым. В этом отношении характерна судьба тогдашней как бы "пратекстологии" пушкинских рукописей – примитивная техника, педантичная топографическая транскрипция пушкинских черновиков оказались совершенно беспомощными перед их, если вспомнить гершензонковский образ, "гольфстремом". Тем не менее этот профессионализм непрерывно возрастал, совершенствовал свой инструментарий – в полном соответствии со стремительным ростом профессионализма и специализации на всех других участках русской культуры, развивавшихся с чрезвычайным талантом и вкусом.

Между открытием опекушинского памятника (а равно и открытием для исследователей в том же 1880 г. основного фонда пушкинских рукописей, превратившихся тем самым из семейной собственности в общенациональную) и открытием Пушкинского дома в 1905 г., всего за четверть века, в России возникает высококвалифицированный корпус издателей и истолкователей поэта, чрезвычайно облегчавших и одновременно углублявших общенациональное с ним общение. Возникает как бы институт стражей "народной тропы" к поэту, сообщество ее мистагогов. Между появлением седьмого, дополнительного, тома "анненковского" собрания сочинений (1857) и первого "майковского" тома "старого" академического издания (1899) возникает также стремление предать тиснению каждую строку, начертанную рукой Пушкина, а вслед за тем, ввиду капитальных

изъянов этих изданий, и стремление создать самую эффективную филологическую технику печатного воспроизведения этой руки.

Таким образом, в царствование Александра III, в условиях весьма позитивной и напряженной культурной работы, возникает филологический цех по прочтению и размножению текстов "александровской эпохи". Профессиональное пушкиноведение первого поколения – это не только, перефразируя пушкинский образ, "подвиг честных людей", но и очевидная победа русской культуры над своим указанным старинным недугом – "амнезией".

Нелишне также вспомнить, что подвиг этот был осуществлен в условиях едва ли не полного отсутствия в России давней западной традиции, связанной с критикой и герменевтикой античных текстов: "классическая филология" Запада, понаторев над ними со времен Эразма и Скалигеров, легко развилась в эпоху национальных литератур в "филологию новую", отлично справлявшуюся с текстовым богатством этих литератур. В России же такой "античностью" стал Пушкин, – гигантская работа над его наследием типологически вмещает в свое всего лишь столетнее развитие множество соответствий полутысячелетним навыкам и способам филологии европейской (так, Модест Гофман в своей книге "Пушкин. Первая глава науки о Пушкине" (1922), яростно отвергавшей какие-либо, даже вполне оправданные конъектуры в пушкинский текст, тем самым как бы бессознательно воспроизводил некоторые сюжеты старинной "благочестивой филологии", необходимо абсолютизовавшей "священные тексты"). Следует заметить также, что огромный опыт славянской палеографии, накопившийся ко времени возникновения профессионального пушкиноведения – как и вообще блестящие текстовые исследования русского медиевистского материала, – не мог тогда стать серьезным подспорьем при изучении пушкинских рукописей: медиевистское и новоевропейское в текстологии той эпохи только мешали друг другу, подчас механически смешиваясь. Разумеется, это только повышает цену указанного подвига.

Чрезвычайно важно, что пушкиноведение уже на пороге своего профессионализма начинает хотя бы смутно догадываться о самых широких контекстах пушкинского творчества – о том, что оно является необходимым производным от всего предшествующего литературного процесса (тот же Модест Гофман затем язвительно заметил о своих предшественниках: они "насилу догадались", что Пушкин является завершением XVIII в. ...), о его весьма обширных связях со всей литературой эпохи, впоследствии названной "пушкинской", со всем строем тогданней жизни. Это было именно как бы смутное предвестие более позднего знания о некоей строгой системности пушкинского творчества и всей пушкинской эпохи. Тогданний интеллектуальный инстинкт подсказывает возможность очевидной диалектической связи между целым и частью в этой системе и как эмпирическое следствие – изучение всех, даже самых "второстепенных" фигур и явлений пушкинской эпохи, самых "атомарных" ее фактов. Потом, уже на пороге нашего века, такое изучение станет правилом пушкиноведения, например методологической основой для не-

колько десятков выпусков "Пушкина и его современников" и других изданий сходного типа. Пушкинист той эпохи по своему духовному облику несколько напоминает очерченную С.С. Аверинцевым "традиционную фигуру филолога", который "обязывался знать в самом буквальном смысле все – коль скоро все в принципе может потребоваться для прояснения того или иного текста"⁴. В зоне этого знания упомянутая русская мнезия уже не могла иметь места.

Для русской культуры, всегда поглощенной стратегическими целями, такая фигура была внове и вызывала недоумение, а то и раздражение. Ирик Блок называл тщательнейшие биографические разыскания своего друга, поэта Юрия Верховского, о Баратынском и Дельвиге "уютным гробопательством", а реалист Горький весьма иронически отзывался о Пушкинском семинаре С.А. Венгерова – там-де даже можно услышать доклад, курил ли Пушкин (потом уже в 20-х годах молодой Берковский посмеивался над предложением Леонида Гроссмана написать о "костюмах Пушкина"). При этом ни Блок, ни Горький нисколько не подозревали, разумеется, о некоторых сюжетах будущего "блоковедения" или "горьковедения".

Так и возникает своего рода стихийная системотехника молодого пушкиноведения: его эмпирические разыскания, рассыпающиеся на множество тем и направлений, иногда уже совсем "микрологических", ввяв разъясняли понятие "великого национального поэта", сообщали ему самое напряженное конкретное содержание. Неразрывная внутренняя связь всех составных элементов пушкинской вселенной – бесспорное достижение тогдашней пушкиноведческой интуиции, подчас правильно угадывающей даже там, где она жестоко ошибалась.

Так, иронической легендой пушкиноведения стал известный случай с академиком Ф.Е. Коршем в связи с зуевскими «опытами по окончанию "Русалки"»⁵. Образованнейший филолог счел мистификацию подлинным пушкинским текстом именно оттого, что попытался "услышать" в ней ведающие голоса пушкинской стиховой системы, в частности пушкинских ритмики и фоники. Мастер типологического сравнения разных языков стал жертвой не столько мистификации, сколько собственного метода, теоретически убедительного, но еще недостаточно разработанного, дожидающегося своей интеллектуальной зрелости.

В сущности, русскому формализму впоследствии оставалось именно формально уточнить некоторые важные интуиции предшествовавшего пушкиноведения, в духе времени жестко рационализировать их, в особенности интуицию всеединства пушкинского мира, очевидного присутствия в нем неких его постоянных, сквозных смыслов, их волнообразного там движения.

Но, разумеется, "анамнезис" пушкинского мира совершился при посредничестве не только цеховой науки, но и искусств – временных и пространственных, с некоторых пор поставивших перед собой цель его эстетической реставрации. Причины, побудившие искусства к реставрационным работам такого рода, заключались в поисках некоей онтологической по своему характеру основы для их деятельности, уже выходявшей к тому времени за пределы столь обязательной для предшество-

вашего периода русской культуры народнической и позитивистской легенды.

В конце января 1890 г. во Флоренции Чайковский, как бы в продолжение своих предшествующих пушкинских интересов, начал работу над партитурой оперы "Пиковая дама", а уже в начале декабря того же года на сцене императорской русской оперы в Петербурге состоялось первое ее представление.

Действие ее, в отличие от пушкинской повести, происходит не в николаевское, а в екатерининское царствование. Итак, в Петербурге 1890-го состоялась премьера оперы, воспроизводившей в аксессуарах Петербурга конца 1790-х годов глубочайшие коллизии повести, созданной в Петербурге 1830-х и вполне предвосхищавшей основоположные ходы романов Достоевского 1860–1870-х, а равно самые капитальные темы русской литературы и философии 1900–1910-х. Состоялась как бы эстетическая и мировоззренческая премьера русского "серебряного века", столь вдохновившая его пионеров из будущего "Мира искусств" и др.

Но дело не только в обращении Чайковского к Пушкину как к литературному или даже онтологическому источнику. "Пиковая дама" – это как бы опера-целтон, виртуозно "цитирующая" едва ли не все музыкальные стили прошлого, от строгих церковных ладов до придворного рококо, все жанры тогдашней "бытовой" музыки, самые разные манеры романтизма музыкального. По существу, Чайковский в поэтике "Пиковой дамы" воспроизводит "целтонную", "цитатную" поэтику Пушкина, уникальным образом соединившего в своем творчестве весь исторический диапазон мировой литературы, от самых древних жанров до самых зрелых стилей, – творчестве, во всех своих тропах и смыслах непременно рефлексирующем на "чужое слово" и мысль, отражающем в своем составе едва ли не весь известный тогда национальный и мировой литературный опыт. Мириады аллюзий, которыми отвечает пушкинское слово, впрочем, свойство не только этого слова, но и всей допушкинской русской литературы нового времени, а также литературы, современной Пушкину, что вызвано самой структурой породившей ее цивилизации.

Гоголевские слова о "бездне пространства" пушкинского слова – это, в сущности, указание на его семантическое поле, захватывающее, наряду с собственно действительностью, как ближней, так и самой отдаленной во времени, "вторую действительность", т.е. те литературно-словесные ряды, которые напластовались на ту или иную реальность. Пушкинское слово, как никакое другое в мировой литературе, резонирует всеми ее смыслами.

Опера Чайковского – этот богатейший альбом всевозможных музыкальных стилей – выразительно напомнила современникам о богатейшей полисемии пушкинского слова. Во всяком случае поколению А.Н. Бенуа и его ближайших друзей она возвратила ощущение того, что впоследствии известный литературовед и краевед Н.П. Анциферов назвал, – "душа Петербурга", "быль и миф Петербурга" (названия его книг). И прежде всего Петербурга пушкинского. За этим необходимо последовали не только разного рода "стилизации", но и стремительное возрастание знания этой "души", ее анатомия, создание как бы словаря этого "мифа". В сущности

ведь стилизация предполагает достаточно строгое знание реставрируемого стиля, всех его художественных единиц, конвенций, смысловых узлов. Это психологически может сопровождаться эстетическим пассажем, неприязнью к современности и тому подобным, но она также совершает весьма ответственную культурную работу, восстанавливая все "матрицы", исчислимые единицы ушедшей эпохи. Стилизация – как бы мистификационная культурология, эстетическая ее разновидность, однако же чрезвычайно помогающая национальной памяти в ее указанных "анамнетических" усилиях. "Мир искусства" в своей деятельности – и чисто художественной, и собирательской, и теоретической – как бы транслировал в современное ему сознание стилистику пушкинской эпохи и тем самым уточнял облик поэта с эстетической энергией, равной интеллектуальной энергии тогдашнего пушкиноведения, с которым он, особенно в лице А.Н. Бенуа, находился в постоянном общении.

Хотя Анна Ахматова утверждала, что "Поэма без героя" "никаких третьих, седьмых, двадцать девярых смыслов не содержит"⁵, но, по ее же словам, "у шкатулки ж тройное дно", и присутствие этих "смыслов", в виде изощреннейшей "центонной" системы, длиннейшей цепи самых разных аллюзий очевидно и общеизвестно. "Поэма без героя" с ее "симпатическими чернилами" и "зеркальным письмом" возникает как бы в конце той дороги ("и другой мне дороги нету – чудом я набрела на эту"), которая была открыта для поэтического сообщения именно Пушкиным.

Пушкинская поэзия и проза во всех своих "третьих, седьмых и двадцать девярых смыслах" вбирают в себя и древний, и средневековый, и новоевропейский художественный опыт, и устно-фольклорный, и письменный, именно через его самое напряженное "цитирование", через мозаику, монтаж, коллаж, комбинаторику всех его составных – от великих литературных стилей до цитирования в собственном значении слова.

Впоследствии именно Анна Ахматова выявит в пушкинском творчестве множество цитат, – от Андре Шенье до Бенжамена Констан и Вашингтона Ирвинга – совершенно не учтенных цеховым пушкиноведением. Русская поэзия от старших символистов и далее, через акмеизм в особенности, и затем футуризм до самых последних школ послеоктябрьского авангарда образует свою "бездну пространства", наполненную "чужим словом" ("И вот чужое слово проступает" – из "Посвящения" "Поэмы без героя"), которым буквально ревербируют тогдашние поэтические системы. Возникает художественная техника, во многом сходная с пушкинской, с ее принципиальной полисемией и полифонией.

Изощренность этой, по слову Ахматовой, "тайнописи" русской поэзии начала века позволяет ей до чрезвычайности расширить свое смысловое поле, в которое входит наряду с лирическим сознанием едва ли не весь семантический состав национальной литературы и соответственно вся сумма предшествующего национального времени. И не только национального. В самом широком значении темой этой поэзии становится история, память о ней, преодоление любого рода "амнезии", воспоминание, в самых разных "жанрах" занимавшие, скажем, Вячеслава Иванова или Андрея Белого, – вплоть до тех, что были подсказаны им авангардистской психологией фрейдовского или юнговского толка. Впрочем, лирические

"поиски потерянного времени" – родовое свойство решительно всей русской поэзии тех лет.

У Валерия Брюсова такие поиски предстают в виде грандиозной эстетической ретроспекции едва ли не всей мировой истории – от гипотетических атлантов до гипотетических же прогнозов о будущем цивилизации. Близки к этим стилизациям многие культурологические миниатюры Бальмонта и всей второстепенной и третьестепенной поэзии той эпохи, оставившей огромное собрание таких миниатюр, версифицированный свод популярного исторического знания.

Но уже у Вячеслава Иванова такая ретроспекция осуществляется гораздо более изощренными средствами – не манифестационным путем чисто внешней исторической эрудиции, перечисляющей аксессуары и номенклатуру той или иной ушедшей эпохи, но внутри самого языка, в самой своей структуре воспроизводящего мировоззренческий строй и состав той эпохи. Грандиозные картины мира, начертанные языческой древностью и восточнохристианским средневековьем, поэт воспроизводит на основе их языковой субстанции, архаизмов, в своей массивной этимологии вполне сохранивших древние онтологии.

Андрей Белый также ищет онтологические центры вселенной в историческом поле языка, но уже в самых неоднородных его словах и силах – от старинного витийства до современного городского просторечия – запечатлевших катастрофическую динамику мира, столь заворожившую поэта. "Читаем летописи мира" ("Первое свидание"). Андрей Белый предается такому "чтению" именно в тех смысловых зонах языка, которые наиболее впечатляюще отразили эту динамику. И астральные порывы человеческого духа сродни московской "аргонавтике" "начала века", и его угасание в косном веществе истории, отразившееся, скажем, в самой фонетике, в "говорящей" антропонимике Белого-прозаика.

Разумеется, было бы историко-литературным преувеличением всю грандиозную символистскую "историософию" сводить к пушкинским влияниям, но все же лабиринты этой историософии неизбежно возвращают нас к некоему пушкинскому импульсу, к пушкинскому созерцанию исторического процесса не столько через его идеологию, его внешнюю событийность и номенклатуру, сколько через онтологическую толщу языка. Пушкин научал русскую литературу слышать мир через язык, и русский символизм в той или иной степени учел эти уроки: семантические системы символистов по-разному, но достаточно последовательно следуют пушкинской истине языка как сгустившейся, выпавшей в ней в некий смыслоносный осадок истории.

Александр Блок, очень далекий от полигисторства своих друзей-символистов, весьма свободно чувствовавших себя при чтении самых эзотерических, самых древних "летописей мира" и художественно их постоянно пересоздававших, вместе с тем в своей лирике с удивительной последовательностью и проницательностью возвращается к провансальским и бретонским истокам этого рода литературы, к некоторым жанрам византийской гимнографии, например к акафисту или тропарю. То есть сама жанровая структура блоковской поэзии возвращается к исходным элементам лирики, запечатлевает ее историю от времен трубадуров. "Роза и

крест” – как бы исторический комментарий к собственной лирике, драматическое объяснение к ней.

Блок вообще удивительно чуток к ”памяти жанра” (Бахтин). В ”Итальянских стихах” он, исполненный эсхатологических предчувствий, возвращается к италийско-ренессансным корням новоевропейской лирики. Трагический обряд блоковского прощания с Ренессансом, уже тогда неприемлемым для некоторых деятелей ”русского Возрождения” (о. Павел Флоренский и др.), здесь запрятан в самый жанр цикла. В ”Двенадцати” Блок, по-видимому, бессознательно, но с громадной художественной силой воспроизводит тот фазис европейской поэзии, в котором христианское (католическое преимущественно) и революционно-экстремистское начала пребывали в состоянии некоего ”первобытного синкретизма” (например, ”Слова верующего” аббата Ламенне, столь уважаемого Пушкиным, или ”Интернационал” Потье, в оригинале вполне сохранивший пламенную топику католическо-христианского социализма). ”Цыганщина” Блока представляет собой более частный, но и более национальный случай возвращения лирики к своим историческим ресурсам (здесь также можно вспомнить столь же мимолетное, сколь и важное упоминание в пушкинской мемуаристике об интересе поэта к ”цыганскому” деривату русской лирики).

Вообще пушкинское предание, художественно связующее поэтический язык и ”реку времен”, эстетически заметнее всего именно в творчестве Блока, с огромной энергией вобравшем не только пушкинскую ”тайную свободу”, но и пушкинскую же ”тайнопись”, превращающую художественный образ в некую, если вспомнить более позднее выражение, ”миниатюру мира” (Маяковский), его целокупности.

Вместе с тем если у Пушкина такое образотворчество при всей несчетности его морфологических слагаемых органично и гармонично, то у большинства символистов подобное соединение языковых, семантических и других материалов принимает холодный формализованный облик, в котором куда больше высокоинтеллектуальной игры, чем непосредственного художественного чувства.

”Александрийский” характер символической современности необходимо был отмечен Вячеславом Ивановым с его ”теургическими” проектами грядущего ”всенародного” искусства, но еще пристальнее на этот ”александринизм” взглянул именно Блок в своей статье ”Творчество Вячеслава Иванова” (1905), переполненной пушкинскими аллюзиями, полемичными по отношению к такой современности, которая претворяла в лице автора ”Кормчих звезд” и ”Прозрачности” ”длинную цепь литературных влияний”, лишь углублявших «роковой раскол ”поэта” и ”черни”»⁶. Здесь уже имплицирована мысль о пушкинском явлении как свободном от этих расколов, как соединяющем громадную литературную ретроспективу со всей целокупностью личного, общенационального и наконец общечеловеческого существования (то, что в пору указанной современности предстанет уже ”утраченной всемирностью искусства”). Так статья молодого Блока предстает своего рода наброском некоторых самых глубоких мыслительных ходов блоковской же речи о Пушкине (”О назначении поэта”) 1921 г.

Художественная техника акмеизма уже прямо включает в свою "тайнопись" не только пушкинский принцип литературного строительства из ранее накопленного материала, но и сам пушкинский феномен, становящийся поистине неисчерпаемым запасом к такому строительству. Глубокая религиозность акмеизма неожиданно сочетается в нем с ницшеанским пафосом человеческой воли, устраивающей мир по своему желанию и разумению, — если вспомнить образ Андрея Белого, "с золотым, ницшеанским, человекобожеским, самоутверждающимся закатом", столь несовместимым, по его разумению, с "закатом" "розовым, религиозным, мистическим, женственным..." (из письма Э.К. Метнеру от 7 августа 1902 г.)⁷. В силовом поле такого напряженного творчества весь мир, включая литературные тексты в нем, превращается в своего рода строительный материал, готовый к употреблению. Акмеистический Пушкин — едва ли не средоточие этого материала, а сам акмеизм во многом предстает как "центон", сотканный из множества пушкинских "цитат" и аллюзий. Царскосельская легенда акмеизма, акмеистический же "миф Петербурга" переполнены именно такими аллюзиями, в которых бьет в глаза прежде всего их неотвлеченный, неспиритуалистический, материальный, и даже вещный характер. Уже Иннокентий Анненский в стихотворении "Л.И. Микулич", как бы положившем начало царскосельской легенде, метонимически замещает пушкинское явление статуей Р.Р. Баха ("там стала лебедем Фелица и бронзой Пушкин молодой"). В продолжение этой вещной метонимии Анна Ахматова облик Пушкина-лицеиста воссоздает через сопутствующие ему предметы, которые мог заметить только акмеистический зрачок ("его треуголка" и "растрепанный том Парни"). Очень характерно, что это стихотворение из цикла "В Царском Селе" существует в окружении "мраморного двойника" героини и статуи "крылатого или бескрылого" бога, отказывающего ей в своем посещении.

Архитектура и пластика как наиболее очевидные и осязаемые результаты человеческого творчества входят в основной семантический репертуар акмеизма — и подчас именно в пушкинской тени. Впоследствии Анна Ахматова писала, "что только говоря об Анненск(ом), (Гумилев), уже поэт-акмеист, осмелился произнести имя своего города, кот(орый) казался ему слишком прозаичным и будничным для стихов"⁸. Но в гумилевском стихотворении, посвященном памяти Анненского, в состав этой памяти, разумеется, входит и Пушкин (среди прочих пушкинских аллюзий здесь слышно отдаленное смысловое и даже ритмическое эхо великого пушкинского поэтического мемуара "В начале жизни школу помню я").

В последующем творческом опыте этих поэтов не столько возрастает степень "инкрустация" их пушкинскими цитатами (хотя их общее число там огромно), сколько степень лирической ответственности перед памятью Пушкина как величайшего творческого авторитета — и в поэзии, и в самом жизнестроительстве (Анна Ахматова и Мандельштам с его, по словам Ахматовой же, "грозыным" отношением к Пушкину).

Русский футуризм в массовом сознании того времени предстал прежде всего как некая антипушкинская сила. В повести позднего Куприна "Жанета", написанной в начале 30-х годов, начало 10-х изображено именно под знаком этой силы: некий "здоровенный, долговязый", "желто-голу-

бой верзила-декадент”, в общем легко узнаваемый, свой поэтический вечер заканчивает кощунственной пародией на лютеровский жест, швыряя “массивную чернильницу” в пушкинский портрет⁶. В героическую эпоху русского авангарда Куприн вполне следовал всем городским мифам того времени, и оттого сама мысль о том, что Пушкин был как бы тайным патроном русского футуристического порыва, вероятно, показалась бы ему абсурдной.

Тем не менее это так. В футуристическом движении Пушкин был экслицирован в качестве едва ли не главного его антагониста, воплощения всевозможных анахронизмов. Но такой “Пушкин” – во многом условная, чисто риторическая фигура футуристической полемики, верное средство к эстраднему скандалу и эпатажу. Отношение же Маяковского, Бурлюков, Василия Каменского к Пушкину вне публичных нигилистических обрядов футуризма – самое серьезное, хотя эта цеховая “тайна” футуризма стала явью только после его распада. Футуристическая война с Пушкиным – это, собственно, война с его усредненной, массовидной репутацией, таким образом, возвращавшая Пушкина русской культуре уже без “хрестоматийного глянца”.

Это возвращение происходило и внутри самого футуризма, на эстетически наиболее доброкачественных его участках. “Маяковский в 1913 году” (Анна Ахматова) возвращает современности образ поэта-пророка, некогда вспыхнувший в пушкинском “Пророке” и затем медленно, но неотвратимо угасавший в русской поэзии – от “Пророка” лермонтовского до беспощадной на него пародии Владимира Соловьева. Родословная Маяковского, предающего огню своего гнева современный Вавилон, среди прочего восходит именно к пушкинскому образу, а через него – к грандиозным образам русского XVIII в. и затем уже к главному – ветхозаветному – источнику этого огня (что, кстати, зафиксировано Ахматовой в “Девятьсот тринадцатом году” “Поэмы без героя” в парадоксальном собирательном образе футуриста того года и одновременно “ровесника Мамврийского дуба”, который “несет по цветущему вереску, по пустыням свое торжество” – строки, представляющие собой как бы опрокинутый парафраз начала пушкинского “Пророка”; и уж совсем неожиданны здесь едва ли не прямые цитаты из “Юбилейного” Маяковского с его “стоном” и “в небе вон луна такая молодая” – “вековой собеседник луны”, “притворные стоны”, “юбилейные пышные кресла” и т.д. – как бы замыкающие профетическую цепь Ветхий завет–Пушкин–Маяковский).

Очевидно также присутствие Пушкина в “новосатириконовском” Маяковском (кстати, само появление “Сатирикона” и “Нового Сатирикона” в русской литературе было как бы “предсказано” Пушкиным, с одной стороны, с его острым интересом к Петронию, с другой, с его “Дневником” и “Русским Пелагом”, явно примеривающими национальный материал к “сатириконовской” жанровой раме; знаменитые издания как бы продолжили это пушкинское собирательство). Если, скажем, столько же гипотетичны, сколько и возможны пародийно превращенные голоса из “Анчара” в “Гимне судье” – и там, и здесь экзотическое, “тропическое” остранение цивилизации с его антагонизмом “князя”, “судьи” ли и “бедного раба”, – то уже “Последняя петербургская сказка” прямо травестиру-

ет великую "Петербургскую повесть" в направлении крайне пессимистической оценки подвига Петра.

Еще очевиднее присутствие Пушкина в наследии Хлебникова, которого совершенно загипнотизировал "Перемышль пушкинианской высоты". И дело здесь снова не в бесчисленных цитатах, аллюзиях, перепевах, парафразах и других прямых пушкинских "вживлениях" в хлебниковскую поэтическую ткань. В сущности, Хлебников – единственный русский поэт, который самым последовательным образом ведёт строительные работы в направлении, указанном Пушкиным, создавая свою "бездну пространства", уже совершенно бездонную семантическую ретроспективу, захватывающую решительно весь знаково-семиологический оком человекства – от злободневнейшей современности до каменного века. При этом "летописи мира", о которых говорил Андрей Белый, поэт составляет, прибегая едва ли не исключительно к чисто языковым средствам, к самой глубокой "внутренней форме слова", подчас мистифицированной, но всегда виртуозной, отмеченной поразительно острой языковой интуицией этимологии. Если Пушкин в своих "летописях" процитировал всю известную ему культуру, то Хлебников, во многом следуя "Песням западных славян", цитирует весь славянский языковой состав, общеславянский и индоевропейский, "арийский" мифологический репертуар. Глубочайшие интуиции Пушкина он доводит до самого конкретного языкового осуществления, а подчас и до трагического, бесперспективного в условиях нынешней литературной цивилизации исхода, до того магматического состояния текста, который сродни, скажем, джойсовским "Поминкам по Финнегану" – трагическим поминкам по традиционной литературной семантике.

Что ж, "бездна пространства" уже разделяла поколение Хлебникова–Маяковского и пушкинскую эпоху. Вячеслав Иванов как-то сравнил молодого Маяковского с Виктором Гюго. Но Пушкин в громкую пору молодого Гюго заметил в своей "рецензии" на "Записки" палача Самсона по поводу целого массива сомнительной мемуаристики, в частности полицейского Видока: "Поэт Гюго не постыдился в нем искать вдохновений для романа, исполненного огня и грязи"¹⁶. Сочетание "огня и грязи" в новейшей русской поэзии в условиях такого же их сочетания в самой истории отдаляло от Пушкина и поэзию, и тем более историю.

Русская литература после речи Достоевского, ободряемая также профессиональным пушкиноведением, замечательно глубоко прочитала поэтику Пушкина, учла его эстетические уроки. Но грандиозный пушкинский проект грядущей целостной культуры, содержащийся в самой глубине пушкинского наследия, о котором напомнил Достоевский, в тех исторических условиях нимало не мог быть осуществлен.

Характерно, как самые разные интеллектуальные силы России – от Владимира Соловьёва до марксистов – осваивали Пушкина, "присваивая" то, что соответствовало их партийным интересам, отторгая то, что от этих интересов ускользало. Так, во "всеединстве" Соловьёва, увы, не нашлось места для понимания трагедии Пушкина – великий философ отказал великому поэту, великому "мастеру жизни" (Ю.М. Лотман), в правоте его жизнестроительной интуиции, приведшей к трагической развяз-

ке. В радикально-демократическом же лагере всех его исторических возрастов и поколений не нашлось места для понимания не только многих сторон пушкинской эстетики, но и самого пушкинского мировоззрения, постоянно смещавшегося в сторону от революционно-экстремистской легенды к некоему предполагаемому пакту всех исторических сил человечества, в том числе и предельно антагонистических. Равно как и гигантские усилия Пушкина, направленные на взаимопроникание религий – от ислама до православно-католическо-протестантского христианского трилистника.

Символистская же культурология, особенно в лице Мережковского, абсолютизировала в Пушкине некоторые его весьма ценные, но отнюдь не исчерпывающие его черты. Что, впрочем, происходило и с культурологией русского персонализма. Н.А. Бердяев в "александровской эпохе" усматривал единственную подлинно культурную эпоху русской истории, тем самым опротежливо изолируя пушкинское творчество от эпох и последующей.

Блестящий анализ "формалистов", убедительнейше приобщая Пушкина к современному ему литературному процессу, совершенно не распространил явление Пушкина за пределы его эпохи, в большое пространство национальной культуры, – по-видимому, в духе времени считая такое пространство фантомом. Чтобы заговорить о Пушкине как "национальном поэте", Ю.Н. Тынянову пришлось радикально сменить и жанр, и сам дух своих наблюдений, уйдя из литературоведения в историческую романистику.

Сам же Пушкин, оставив неизгладимый след в национальной культуре начала века, затем как бы ускользнул из ее последующих, столь различивших и противоречивших стихий, намного опередил весь хаос современной истории в своем завещании грядущей гармонической культуры, выполнил тем самым свое предназначение величайшего национального поэта.

¹Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 17.

²Анненский А.И. Книги отражений. М., 1979. С. 228.

³Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 45.

⁴Аверинцев С.С. Филология // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. С. 974.

⁵Ахматов А. Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 353.

⁶Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 7, 8.

⁷Цит. по ст.: Лавров А.В. Мифотворчество "аргонавтов" // Мир-фольклор-литература. Л., 1978. С. 161.

⁸Самый непрочитанный поэт: Заметки Анны Ахматовой о Николае Гумилеве // Новый мир. 1990. № 5. С. 220.

⁹Куприн А.И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1964. Т. 8. С. 369.

¹⁰Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1951. Т. 7. С. 105.

В ПОИСКАХ НОВОГО ГОГОЛЯ

Формируя свой новый облик, литературная культура вместе с тем придает новый облик и своему прошлому. С этой точки зрения многообразия интерпретаций литературных фактов прошлого предстает как чрезвычайно значимый компонент литературной культуры. И исследование этого многообразия позволяет многое понять в характере тех "механизмов", с помощью которых литературная культура осознает свое прошлое, оживляет его, вступает с ним в диалог, включает в свое настоящее.

В конце XIX – начале XX в. вновь после полувекового перерыва обострилась литературная полемика вокруг Гоголя. В эту полемику оказались вовлеченными представители практически всех направлений русской литературно-общественной мысли. Наследие Гоголя было включено в тот процесс "переоценки всех ценностей", который развернулся в русской литературе рубежа веков. Объектом споров оказались не только личность Гоголя, смысл его творчества, смысл его отдельных текстов, но и место Гоголя в русской культуре; не только наследие Гоголя как таковое, но и право на это наследие – право быть законным преемником. Но когда Ф. Сологуб, А. Белый или А. Ремизов, прямо или косвенно претендовавшие на подобного рода право, очерчивали новые линии преемственности с Гоголем, они вместе с теми, кто был с ними согласен и кто возражал им, радикально трансформировали сам образ русской литературы, который сложился в XIX в. и в рамках которого Гоголю принадлежало вполне определенное место. Легко видеть, что с подобного рода трансформациями были сопряжены и истолкования Гоголя В.В. Розановым, Д.С. Мережковским, В.Я. Брюсовым и др., открыто порывавшие с "Гоголем XIX века". Однако даже и те истолкователи Гоголя, которые на рубеже веков стремились удержать сложившуюся ранее систему представлений о его личности и творчестве, не могли не реагировать на новую литературную и интеллектуальную ситуацию, а в ней сам предмет осмысления уже не был прежним. Весь процесс переосмысления наследия Гоголя в русской литературно-общественной мысли конца XIX – начала XX в. – это процесс порождения новых образов Гоголя, процесс поисков нового Гоголя.

Литература о Гоголе, появившаяся на рубеже веков, весьма обширна – и весьма обширна уже и литература об этой литературе: здесь есть и работы частного характера – об истолкованиях Гоголя отдельными авторами, и работы обзорные¹. Не вдаваясь в историографический анализ этой своеобразной гоголианы второго порядка, я ограничусь лишь одним замечанием методологического характера. Существует в литературоведческих исследованиях, посвященных истории литературных интерпретаций, некий гегельянский соблазн оценивать эти интерпретации как стадии на пути к добытому современной наукой истинному знанию, вообще оценивать степень их истинности с точки зрения господствующей в данное время научной парадигмы. Между тем эта обычная практика

методологически дефектна, причем одновременно в двух существенных отношениях. Во-первых, она нивелирует специфику литературных интерпретаций как "образов", как явления литературной культуры, имеющего не чисто познавательную, но и художественную природу, как металитературных элементов самой литературы. Во-вторых, она не может быть разумно обоснована. Так, например, будет справедливым утверждение, что современная наука восприняла одни и отвергла другие представления о Гоголе, возникшие на рубеже веков. Но это само по себе не означает, что первые истинны, а вторые нет. Современное отечественное "гоговедение" сформировалось в русле позитивистской методологической традиции (культурно-исторической и социологической школ, марксизма), и оно в силу этого обстоятельства оказалось готовым переинтерпретировать на своем языке далеко не все образы Гоголя, созданные в литературе рубежа веков. Именно поэтому оно, с одной стороны, тяготеет к социологизированным, восходящим к Белинскому и Чернышевскому образам Гоголя-реалиста, а с другой — отталкивается от психологизированных мифопоэтических истолкований Гоголя В. Розановым, Д. Мережковским, А. Белым и т.д. или воспринимает от этих истолкований лишь некие наблюдения над "художественными особенностями".

1

В интенсивном процессе переоценки наследия Гоголя, начинающемся с 1890-х годов, помимо различий индивидуальных подходов и литературных тенденций, важным источником разногласий являлась принадлежность к различным поколениям. Прошлое уходит не тогда, когда появляется новое, а тогда, когда уходят люди, в которых это прошлое живо. Представления Толстого о Гоголе, конечно, не изменились только потому, что наступила "новая эпоха". Система критериев, сложившаяся на основе опыта реалистической литературы XIX в., была чрезвычайно влияющей и в начале XX в. Особенно значительным было ее влияние на массовую читательскую аудиторию. С этой точки зрения в высшей степени представлятельно понимание Гоголя, выраженное В.Г. Короленко, который манифестировал в литературной борьбе начала XX в. приверженность традиционным литературным верованиям, восходящим к Белинскому и Чернышевскому.

Свою статью о Гоголе (приуроченную к гоголевскому юбилею 1909 г.) Короленко назвал "Трагедия писателя" (окончательное заглавие "Трагедия великого юмориста"). Но творчество Гоголя не рассматривается в этой статье как выражение трагического мироощущения. Трагизм усматривается в Гоголе как в эмпирической личности, погруженной в борьбу творческого духа с психической болезнью. Наиболее драматические аспекты пути Гоголя (творчество позднего Гоголя, его "Выбранные места из переписки с друзьями") интерпретируются не столько как явление истории культуры, сколько как результат психологического кризиса, "болезни", "гибели таланта". Одновременно поздний Гоголь истолковывается на поздненародническом "социологическом" языке как жертва происшедшей в его душе "гибельной борьбы старой и новой России",

т.е. борьбы прогресса и реакции. Однако критерий прогресса, прилагаемый Короленко к творчеству Гоголя, явно нормативный, так что признания заслуживают лишь те аспекты наследия Гоголя, которые согласуются с представлениями Короленко о том, какой должна быть реалистическая литература: особенно высоко поэтому оцениваются демократические, гуманистические, сатирические, социально-критические и "социально-исследовательские" черты искусства Гоголя².

Отмеченные выше элементы концепции Короленко были весьма типичны для достаточно широкого круга писателей, публицистов, критиков и литературоведов, представления которых о Гоголе сложились в результате освоения соответствующих концепций русской радикальной критики XIX в. в духе идей позднего народничества, позитивизма и либерального прогресса³. Однако нельзя не видеть и тенденции иного рода. Приверженцы традиционного понимания реализма, вступая в конфликт с символическими истолкованиями Гоголя, не могли не подвергать в Гоголе критике все то, что, как им представлялось, было у Гоголя общим с символистами. В этом смысле весьма характерна статья А.В. Амфитеатрова о "Серебряном Голубе" А. Белого: использование в этом романе гоголевских образов как "символов" сопоставляется А.В. Амфитеатровым с попытками позднего Гоголя "отрицать реальную типичность" своих образов, причем и то, и другое в равной мере осуждается⁴. Но такого рода точка зрения включает неявное признание, что символистские истолкования Гоголя имеют под собой определенные основания.

Известное в этом смысле воздействие концепций символизма испытывали и представители академической науки начала XX в. В.В. Виноградов писал: «Гоголю XIX столетия — реалисту, копировавшему действительность, даже те историки литературы, которые продолжали занимать в ней кресла публицистов, противопоставляют теперь, в начале XX века, в эпоху символизма, Гоголя ирреалиста, не знавшего действительности, но, конечно, по натуре писателя-гражданина (Венгеров); другие, склонные к психологии творчества, называют его художником-экспериментатором (Овсяннико-Куликовский)... Словом, с начала текущего столетия начинается реакция против "реализма" Гоголя»⁵. В изменении точки зрения на Гоголя важную роль играло и движение внутринаучной проблематики. В частности, в литературоведении 1890–1900-х годов резко возрос интерес к проблемам романтизма в русской литературе XIX в., и с этим было связано выдвигание темы о романтизме Гоголя (в работах С.К. Шамбинаго, Н.А. Котляревского и др.)⁶. Обращение литературоведов к проблемам романтизма происходило в ситуации роста неоромантических тенденций, роста интереса к романтическим традициям в самой русской литературе конца XIX—начала XX в., и именно этот фактор был основным.

Появление ориентированных на научное литературоведение истолкований Гоголя сопровождалось появлением новых концепций, но не новых аналитических восприятий гоголевских текстов. Позитивистское литературоведение и в его культурно-историческом, и в его социологическом варианте не располагало четкими методами интерпретации лите-

ратурного текста и поэтому лишь перетолковывало традиционные представления о Гоголе на основе определенных объяснительных схем. При этом использовались по отдельности и в различных комбинациях три такие схемы: культурно-историческая, погружавшая Гоголя в контекст истории идей (С.А. Венгеров, Н.А. Котляревский, отчасти Д.Н. Овсяннико-Куликовский и др.); психологическая, объяснявшая своеобразие гоголевского творчества психологическим складом его личности (Д.Н. Овсяннико-Куликовский, А.М. Евлахов и др.) и даже психической болезнью (психиатр В.Ф. Чиж); социологическая, усматривавшая в творчестве Гоголя эпифеномен коллективного сознания известного социального слоя — мелкопоместного дворянства (В.Ф. Переверзев и др.)⁷. Многие в Гоголе очевидно не укладывались в эти схемы, противоречило им, но противоречия приписывались объекту. Так, академическое литературоведение породило миф об иррациональной двойственности Гоголя, полностью созвучный символистскому мифу о Гоголе. Если попытаться, не вдаваясь в детали, выделить тот образ Гоголя, который коллективными усилиями создала русская академическая наука, то перед нами возникнет гротескная фигура писателя, изображавшего и исследовавшего реальную жизнь, народолюбивого гуманиста и романтика, которого раздирали внутренние противоречия, терзала психическая болезнь и который выразил скрытые черты своей души в странных фантастических образах. Такого Гоголя уже нельзя было предложить мужику понести с базара вместе с Белинским — такого Гоголя только и можно было счесть выразителем "идеологии мелкопоместного дворянства", — легенда, которая во многом благодаря изощренным интеллектуальным усилиям талантливейшего В.Ф. Переверзева еще долго потом влияла на умы⁸.

В 40-е годы XIX в. Белинский, а несколько позднее и Чернышевский прочертили преемственную связь между Гоголем и пропагандируемым ими литературным течением — реалистической, социально ориентированной литературой. На рубеже веков те, кто отождествлял это течение с истинной литературой, уже не считали эту связь столь прочной.

Речь идет о позиции не только носителей традиционного литературно-го менталитета, но и представителей нового поколения русских писателей-реалистов, творчество которых существенно дистанцировалось от тех форм реализма, которые были унаследованы от "натуральной школы", шестидесятилетней и народнической традиций⁹. Переоценка реалистической традиции XIX в. неизбежно должна была включать и переоценку значения Гоголя. Это подтверждает опыт писателей, особенно интенсивно стремившихся к обновлению, — М. Горького и И.А. Бунина.

Ориентация на Гоголя возникла в раннем творчестве М. Горького в связи с его стремлением выйти за пределы окостеневших форм массового реализма конца XIX в., дополнив принципы реалистической эстетики элементами "романтизма". Основными элементами этого "романтизма" были мировоззренческая установка на поэтизацию сильной, яркой, активной личности, неподвластной нивелирующему влиянию среды, и стилевая установка на создание художественной речи, "расшатывающей канон объективности стиля"¹⁰ и характеризующейся повышенной

субъективностью, экспрессивностью и риторичностью. Соотнесенность этих установок с Гоголем весьма детально проанализировал Б.В. Михайловский в статье "Горький и Гоголь"¹¹. Художественная ориентация на Гоголя-романтика была характерна только для раннего периода творчества М. Горького. В 1900-е годы, когда М. Горький в основном добился интеграции элементов "революционно-романтического" мировоззрения в рамках поэтики реалистического типа, его общее отношение к Гоголю весьма значительно изменилось, но оценка Гоголя как романтика сохранялась еще длительное время. Несомненно, например, что в Каприйских лекциях Горький столь категорически оспаривал тезис о Гоголе как основателе реализма в русской литературе и столь настойчиво подчеркивал романтический характер творчества Гоголя¹² отчасти и потому, что сам он первоначально воспринял именно романтические аспекты наследия Гоголя.

Дополнительным стимулом, обострившим характер изменений в этой оценке, явилась резко обозначившаяся в общей литературной ситуации поляризация реалистических и неоромантических тенденций. Отстаивая этические и эстетические позиции реализма в противовес развившемуся в самостоятельное и активное литературное движение неоромантизму "символистов и различных новых христиан, богоискателей, мистиков", Горький вступил в борьбу с Гоголем, в котором он увидел объективного предшественника "пассивного" романтизма, идеализма и мистицизма в литературе своего времени¹³. Рассматривая творчество Гоголя сквозь призму литературной борьбы 1900-х годов, Горький выделил в качестве реалистических и, следовательно, обладавших бесспорной ценностью произведений Гоголя только "Ревизора" и "Мертвые души" (хотя и здесь был найден "недостаток объективизма, свойственный вообще всем романтикам"), а остальное в Гоголе отдал "сторонникам пассивного отношения к жизни"¹⁴. Но таким образом Горький отклонил характерное для истолкования гоголевской традиции в литературе и критике XIX в. представление о Гоголе как основоположнике русского реализма (в Каприйских лекциях утверждается, что подлинным основоположником реализма был только Пушкин¹⁵).

В этом смысле интерес представляет и И.А. Бунин. Для раннего Бунина, как и для раннего Горького, особенно притягательны были романтические аспекты творчества Гоголя, причем в основном стилистического характера (экспрессивность, метафоричность, яркая изобразительность гоголевского стиля). Позднее, начиная с 1900-х годов, у Бунина сложилась позиция неприятия Гоголя-реалиста, вообще большей части его наследия. Соответствующие высказывания Бунина, избегавшего формулировать свою точку зрения в обобщенно-идеологизированной форме, могли быть достаточно разноречивы, однако в целом они сводились к осуждению "неправдивости" и искусственности Гоголя. "Гоголь — лубок", — говорил он, будучи уже в эмиграции, Н.В. Кодрянской¹⁶. Можно полагать, что эта позиция основывалась на двух основных аргументах. Первый — неприятие идеологически ориентированной литературы, т.е. одновременно и символизма, и соответствующих течений реалистической литературы, которые в данном случае объединялись. Второй

аргумент вытекал из свойственной Бунина жестко нормативной концепции стиля, в свете которой целый ряд черт стиля Гоголя (орнаментальность, повышенная экспрессивность, форсированная усложненность, стилистическая неоднородность, ориентация на широкое применение тропов и т.д.) рассматривался как нарушения эстетической меры.

Для общей картины восприятия Гоголя показателен посвященный юбилею Гоголя выпуск "Нового журнала для всех" (март 1909 г.). Здесь помещено несколько рассказов на гоголевскую тематику, специально заказанных журналом его сотрудникам: "Сердянская республика (Рассказ купца Абдуллина)" Е. Чирикова, "Русская тройка (Памяти Чехова и Гоголя)" В. Ладыженского, "Шпик (Невероятное происшествие)" К. Баранцевича, "В дорогу" Л. Козловского, "Выигрыш. Памяти Гоголя" Н. Архипова, "Из-за Гоголя. Современная быль" А. Свирского, "Гоголевская шинель. Фантазия" Ив. Шеглова¹⁷. Во всех этих рассказах обнаруживается достаточно стандартный подход к использованию гоголевского тематического и идейного материала, который сводится к следующему: в основу повествования полагается некоторый первичный слой, вполне "современный" и не имеющий внутренней связи с Гоголем; на первичный слой накладывается вторичный слой, состоящий из популярных тематических цитат из произведений Гоголя ("тройка", "дорога", "шинель" и т.п.); в результате возникает достаточно элементарная по своим приемам стилизация – либо в форме жанровой разновидности, которая рассматривается в качестве типичной для Гоголя ("Фантазия", "Невероятное происшествие")¹⁸, либо в форме рассказа, передаваемого от имени стилизованного "гоголевского" персонажа ("рассказ купца Абдуллина").

К упомянутым текстам по общему характеру соотнесенности с Гоголем примыкают небольшой рассказ А. Толстого "Портрет" (1912), стилизующий одноименную повесть Гоголя, и его же повесть "За стилем" (позднее переработанная и получившая название "Приключения Растегина"), в которой стилизуется основная сюжетная линия "Мертвых душ"¹⁹. И.И. Векслер усматривал в этих рассказах проявление "влияния Гоголя на молодого А.Н. Толстого"²⁰. Однако сам по себе факт обращения к гоголевской тематике в тексте, построенном на стилизации, еще ничего не говорит о влиянии Гоголя. Напротив, характер и двух названных рассказов А. Толстого, и юбилейных публикаций "Нового журнала для всех" таков, что следует говорить скорее о восприятии Гоголя как довольно далекого и почти экзотического, хотя одновременно и "популярного" литературного явления. Представляется весьма знаменательным, что помещенные в том же самом юбилейном номере "Нового журнала для всех" ответы А.И. Куприна на обращенные к нему редакцией вопросы о Гоголе содержат следующее заявление: "Да и вообще Гоголь одинок, без продолжателей и преемников"²¹. Это заявление следует признать, так сказать, типичным для того восприятия Гоголя, которое было присуще субкультуре русского реализма рубежа веков. В отличие от литературной ситуации середины XIX в., когда русский реализм конструировался как "гоголевское направление", в новой литературной ситуации Гоголь предстал как часть некоторой "чужой" – для реалистической традиции – системы. Именно поэтому так легко появляются

соотнесения Гоголя, с одной стороны, с романтической традицией, а с другой – с символизмом. Именно поэтому интерес к Гоголю приобретает форму интереса к литературной экзотике.

Следует добавить, однако, что для ряда представителей "неореалистической" литературы десятых годов (Е. Замятин, С. Сергеев-Ценский и др.) гоголевская традиция вновь стала исключительно актуальной, была, так сказать, реканонизирована. Это происходило в форме обращения к гоголевской топике (провинциальный быт и т.д.), к гоголевской поэтике изобразительности (гротеск) и к гоголевской стилистике (орнаментальность, сказ). Впрочем, это новое обращение к Гоголю было во многом опосредовано трансформациями "художественной техники" Гоголя в прозе А. Ремизова и А. Белого.

Откликаясь на появление "Отрочества" Л.Н. Толстого, И.С. Тургенев писал: "Вот, наконец, преемник Гоголя, нисколько на него не похожий, как оно и следовало"²². Представления о том, каким должен быть преемник Гоголя, в начале XX в. резко контрастировали с установкой, сформулированной Тургеневым и типичной для его эпохи. Именно "похожесть" на Гоголя становится в русской литературе начала XX в. признаком связей с его наследием. Отсюда и прием стилизации. И если для реалистической литературы начала XX в. стилизация гоголевских текстов была в целом явлением периферийным, имеющим нередко внешний характер, то иначе дело обстоит с символической прозой. В "Мелком бесе" Ф. Сологуба, в ряде произведений А. Ремизова и в большинстве романов А. Белого легко обнаруживается присутствие значительных (и количественно, и по своей роли в соответствующих текстах) "слоев" гоголевских цитат (иногда в виде переработанных целостных повествовательных структур), стилизующих существенные аспекты гоголевской поэтики повествования. В романах А. Белого "Серебряный Голубь", "Петербург", "Москва" и "Маски", кроме того, ориентация на гоголевскую традицию формирует некоторые важнейшие черты образа автора (как интегрального компонента текста). Не буду здесь развивать эти утверждения, что выходило бы за тематические границы настоящей работы – тем более соответствующие вопросы уже рассматривались²³. Отмечу лишь, что полностью обоснованным следует считать заключение, что именно русские символисты в начале XX в. вступили в распоряжение гоголевским наследством. Может быть, на чей-то вкус это были и незаконные наследники, но именно они и преимущественно они этим наследством активно пользовались – разумеется, как хотели и как умели – и иначе, чем их предшественники в XIX в.

2

В XIX в. и в литературе, и в широких читательских кругах Гоголь воспринимался как явление современной – в широком смысле – культуры: ценность его творчества могла осознаваться как исключительно высокая, но Гоголь не выступал в роли "классика". На рубеже веков ситуация изменилась: новое поколение, знакомясь с гоголевскими текстами уже с детства именно как с некими образцами, эталонами, стало

воспринимать наследие Гоголя как принципиально отделенное от современной культуры, относящееся к области завершенного прошлого, что было сопряжено с осознанием своей литературной эпохи, с одной стороны как *новой*, а с другой – как *неклассической*. Эти два обстоятельства предопределили некоторые общие особенности, присущие истолкованиям Гоголя (как и других “классиков”)²⁴, возникшим на рубеже веков. С одной стороны, сама фиксация принадлежности к “классической литературе” сопровождалась установлением дистанции, различия, границы, чему в сфере литературных оценок соответствовал пафос критики Гоголя, борьбы с ним, который разделяли даже истолкователи, почти ни в чем другом между собой не согласные. С другой стороны, самосознание неклассической эпохи включало в себя своего рода комплекс зависимости от “классической литературы” как некоего канона – стабилизированного комплекса ключевых текстов высшего ценностного ранга. Если в XIX в. наиболее ценными признавались те аспекты наследия Гоголя, которые могли быть использованы для развития системы литературных кодов эпохи, то на рубеже веков решительный приоритет стали отдавать текстам, которые можно было использовать в качестве материала, переинтерпретировать на базе новых, своих собственных кодов, в которые можно было вкладывать “свое”. На уровне художественных текстов, ориентированных на гоголевскую традицию, данный подход проявился в превращении стилизации (в самом широком понимании, включающем цитацию) в доминирующий механизм воплощения традиции. На уровне литературных оценок этот подход привел к возникновению мифопоэтических образов Гоголя, сконструированных из элементов гоголевских текстов. При этом, если В.Г. Короленко, М. Горький или представители академической науки мифологизировали Гоголя неосознанно, в силу стечения культурных обстоятельств, то в тех секторах литературы, в которых мифопоэтическая парадигма была ключевым компонентом интеллектуального видения и поэтики (символизм и близкие к нему течения), Гоголь превратился в один из центральных объектов полностью сознательного мифотворчества.

Исходный для символистских и “околосимволистских” истолкований Гоголя мифопоэтический образ был создан В.В. Розановым. Розанов, отвергая представление о Гоголе как о родоначальнике новой русской литературы, утверждал, что его воздействие на последующую литературу было разрушительным и что, с другой стороны, все ее последующее развитие было не продолжением, но “отрицанием Гоголя, борьбой против него”²⁵. Место Гоголя в истории литературы и в истории страны вообще получило у Розанова два взаимодополняющих определения (причем для самого Розанова в разное время выдвигалось на первый план то одно, то другое, а часто оба они присутствовали в одном и том же тексте). Согласно первому из этих определений, Гоголь принес с собой в русскую литературу иронию, сатиру, отрицание, “отвращение ко всему действительному, частному, индивидуальному”, неуважение к человеку²⁶, а в русскую историю – разрушительное начало, выступив как предшественник реформ Александра II и (что прямо не утверждается, но имеется в виду) революционного движения: “После Гоголя стало не страшно ломать,

стало не жалко ломать”²⁷. Согласно второму из этих определений Гоголь вообще не был человеком или, по крайней мере, не был им полностью, — он ”демон”, ”мертвая душа”, ”черт”, ”оборотень”, которому враждебно все человеческое, все живое, который, изображая людей, превращает их в ”мертвецов”, в ”кукол”, в ”крошечные восковые фигурки” и в котором даже фундаментальное, с точки зрения Розанова, для человека чувство пола извращено, превращено в некрофилию²⁸.

Истолкование Розановым личности и творчества Гоголя как проявление некоего абсолютно иррационального начала находит вполне рациональное объяснение, если учесть особенности мировоззрения самого Розанова. Он стремился увидеть ценность в человеке как бытовом, половом, семейном существе и противился любой нормативности, любым ”высшим”, ”идеальным” требованиям, обращенным к человеку. Заменяя власть высоких моральных и социальных норм властью идеологизированного быта, Розанов строил образ свободного человека как ”поросенка” и ”пакостника” (и реализовывал этот образ в стиле своего собственного бытового и общественного поведения), строил позитивную этическую концепцию на основе принципа: ”На мне и грязь хороша, потому что это — я”²⁹. Но таким образом Розанов опознавал высшую ценность именно в той сфере, которая в системе ценностей Гоголя занимала низшее положение, определялась как ”пошлость”. А это, естественно, привело к усмотрению в Гоголе прежде всего своего антипода, своего мифопоэтического двойника, персонификации иррационального, негативного полюса своей собственной системы ценностей. Подлинное отношение к Гоголю было у Розанова чрезвычайно сложным, и он постоянно испытывал воздействие мысли, а отчасти и стиля Гоголя, но как такое воздействие, с которым необходима непрерывная борьба. Розанов вырывал Гоголя из истории, чтобы погрузить его в свой собственный, индивидуальный мир. Но внутри ”розановского мира” постоянно присутствовал в качестве двойника ”гоголевский мир”. В ”Опавших листьях” Розанов сделал характерное признание: ”Перестаешь верить действительности, читая Гоголя”³⁰. Это признание свидетельствует, что Розанов, убеждая других в неподменности, ирреальности гоголевской картины мира, должен был прилагать огромные усилия, чтобы убедить в этом и себя самого. Известно, что в последний год своей жизни Розанов признал свое поражение в споре с Гоголем: в ”Апокалипсисе нашего времени” он заявил, что ”прав этот бес Гоголь”, а в статье ”Гоголь и Петрарка” признал, что показанная Гоголем Русь дяди Митяя и дяди Миняя, Чичиковых, Собакевичей и Коробочек и есть подлинная Русь, настоящее лицо которой сделала видимым революция³¹.

Розановское истолкование Гоголя противоречиво, даже антиномично, и это справедливо подчеркивается в весьма детально обсуждающих данную тему работах В. Ерофеева и А. Николожкина³². Однако следует заметить, что для мифопоэтических текстов, к числу которых принадлежат соответствующие тексты Розанова, противоречия естественны, а нормы логической согласованности недействительны. Между тем, как бы полярно ни расходились между собой отдельные розановские оценки Гоголя на уровне рационализированного оформления, нельзя не видеть, что в их

основании всегда оставался один и тот же глубинный мифопоэтический образ Гоголя и "гоголевского мира". Этот образ был составлен из элементов гоголевской демонологии, заимствованных из текстов типа "Страшной мести". Через посредство этих элементов и истолковывались, с одной стороны, такие тексты, как "Мертвые души" или "Ревизор", в которых опознавалась тотально демонизированная картина мира³³, а с другой – личность и судьба Гоголя. В личности Гоголя Розанов усматривал борьбу человеческого и демонического начал, причем демоническое, мертвое начало он отождествил со сферой художественного творчества Гоголя, объявив "мертвыми" не только его героев, но и его язык³⁴. Судьба Гоголя была истолкована сквозь призму мифа о демоне, который гибнет в бессильной "жажде прикоснуться к человеческой душе", причем победа человеческого начала и смерть демонического в конце пути Гоголя означает как "самосожжение", а физическая смерть – как результат сверхнапряженной духовной борьбы последних лет жизни³⁵.

Переоценка Гоголя, осуществленная после того, как "опустился железный занавес русской истории", ничего не меняла в существе этих построений: Гоголь по-прежнему остался "бесом", а его мир – демоническим. Однако меняется розановское понимание России, которая перестает быть человечной в специфически розановском смысле, т.е. теплой, мягкой, сердечной, уютной, домашней, но в результате революции предстает "небытием", "пустотой"³⁶. И Гоголь оказывается "прав" в своем критическом пафосе, направленном против России, – он перестает для Розанова быть чисто негативным двойником, перемещается к позитивному полюсу розановской системы, опознается как предшественник, Гоголю отныне в этой системе отводится новая роль "обличителя христианства", "роль Петрарки и творца языческого Renaissance'a"³⁷.

Характер и смысл всей сложной, запутанной мифопоэтической структуры, созданной Розановым "вокруг" Гоголя, во многом проясняет ее специфически литературная сторона. В этом отношении особенно замечательно одно краткое замечание в "Опавших листьях": «Почтмейстер, заглядывавший в частные письма ("Ревизор"), был хорошего литературного вкуса человек»³⁸. В самом деле, стремясь интуитивно нащупать контуры, а затем и реализовать поэтику "самого мелочного, мимолежного, невидимых движений души, паутинок быта"³⁹, Розанов с самого начала резко отталкивался от гоголевской поэтики как от некоторого противоположного полюса, тяготая, так сказать, к поэтике гоголевского почтмейстера. Уже в "этюдах" о Гоголе начала 90-х годов, когда новая поэтика Розанова существовала лишь на уровне литературных оценок, в гоголевской поэтике подчеркивается неорганичность, искусственность, "надуманность", неспособность внести в литературу подлинные "картины" жизни, замена таких "картин" мозаикой слов, представляемых одно к другому⁴⁰. Для Розанова Гоголь не знал действительности и не был способен изобразить ее, потому что он прибегал к "обобщению", создавал "типы", т.е. делал именно то, за что был провозглашен реалистом в середине XIX в.⁴¹ Альтернативу Гоголю в этом отношении представлял, с точки зрения Розанова, Пушкин с присущим его творчеству "индивидуализмом <...> в лицах, вовсе не сводимых к общим типам"⁴². Не обсуж-

дая последнее утверждение по существу, следует заметить, что "индивидуализм" понимается Розановым весьма специфически – по существу, как экзистенциальная единичность человеческого бытия. С этой точки зрения гоголевская поэтика обобщения предстает как один из обликов идеологического монстра, подчиняющего "действительное, частное, индивидуальное" "мечте"⁴³, т.е. нравственному, социальному и т.п. закону, лишаящему человека свободы, оскорбляющему самое ценное в человеческой жизни – ее спонтанность. В "этюдах" начала 90-х годов Розанов еще усматривает в таком отношении Гоголя к жизни антихристианство⁴⁴, однако позднее, в эпоху своих открытых выступлений против христианства, он будет выдвигать против него аргументы, аналогичные направленным против Гоголя, – вплоть до обвинения в демонизме самого Христа. И формулой реабилитации Гоголя станет у Розанова, как мы видели, "обличитель христианства".

Однако в конечном итоге Розанов так и не освободился ни от влияния Гоголя, ни от влияния христианства. Защищая экзистенциальную единичность человеческой жизни, он подчинил ее идеологизированному быту и идеологизированному полу, подчинил ее закону, не менее жесткому и не менее "общему" по своей природе, чем тот, с которым он боролся, закону, оказавшемуся не чем иным, как инверсированной доктриной врага. Однако эта борьба имела продуктивный, хотя и косвенный результат: поэтику Розанова – автора "Уединенного", "Опавших листьев", "Апокалипсиса нашего времени"...

Розановское истолкование Гоголя было воспринято и развито символистской критикой. Русскому символизму необходим был Гоголь, но в Гоголе необходимо было увидеть себя. Символистская критика подчеркивала иррационализм и мистицизм в качестве фундаментальных черт мировоззрения Гоголя, выделяла элементы подсознательного, таинственного, страшного, психически аномального в гоголевском мире и человеке, вслед за В.В. Розановым прочитывала гоголевские тексты сквозь призму мифопоэтических схем, в которых ключевая роль принадлежала демоническим мотивам – образам "нечистой силы".

Среди символистских истолкований Гоголя особое место занимает концепция И. Анненского. Мифопоэтические элементы этой концепции, явно восходящие к Розанову, тщательно переработаны отчасти в духе импрессионистически-психологической критики, отчасти в духе академического литературоведения. Анненский детально анализирует отдельные произведения Гоголя, проявляя внимание к мельчайшим подробностям (статья "Проблема гоголевского юмора" и др.), он пытается осмыслить своеобразие поэтики Гоголя (речь "О формах фантастического у Гоголя" и др.), подчеркивает связь с Гоголем всей последующей литературы, хотя и истолковывает эту связь как борьбу и "преодоление" (статья «Эстетика "Мертвых душ" и ее наследье»). Осторожно отрицая определение творчества Гоголя как реалистического (статья "Художественный идеализм Гоголя"), он тем не менее видит "наследников" Гоголя среди современных писателей – и в символисте Ф. Сологубе, и в реалистах Чехове и Куприне (статья «Эстетика "Мертвых душ" и ее наследье»)». Статьи Анненского о Гоголе проникнуты субъективным импрессионис-

гическим видением, которое полностью лишено розановского эгоцентризма, исполнено сочувственного интереса к объекту, интереса и уважения к идеям предшественников. От большинства символистов — истолкователей Гоголя — Анненского отличает именно найденный им своеобразный регистр восприятия.

В плане "регистра восприятия" наиболее резкую противоположность Анненскому представляет Д.С. Мережковский. Истолкование Гоголя Мережковским (его работа о Гоголе публиковалась в 1903 г. в журнале "Новый путь", затем вышла в 1906 г. отдельной книгой под названием "Гоголь и черт. Исследование", а позднее в несколько измененной редакции вышла к гоголевскому юбилею 1909 г. под названием "Гоголь. Творчество, жизнь и религия") предельно рассудочно и абстрактно. Мережковский не столько стремился понять Гоголя с помощью "новых идей" (главным образом выдвинутых Розановым), сколько пытался превратить личность и творчество Гоголя в иллюстративный материал для определенных мифопоэтических построений, которые в точном смысле слова пропагандировал Мережковский и которые обладали широкой значимостью коллективных представлений русского символизма. Концепция Мережковского включает два основных мотива, многообразно варьируемых. Первый — путь Гоголя соотносится с универсальной мифопоэтической парадигмой — соловьевско-тегельянской концепцией синтеза как конечной цели и мирового, и индивидуального развития; в согласии с выводами Розанова утверждается дисгармоничность Гоголя, его неспособность синтезировать "духовное" и "материальное", "христианское" и "языческое" (в этом отношении Гоголь противопоставляется Пушкину); трагедия Гоголя объясняется губительным "аскетизмом одностороннего христианства", персонифицированного, в частности, во влиянии на Гоголя известного о. Матвея Константиновского⁴⁴. Второй мотив — основная тема творчества Гоголя изображается как "борьба человека с чертом"; "черт" в интерпретации Мережковского — это персонификация "пошлости", "середины", "начатого и неоконченного", "смешения вместо синтеза", персонификация изображаемого Гоголем "пошлого" мира; целый ряд персонажей Гоголя (Чичиков, Хлестаков и др.) истолковываются как воплощения "черта"⁴⁵; "черт" предстает и как "двойник" Гоголя⁴⁶.

Как обнаружение "общесимволистских" представлений о Гоголе весьма показательны статьи ведущих критиков-символистов, помещенные в посвященном Гоголю юбилейном выпуске журнала "Весы" (№ 4 за 1909 г.). Из всех выступивших авторов только Б. Садовской пытается видеть Гоголя вне рамок истолкования Розанова-Мережковского, призывая "взглянуть на Гоголя просто"⁴⁷. В статье Брюсова "Испепеленный" дается вариация на одну из тем Розанова: выделяется гиперболизм как эстетическая и психологическая доминанта творчества Гоголя и утверждается, что для Гоголя "нет ничего среднего", есть "только безмерное и бесконечное"; трагическая судьба Гоголя объясняется как "испепеленность внутренней силой"⁴⁸. Еще большее влияние Розанова обнаруживает статья Эллиса, где "мир Гоголя" определен как "музей", "зверинец", "арена цирка", гоголевский смех — как "превращающий

божеское в лице человека в звериное", а "драма Гоголя" усматривается в том, что "художник Гоголь отдал душу дьяволу", а "человек – Гоголь жаждал искупить великий грех Гоголя-художника"⁵¹. В статье А. Белого "Гоголь" тоже много говорится о разрыве у Гоголя человеческого на "звериное" и "ангельское", об отсутствии у него "обычных человеческих чувств", о его "колдовском смехе" – "смехе мертвеца", о демонизме Гоголя – "Колдуна, убегающего от всадника на Карпатах"⁵² (мотив, восходящий к "Страшной мести" Гоголя). О причастности Гоголя к темной и иррациональной демонической стихии А. Белый говорит и в другой своей статье о Гоголе, написанной в те же юбилейные дни для газеты "Киевская мысль"⁵³.

Тема демонизма Гоголя, образ Гоголя-колдуна, восприятие гоголевского мира как мира "кукол" и "мертвецов" – все это было характерно и для истолкования Гоголя в критической прозе и поэзии А. Блока середины 1900-х годов⁵⁴. Впрочем, весь комплекс блоковских оценок Гоголя в его временной динамике – он весьма детально проанализирован в специальных работах И.Т. Крука и Э.Г. Минц о Блоке и Гоголе⁵⁵, и здесь не стоит подробно останавливаться на этой теме – сложнее и шире, а во многом и противоречит восходящему к Розанову общесимволистскому образу Гоголя.

Доминанта "розановско-символистского" образа Гоголя – концепция инфернальной бесчеловечности, демонизма и личности, и художественного мира Гоголя. И действительно, тот наивно-целостный, патриархально-простой, нереклексивно-религиозный человек, одновременно "естественный человек" Просвещения, человек-герой Романтизма и человек – слуга Божий Средневековья, – тот человек, который был воплощением человечности для Гоголя, ни для Розанова, ни для русских символистов просто не существовал⁵⁶. И мировоззрение Розанова, и мировоззрение символизма были проникнуты радикальным имперсонализмом, растворяющим реальность человеческой жизни в стихийном потоке идей, живущих своей, не зависящей от человека жизнью. В Гоголе и Розанов, и русский символизм нашли проекцию своего собственного "демонизма". Демонизация образа Гоголя по сути представляла собой попытку мифологического самоочищения от своего Двойника, компенсируя и маскируя неодолимое тяготение к этому образу, рисовавшемуся в столь мрачных тонах⁵⁷.

3

На общем фоне символистских истолкований личности и творчества Гоголя особенно значительно обращение к Гоголю в творчестве А. Белого. "Розановско-символистские" мифологические представления о Гоголе были подвергнуты А. Белым радикальной переинтерпретации. А. Белый увидел в судьбе Гоголя не трагическую аномалию, но проявление общей судьбы русского художника, русского человека вообще. И представлял эту общую судьбу А. Белый в гоголевских образах и в соотношении с определением драмы жизни Гоголя как драмы борьбы с "нечистым": "Есть общее в нас, пишущих и читающих, все мы в голод-

ных бесплодных равнинах русских, где искони водит нас нечистая сила”⁵⁸. Сокровенный смысл судьбы Гоголя А. Белый усматривал в том, что Гоголь “подошел к мистерии пробуждения Души народа”, но погиб, потому что пал жертвой демонизма, присущего как “Душе народа”, так и его собственной “душе”⁵⁹. И А. Белый полагает, что необходимо и неизбежно вновь вступить на путь, по которому шел Гоголь, но, чтобы избежать страшной опасности гибели в “огне” русской стихии, следует пройти этот путь по-новому. И для этого необходим Новый Гоголь – такого Нового Гоголя А. Белый стремился увидеть и создать в себе.

В романе “Серебряный Голубь” А. Белый проводит имплицитную параллель между гибелью главного героя романа, Дарьяльского, попытавшегося слиться с “огневой” русской стихией и сгоревшего в ее “огне”, и ситуацией трагического конца Гоголя⁶⁰. Но гибель Дарьяльского предстает одновременно и как искупительное жертвенное самосожжение А. Белого: сгорая под именем Другого, он, пользуясь его же формулой, «собирает свой пепел в урну, чтобы не заслонить света своему живому “я”»⁶¹. По А. Белому, путь, открывающий возможность пройти живым через тот “огонь”, который “испепелил” Гоголя, – это путь логики и разума, путь преодоления иррационализма, это “изучение”⁶².

Мифопоэтическое самоотожествление с Гоголем проявилось как в ряде художественных произведений А. Белого, так и в его осознанно формируемом бытовом поведении. Последнее представляется особенно важным, поскольку, стилизуя Гоголя в своем бытовом поведении и главное будучи узнаваемым в “роли” Нового Гоголя современниками, А. Белый создавал соответствующую установку, в свете которой должны были восприниматься его произведения. И именно свидетельства современников здесь особенно показательны.

“Слушая Бориса Николаевича, – пишет М.К. Морозова, – я всегда вспоминала Гоголя, которого я особенно с детства любила, но, конечно, Гоголя модернизированного”⁶³.

К.В. Мочульский рассказывает о следующего рода сценах на Башне у Вяч. Иванова: хозяин обращался к А. Белому: “Ну ты, Гоголек, начинай-ка Московскую хронику” – и “весело смеялся, когда тот, стоя на ковре, рассказывал о своем детстве, отце, профессорах, изображая в лицах московских чудаков и разыгрывая пародийные сцены”⁶⁴. “Гоголек”, стоящий “на ковре” и вызывающий веселый смех, – здесь все признаки клоунады, что осознается и “исполнителем”, и “аудиторией”. Но подчеркнуто игровой тон роли Нового Гоголя, в которой А. Белый предстал перед современниками, вовсе не означал, что А. Белый пародировал Гоголя: рядом с комическим и “несерьезным” вариантом этой роли существовал также вариант трагический и “серьезный”. В этом смысле показательны слова А.И. Эфроса, обращенные к А. Белому при встрече с ним (1908 г.): «Вы, как Гоголь эпохи “Переписки”, уже, уже»⁶⁵. В данном случае Эфрос демонстрировал и понимание ситуации, в которой оказался в этот период А. Белый, и понимание глубинного символического прообраза этой ситуации – трагической судьбы Гоголя. Разумеется, стилизованное бытовое поведение А. Белого имело весьма мало общего с реальным поведением Гоголя (хотя основной принцип, присущий бытовому

поведению Гоголя – контрастное сочетание комически игровых и трагически серьезных элементов, – А. Белый репродуцировал), и роль Нового Гоголя “исполнялась” А. Белым – вполне в духе эстетики символистского театра – весьма условно и вполне символически. Но этого оказывалось достаточно, чтобы создать основу для переживания самим А. Белым своей внутренней тождественности с Гоголем и одновременно, как уже было сказано, определенную установку, ориентированную на восприятие современников. Что такая установка воспринималась, подтверждается и другими свидетельствами. Исключительно интересно свидетельство Н.Д. Телешова, писателя, находившегося далеко за пределами литературной среды символистов, во многом, конечно, “подыгрывавших” А. Белому. Телешов, рассказывая в письме к Бунину о праздновании гоголевского юбилея 1909 г., отмечал: «Сегодня на венке Гоголю от Скorpionов было написано: “Гоголю грядущему”. Должно быть, все это очень многозначительно. Ведь они же его в грош не ставят, но думаю, что рано или поздно придет Гоголь с живым, искренним словом, возьмет их за чуб и расшвыряет во все стороны. Да еще спросит: “А кто здесь прославленный гений Андрей Белый? А подать мне сюда Белого”»⁶⁶.

Реакция Телешова чисто негативная: непризнание, но в данном случае важно, что установка, которая вызывала эту реакцию, была опять-таки воспринята. Более того, есть основания предполагать, что данная установка опознавалась не только в узких литературных кругах, но и более широко – читателями-современниками. В этом смысле в высшей степени симптоматично содержание пространной и довольно наивной записки, с которой обратился к А. Белому анонимный слушатель его выступления с воспоминаниями о Блоке на воскреснике Вольфила 9 октября 1921 г. Приведу текст этой записки с некоторыми сокращениями:

”Товарищу Бугаеву <...>

Человек из повести Достоевского <...> зашел в Географический институт на воскресник Вольфила.

На эстраде белый, бледнолицый Николай Гоголь с вытянутым острым лицом.

Воплощал воспоминания об Александре Пушкине <...>

И вставляли черты лица Пушкина,

Обожженные полуденным солнцем.

Гоголь говорил о восстании против царя Николая,

О притаившихся казармах и волнующихся окраинах,

И вспоминал о побывавших на полях Лейпцига и Манчжурии.

И площадь перед Зимним дворцом вставала перед глазами.

Человек из повести Достоевского слушал,

И казалось ему странным.

Словно 1840 называли 1921.

Этот образ представлен для того, чтобы указать, что если подходить от человека из повести Достоевского, то А. Блок, провидевший Мировую Революцию, окажется Пушкиным, почти добровольно зажимающим свое дарование перед Николаем Романовым, а т. Бугаев окажется Гоголем, уходящим в мистический бред. Но нам этого бояться не приходится. А. Блок и т. Бугаев живут во время Мировой Революции, и мы с т. Бугаев-

вым движемся к тому времени, когда двенадцать красногвардейцев пойдут с окраин европейских городов по их площадям, и вместо прекрасного далека вся земля станет мировой близью"⁶⁷.

Можно привести и другие примеры разноречивого отношения к притязаниям А. Белого на роль Нового Гоголя в современной ему культуре. Примером полностью положительной реакции может служить следующий отзыв С. Есенина, содержащийся в одном из его писем начала 1920-х годов: «С тоски перечитывал "Серебряного Голубя". Боже, до чего все-таки изумительная вещь! (...) А какой язык, какие лирические отступления! Умереть можно. Вот только есть одна радость после Гоголя»⁶⁸ (знаменательно, что и в стиле этого отзыва отчетливо присутствуют "гоголевские черты"). Но, с другой стороны, неудавшейся попытку А. Белого "стать Гоголем" счел А. Ремизов, объяснивший эту неудачу губительным влиянием "ученых немцев"⁶⁹. Реакция более широких литературных кругов была саркастически резюмирована в следующих стихах О. Мандельштама:

Скажите, говорят, какой-то Гоголь умер?
Не Гоголь, так себе, писатель-гоголек⁷⁰.

Эти строки черногого варианта стихотворного цикла, созданного Мандельштамом на смерть А. Белого, появились тогда, когда уже очень многие через А. Белого воспринимали и понимали Гоголя. Но то, что для одних было действительно исторической ролью А. Белого в русской культуре, для других продолжало оставаться курьезом и неудачной пародией.

Роль Нового Гоголя, на которую претендовал А. Белый, была частью не только его личной, но и общесимволистской – и притом вполне эзотерической – литературной мифологии. На занятие объявленной символистским литературным сознанием вакансии Нового Гоголя предлагались и обсуждались кандидатуры не одного, а нескольких кандидатов. При этом наряду с традиционными аргументами чисто литературного порядка, выявлявшими преемственность на уровне художественного видения и поэтики, использовались и аргументы мифопоэтического характера.

Как о литературном преемнике Гоголя, видящим мир в духе Гоголя и воспроизводящим многие черты гоголевского стиля, говорили о Ф. Сологубе, прежде всего как об авторе "Мелкого беса". Об этом писали И. Анненский, В. Боцяновский, А. Блок (для которого Сологуб был преемником Гоголя в качестве "сатирика" и "реалиста"), "гоголизм" в стиле Сологуба отмечал и А. Белый⁷¹. Однако тема литературной преемственности вела за собой тему преемственности судьбы. Так, близкий к символизму критик В. Боцяновский утверждал: "Недотыкомка делает с Сологубом буквально то же, что делал чёрт с Гоголем"⁷². Эту же параллель развивал в статье "Далай-лама из Сапожка (о творчестве Ф. Сологуба)" А. Белый, в которой он саркастически обрушился на все то в Сологубе, в чем он увидел воспроизведение "демонизма" Гоголя. А. Белый утверждал, что у Сологуба "реализм жизни русской сумел-таки колдун разложить на носы", что Сологуб "в демонизме не больше блохи", что он –

"юридический, сидящий перед пустым углом", "сапожковский буддист" и т.п.⁷³

Вскоре после смерти Блока А. Ремизов, сопоставляя его с Гоголем, писал, что "Блок умер такою же судьбой"⁷⁴. Эту же параллель неоднократно и настойчиво проводил А. Белый. Так, в "Мастерстве Гоголя" он говорил: «гоголевский "колдун" сотрясал Блока. Увы: слишком понятно, манией преследования; своею болезнью связан Блок с Гоголем; унылая философия родового возмездия за отщепенство победила в Блоке. Думается мне: проживи Блок дальше, он явил бы картину *нового Гоголя* (курсив мой. — В.Л.), недоуменно вперенного в жизнь с недописанной фразой: "темно представляется...»⁷⁵.

Следует заметить, что мифопоэтические параллели между Сологубом и Гоголем, Блоком и Гоголем имели у А. Белого весьма специфический подтекст, связанный с представлениями самого А. Белого о том, каким должен быть Новый Гоголь, и с его собственными притязаниями на эту роль. Противопоставляя себя и Сологубу, и Блоку, А. Белый стремился продемонстрировать превосходство своего пути, свою способность не стать жертвой подстерегающего демонического двойника, но победить его. В "Мастерстве Гоголя" А. Белый утверждал, что Гоголя погубило ушедшее в подсознание стихийное "начало Колдуна" — аналогичным образом он истолковал и судьбу Блока⁷⁶. При этом подразумевалось, что самому А. Белому удалось достичь синтеза полярностей рационального и стихийного, преодолев двойничество и став подлинным Новым Гоголем.

В отличие от А. Белого ни Сологуб, ни тем более А. Блок сами на роль Нового Гоголя не претендовали. Иначе, как кажется, дело обстояло с А. Ремизовым. Начиная с 1920-х годов, т.е. уже после завершения "эпохи символизма", Ремизов поставил свое творчество "под знак Гоголя"⁷⁷, провозгласив его "современнейшим писателем", к которому обращена русская литература "по духу и по глазу"⁷⁸. В поздней книге Ремизова "Огонь вещей", большая часть которой посвящена Гоголю, истолкование Гоголя развернуто в форме серии особым образом пересказанных фрагментов гоголевских текстов с минимальным присутствием авторских комментариев⁷⁹. Гоголь оказывается как бы погруженным в характерную ремизовскую образную и языковую стихию, как бы ассимилируется с ремизовским текстом. Если учесть также, что Ремизов включал Гоголя в стилистическую традицию "русского лада", которую он считал своей, и что именно неспособность воспринять эту традицию под воздействием "ученых немцев" представлялась Ремизову причиной неудачи попытки А. Белого стать Гоголем, то можно с высокой степенью уверенности предположить присутствие в литературном самосознании позднего Ремизова притязания на роль подлинного Нового Гоголя.

Один из постоянных элементов символистских истолкований Гоголя — суждения о своеобразии гоголевского стиля. Уже Розанов усмотрел в стиле Гоголя, в исключительной силе гоголевского слова загадку, которую он сам, впрочем, и разгадал, указав на *инфернальный* источник этой силы, на ее причастность к Смерти⁸⁰. Во многом следуя за Розановым в общем восприятии Гоголя, впервые среди символистов попытался

рационально объяснить "тайну" гоголевского стиля В. Брюсов, концепция которого может быть сведена к утверждению, что в основе гоголевского стиля находится риторика гиперболизации⁸¹. Гораздо более сложное решение проблемы было предложено А. Белым в "Мастерстве Гоголя". А. Белый опознал в Гоголе "типичнейшего представителя в России особенностей стиля азиатического", в котором "Гомер, арабизм, и барокко, и готика оригинально преломлены"⁸². С этой точки зрения А. Белый включил Гоголя в общий преемственный ряд с Шекспиром и Ницше⁸³, а в качестве основных преемников стилистической традиции Гоголя выделил Достоевского, Ф. Сологуба, А. Белого, Маяковского и Мейерхольда⁸⁴.

На аналогии между искусством Гоголя и барочной традицией А. Белый и основывает свою интерпретацию стиля Гоголя. В качестве основных проявлений "барочности" этого стиля А. Белый рассматривает: первое — интенсивное использование фигур (описываются отдельно "субриторики" глаголов, существительных, эпитетов, звукописи, повторов, гипербола и "неточностей языка"); второе — интенсивное использование в прозе ритмических, эвфонических и т.п. свойств стихотворного языка, синтезирующее прозу и поэзию; третье — общую установку на стилистическую сложность, хаотичность⁸⁵. По большому числу этих признаков, и прежде всего по последнему, А. Белый противопоставляет Гоголя как носителя барочной традиции Пушкину как представителю традиции классической, ориентированной на ясный, рациональный, строго упорядоченный и лишенный риторической чрезмерности стиль⁸⁶. Важнейшим проявлением барочности гоголевского стиля представляется А. Белому синкретичность — свойство, благодаря которому литература оказывается способной вобрать в себя черты поэтики несловесных искусств. В связи с этим А. Белый проводит ряд параллелей между индивидуальными чертами стиля Гоголя и типологическими свойствами стилей искусств: театрального (театральность прослеживается в особенностях изображения жеста, движения у Гоголя, подчеркивается "оперность" его ранней прозы); музыкального ("музыкальность" прослеживается и как способ звуковой организации словесного текста, и на уровне тематики — в мотивной системе текста) и изобразительных (аналогии с орнаментом, архитектурой и, особенно настойчиво, с живописью — А. Белый выделяет даже два типа "живописности" Гоголя: "итальянский" и "японский")⁸⁷.

Включение искусства Гоголя в традицию барокко явилось у А. Белого следствием осознания в мировой историко-культурной перспективе тех аспектов гоголевского стиля, которые сам А. Белый — в существенно переработанном виде — включил в свою собственную стилевую систему⁸⁸. Аналогичным образом А. Белый подошел в "Мастерстве Гоголя" и к интерпретации гоголевских текстов.

Множество произведений Гоголя рассматривается в "Мастерстве Гоголя" как единый текст, хотя и особого рода. Этот подход мотивируется посредством истолкования творческого процесса Гоголя, как направленного не на "замыкание бытия произведений в круг", а на непосредственную реализацию "алчущего самосознания стихийного творчества"⁸⁹. Тем самым А. Белый стремится обнаружить у Гоголя структуру, которая в действительности является отражением его собственных творческих

установок. "Творчество отпечатлевается не в ряде замкнутых в себе самом произведений, а в модуляции немногих основных тем лирического волнения"⁹⁰ – это утверждение А. Белый предпослал одному из своих сборников, и нечто подобное он попытался опознать в Гоголе.

А. Белый описал множество гоголевских текстов как проявление некоторой единой и существенно более простой тематической структуры, используя в качестве инструмента такого описания принцип "двойничества". "Двойники" обнаруживаются уже внутри отдельных текстов (Петрусь и Басаврюк в "Вечере накануне Ивана Купала", конь Чубарый, Селифан и Петрушка как двойники Чичикова в "Мертвых душах")⁹¹. Далее "двойники" выделяются в группах текстов. Так, например, выстраивается ряд, включающий, во-первых, Колдуна ("Страшная месть") и других связанных с "нечистой силой" персонажей "Вечеров на хуторе близ Диканьки"; во-вторых, "Пискаревых, Поприщичных, Башмачкиных" ("Петербургские повести"), Ростовщика ("Портрет"); в-третьих, Чичикова, Костанжого ("Мертвые души"). При этом тождественность различных персонажей показывается путем фиксации общих мотивных характеристик (таких, как "страшные глаза" и т.д.)⁹². Следующим шагом является описание как мотивной конфигурации, объединенной единой темой, всей прозы Гоголя. В качестве такой темы предстает сюжет борьбы с Колдуном⁹³, и, соответственно, "розановско-символистский миф" о судьбе Гоголя оказывается спроецированным на глубинную структуру гоголевского художественного мира.

"Мастерство Гоголя" – своеобразный эпилог в истории символистских истолкований Гоголя. В этой книге А. Белого в специфической форме "исследования" оказалось реализованным тотальное прочтение Гоголя в духе символизма.

4

Отдельный, хотя и сопряженный со всеми остальными сюжет в общем контексте истолкований Гоголя в русской литературной культуре рубежа веков – история переоценки специфически идеологических аспектов гоголевского наследия. Уже в XIX в. в отличие от сравнительного единодушия в понимании характера и значения вклада Гоголя в литературу как таковую его вклад в русскую общественную мысль оценивался самым различным образом. Основным объектом споров была морально-религиозная проповедь позднего Гоголя, прежде всего его "Выбранные места из переписки с друзьями". В оценках гоголевской проповеди разошлись Белинский и Чернышевский, одни славянофилы с другими, не говоря уже о расхождениях между представителями враждебных идеологических станов⁹⁴. Начиная с 1890-х годов полемика вокруг проповеди позднего Гоголя, прежде как будто исчерпавшая себя и затихшая, вновь усилилась, причем это усиление было связано с происходившими в идеологической сегментации русской общественной мысли сдвигами.

Один из основных сдвигов такого рода заключался в идеологической переориентации значительной части либеральной интеллигенции, поки-

давшей почву материализма и атеизма, которая в XIX в. была у нее общей с интеллигенцией радикальной, и обратившейся к идеалистической, в том числе христианской альтернативе. В сфере литературно-общественной мысли эта переориентация, в частности, сопровождалась отказом от традиционной (А. Пыпин и др.) либеральной оценки мировоззрения позднего Гоголя, в целом повторявшей выводы зальцбруннского письма Белинского. Пионером в этом отношении выступил критик "Северного вестника" А. Волынский, который противопоставил "цельность", "духовность", "идеализм" позднего Гоголя "утилитаризму", "ограниченности" и материализму обличаемых им революционных демократов. А. Волынский стремился рассеять "густую тучу злобной клеветы" вокруг "Выбранных мест из переписки с друзьями", подчеркивал в этой книге "религиозно-философское понимание человеческой жизни", "превосходную радикальную тенденцию", присутствие пророческого духа⁹⁵. Позднее, в "Новом пути", Д.С. Мережковский и В.В. Розанов, с гораздо большей осторожностью отзываясь о признанных авторитетах русского радикализма (они хорошо знали, чем все кончилось для А. Волынского), также подчеркивали ценность духовности, религиозности, мистичности, присущих мировоззрению Гоголя. При этом, однако, Мережковскому был чужд гоголевский консервативный и аскетический вариант христианства – сам он сочетал свое христианство с либеральной политической доктриной и проповедовал "святую плоть". С другой стороны, Розанову были враждебны и Гоголь, и христианство, и либерализм, которым он – лукаво, вяло и принужденно – служил в "Новом пути".

В целом новая русская религиозно-философская мысль включила Гоголя в число своих почитаемых предшественников. Упоминания о Гоголе в соответствующем духе сделались обычными⁹⁶. Однако в отличие от Достоевского Гоголь не был для этого течения источником реальных интеллектуальных импульсов. Он был для него, скорее, *именем*, символической фигурой, к которой обращались, чтобы подчеркнуть укорененность своих собственных умонастроений в русской литературной традиции XIX в., которая и для этого течения сохраняла значение традиции священной. В качестве символической фигуры Гоголь представлял в особом ореоле жертвы, принесенной русской революционной интеллигенцией в лице Белинского на алтарь социального утилитаризма – "интеллигентской правды", враждебной "философской истине", враждебной подлинной духовности. Именно таким образом Гоголь был истолкован и "веховцами", в частности в открывающей "Вехи" статье Н.А. Бердяева.

Впрочем, при более глубоком и более непосредственном обращении к религиозно-общественным концепциям позднего Гоголя с позиций нового религиозно-философского сознания обнаруживалось и нечто совершенно иное. Так, М.О. Гершензон, также участник "Вех" (в "Исторических записках (о русском обществе)" и в статье о Гоголе), вообще истолковал идеологическую контраверзу Белинского и Гоголя как весьма поверхностную, усмотрев их сходство в "исповедании исключительного общественного идеализма" и социального "утилитаризма", а различие лишь в

представлениях о средствах достижения социального идеала, одинаково максималистического: политических и социальных – у Белинского и "психологических", через изменения в человеческой душе, – у Гоголя⁹⁷. Сам Гершензон призывал к полному отречению от ценностей "общественного идеализма", от подчинения мысли социальным и политическим императивам, к построению нового мировоззрения на основе персоналистических религиозных ценностей. Это был выбор, направленный прежде всего против основной философской доктрины русского радикализма, но он был связан и с отклонением – как неальтернативного этой доктрине по существу – предложенного поздним Гоголем пути разрешения социальных и духовных проблем русского общества.

То обстоятельство, что русская религиозно-философская мысль стала широко апеллировать к авторитету Гоголя, породило ответную реакцию в радикальном идеологическом стане. В наиболее крайней форме эту реакцию выразил в Каприйских лекциях М. Горький. Соответствующие осуждающие заявления стали общим местом в оценках Гоголя поздненароднической критикой, а критики, испытывавшие влияние марксистской классовой доктрины, кроме всего прочего, стали подчеркивать криминальную связь Гоголя с дворянской идеологией⁹⁸. С другой стороны, В. Ленин, формируя аутентичный марксистский взгляд на Гоголя, оценил его в целом как "демократического писателя", одновременно защищая как верную позицию Белинского, выраженную в его зальцбруннском письме⁹⁹. Отказавшись от возобновления полемики против "реакционных" элементов мировоззрения Гоголя и от борьбы против Гоголя, В. Ленин тем самым отверг необходимость переоценки сформулированных Белинским и ставших традиционными представлений о месте Гоголя в русской культуре.

При всей своей распространенности, противопоставление Гоголя идеологической традиции русского радикализма разделялось отнюдь не всеми истолкователями. Так, М.О. Гершензон указал на духовный и социальный максимализм Гоголя как на родственный радикализму Белинского¹⁰⁰. О том, что именно "после Гоголя" и в результате его разрушительного духовного влияния "стало не страшно ломать, стало не жалко ломать", писал В.В. Розанов. Однако если и Гершензон, и Розанов выявляли гоголевский радикализм, чтобы подвергнуть его осуждению, то совершенно противоположным образом обстояло дело с А. Блоком и А. Белым, которые опознали в мировоззрении позднего Гоголя, в его "Выбранных местах из переписки с друзьями" источник своего собственного радикализма.

Блок и А. Белый в годы, следовавшие за первой русской революцией, по позднейшему мемуарному свидетельству А. Белого, увидели в Гоголе "муки боли, рождающей новое, будущее России"¹⁰¹. Эти слова А. Белого содержат скрытую отсылку к статье Блока "Дитя Гоголя", где Блок мифологически отождествил творчество Гоголя с рождением новой России: "раздирающие муки творчества", результатом которых стала новая концепция России, "явление людям нового, нерожденного мира" предстают у Блока одновременно как "роды", "рождение нового существа" – "красавицы России", о которой говорится, что она – "дитя Гоголя"¹⁰².

В работе З.Г. Минц о Блоке и Гоголе и в работе автора статьи об А. Белом и Гоголе подробно рассмотрены сложные — и во многом, естественно, различные — мифопоэтические построения, в которых Блок и А. Белый воплощали соотношенность с Гоголем своего собственного революционного умонастроения, своего собственного понимания России и русской революции. Не вдаваясь в новое обсуждение фактической стороны этого вопроса, остановимся здесь — и лишь в самом общем плане — на своеобразии той идеологической метаморфозы, в результате которой оказалась возможной переинтерпретация мировоззрения позднего Гоголя в духе символистской революционности, осуществленная Блоком и А. Белым.

И для Блока, и для А. Белого революция представляла как феномен космического порядка, как проявление мощного напора стихии, дионисийского порыва к разрушению всего ставшего в бытии, лишь эпифеноменом которого оказываются политические и социальные сдвиги. Признав стихийность, а следовательно, и революционность глубинным свойством русской народной души, они отталкивались от традиционных исторических концепций пути России, причем не только от западных, как от вполне естественно, но и от славянофильских и почвеннических, как от слишком умеренных, слишком рационалистических, слишком "интеллигентских" (ср. слова Блока в статье "Дитя Гоголя" о том, что "кричавшие и певшие" о Руси, "как корибанты", славянофилы "заглушали крики матери Бога" — Гоголя, рождавшего новую Россию)¹⁰³. С другой стороны, для них оказались притягательными гоголевская утопия всеобщего братства всех русских людей, гоголевское видение будущей России как бесконечной Новой Красоты. При этом конкретная социальная и политическая программа Гоголя — автора "Выбранных мест из переписки с друзьями", — программа открыто консервативная, подчеркивающая провиденциальность таких институтов, как крепостное право и самодержавие, игнорировалась. Зато в гоголевской мысли были артикулированы такие присущие ей черты, как устремленность в будущее, жажда радикальных перемен, достигаемых не путем ограниченных политических действий, но через духовное преображение "таинственной", "загадочной" и "страшной" России настоящего в бесконечно прекрасную Новую Россию.

Исключительно притягательным оказался для Блока и А. Белого и максимализм обращенных поздним Гоголем к личности требований самоотреченного служения России, "всего себя забыв для себя, но не для России", требований слияния личной судьбы художника с судьбой России, требований подвига самопожертвования ради России¹⁰⁴.

Вдохновленная гоголевскими призывами героика самопожертвования во многом определила нравственные позиции Блока и А. Белого по отношению к реальной революционной практике. Но здесь обнаружилось и глубокое различие между ними. Блок пошел до конца. Он принес в жертву революционной стихии "с молоком матери впитанный гуманизм". Он принял основной постулат политического радикализма: братство людей достигается через насилие, через кровь. Он приветствовал имперсоналистический дух эпохи масс, эпохи "крушения гуманизма" и выразил готовность подавить в себе человечность, ненужную

"новой человеческой породе" — грядущему "человеку-артисту"¹⁰⁵. И в оправдание этой позиции Блок в статьях 1918—1919 гг. неизменно ссылался — как на одного из предтеч эпохи "крушения гуманизма" — на Гоголя.

В отличие от Блока А. Белый с самого начала надеялся пройти живым через тот огонь русской стихии, который, в его представлении, испепелил Гоголя и который в его романе "Серебряный Голубь" сжег Дарьяльского. И в самой русской стихии А. Белый усматривал, также в отличие от Блока, глубочайшую двойственность, присутствие наряду с поэзией народного праздника "темной бездны", "скотского", "свиного", "нечистого"¹⁰⁶. В народном бунте он опознавал угрозу «пришедшей "красной свитки"»¹⁰⁷. Духовное самоотречение А. Белого никогда не заходило столь далеко, чтобы насилие и кровь могли быть восприняты им не в качестве зла, — в конечном итоге революционность А. Белого оставалась всегда "мозговой игрой".

Несколько слов в заключение. Истолкования личности, творчества, мировоззрения Гоголя в русской литературно-общественной мысли конца XIX—начала XX в. чрезвычайно многообразны, разноречивы. Но есть нечто такое, что их объединяет в ряд связанных между собой и связанных внутри себя сюжетов. Это объединяющее начало находится, однако, не столько в самом объекте, не столько в наследии Гоголя как таковом, сколько в собственной проблематике эпохи, для которой интерес к прошлому был формой проявления интереса к самой себе. Интровертированность литературного сознания рубежа веков наложила вполне отчетливый отпечаток на восприятие Гоголя. Это выразилось и в той легкости, с какой Гоголь был включен в современный контекст, в современные споры. Это выразилось и в чрезвычайной малораспространенности рефлексии по поводу того, в какой мере новый Гоголь рубежа веков есть, так сказать, Гоголь аутентичный. Это выразилось и в появлении смелых претендентов на роль Нового Гоголя, едва ли не готовых втайне полностью заменить прежнего. Вместе с тем, погружая Гоголя в новый культурный контекст, глубоко отличный от контекста, породившего Гоголя, эпоха рубежа веков воспринимала и трактовала то послание, которое заключено в творчестве Гоголя и в котором есть строки, написанные им самим, и есть пробелы, предназначенные для заполнения будущими поколениями.

¹Историографию вопроса см.: Паперный В.М. Гоголевская традиция в русской литературе начала XX века: А.А. Блок и А. Белый.— истолкователи Гоголя: Дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1982; Сугай Л.А. Гоголь в русской критике конца XIX — начала XX века: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1987.

²См.: Короленко В.Г. Трагедия писателя: Несколько мыслей о Гоголе // Рус. богатство. 1909. № 5. С. 165, 185 и др. Ср. также: История русской критики. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 619—620.

³См.: Десницкий В.А. Задачи изучения жизни и творчества Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь: Материалы и исслед. М.; Л., 1936. Т. 2.

⁴Амфишев А.В. Собр. соч. СПб., 1915. Т. 15. С. 231.

⁵Виноградов В.В. Избр. труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 194.

⁶См.: Шамбинаго С. Трилогия романтизма: Н.В. Гоголь. М., 1911; Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь, 1829—1842: Очерк из истории русской повести и драмы. СПб., 1908.

- ⁷ Помимо названных в предыдущем примеч., см. также работы: Венгерое С.А. Писатель-гражданин Гоголь. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 2; Овсянко-Куликовский Д.Н. Гоголь в его произведениях. М., 1909; Евлахов А. Тайна гения Гоголя. Варшава, 1910; Чиж В. Болельз Н.В. Гоголя. Дерт, 1906; Переверзев В. Творчество Гоголя. М., 1914. Весьма детальный обзор истолкований Гоголя в академической науке дан в упомянутой в примеч. 1 работе Л.А. Сутай.
- ⁸ В.Ф. Переверзев сформулировал ключевую проблему социологической поэтики — проблему отражения в структуре литературных текстов определенных коллективных социальных установок. Однако подвергнув анализу совокупность гоголевских текстов, он прибегнул к натяжкам, чтобы доказать связь поэтики Гоголя с "идеологией мелкопоместного дворянства"; кроме того, и само описание данной идеологии было достаточно произвольным — в сущности, исследователь оперировал "социологическим призраком".
- ⁹ См. об этом: Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 38.
- ¹⁰ См.: Там же. С. 179.
- ¹¹ См.: Михайловский Б.В. Горький и Гоголь // Михайловский Б.В. Избр. статьи о литературе и искусстве. М., 1969. С. 142 и след.
- ¹² Горький М. История русской литературы. М., 1939. С. 117 и след.
- ¹³ Там же. С. 43—44, 129.
- ¹⁴ Там же. С. 117, 126, 136.
- ¹⁵ Там же. С. 127.
- ¹⁶ Кодрянская Н.В. Встречи с Буниным // Лит. наследство. М., 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 34.
- ¹⁷ См.: Новый журнал для всех. 1909. № 5. Стб. 2—20; 21—24; 26—45; 46—47; 48—58; 59—72; 98—102.
- ¹⁸ "Невероятное происшествие" — слова Добчинского в "Ревизоре".
- ¹⁹ Ср.: Толстой А.Н. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 2. С. 298—304; 339—397.
- ²⁰ Векслер И.И. Алексей Николаевич Толстой: Жизненный и творческий путь. М., 1948. С. 485.
- ²¹ См.: Новый журнал для всех. 1909. № 5. Стб. 79.
- ²² Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. М.; Л., 1961. Письма. Т. 2. С. 241.
- ²³ См.: Паперный В.М. Гоголевская традиция в русской литературе начала XX в. Гл. 1, 3; Он же. Андрей Белый и Гоголь. Ст. первая // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1981. Вып. 604; Он же. Андрей Белый и Гоголь. Ст. вторая // Там же. Тарту, 1983. Вып. 620; Он же. Андрей Белый и Гоголь. Ст. третья // Там же. Тарту, 1986. Вып. 683.
- ²⁴ В этой связи особенно интересным было отношение к Льву Толстому, в котором видели синхронно и "солнце над Россией" (формула А. Блока), и современника.
- ²⁵ Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского // Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 49.
- ²⁶ См.: Розанов В.В. Пушкин и Гоголь // Там же. С. 165.
- ²⁷ Розанов В.В. Гоголь // Там же. С. 277.
- ²⁸ См.: Розанов В.В. Опавшие листья. <Короб первый>. СПб., 1913. С. 139, 336; Розанов В.В. Мысли о литературе. С. 163, 392. В статье "Магическая страница у Гоголя" (Весы. 1909. № 8, 9) Розанов истолковал "Страшную месть" как изображение кровосмесительной страсти отца к дочери и одновременно отождествил с Отцом-Колдуном Гоголя. Впрочем, этот род эротической перверзии Гоголя описан у Розанова с некоторым лукавым сочувствием.
- ²⁹ Розанов В.В. Опавшие листья. <Короб первый>. С. 270.
- ³⁰ Розанов В.В. Опавшие листья. Короб второй и последний // Розанов В.В. Мысли о литературе. С. 353.
- ³¹ Розанов В.В. Мысли о литературе. С. 501.
- ³² См.: Ерофеев В. Розанов против Гоголя // Вопр. лит. 1987. № 8; Николайкин А.Н., В.В. Розанов — литературный критик // Розанов В.В. Мысли о литературе. С. 21—25, 37—38.

- ³³ См.: Розанов В.В. Мысли о литературе. С. 268, 297.
- ³⁴ Там же. С. 161–162.
- ³⁵ Там же. С. 52, 175–176.
- ³⁶ Там же. С. 525. Сходное с розановским видение революционной России сквозь призму образов Гоголя развивал Н.А. Бердяев в статье "Духи русской революции" (см. новейшую публ.: Лит. учеба. 1990. Кн. 2. С. 124–127).
- ³⁷ Розанов В.В. Мысли о литературе. С. 501. Характерно, что общая переинтерпретация Гоголя сопровождается у Розанова изменением восприятия определенных гоголевских текстов. Так, если в "Опавших листьях" изображение Аннуциаты в "Роме" оценивается как свидетельство равнодушия автора к женщине, то в статье "Гоголь и Петрарка" в этом же изображении усматривается проявление "язычества" автора. См.: Там же. С. 391, 501.
- ³⁸ Розанов В.В. Опавшие листья. <Короб первый>. С. 215.
- ³⁹ Розанов В.В. Мысли о литературе. С. 333.
- ⁴⁰ Там же. С. 163.
- ⁴¹ Там же. С. 159 и след.
- ⁴² Там же. С. 159.
- ⁴³ См.: Там же. С. 164–165.
- ⁴⁴ Там же. С. 166.
- ⁴⁵ См.: Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 15–19, 205–208, 217, 229, 331–332 и др. Подробнее об Анненском и Гоголе см.: Сугой Л.А. Незданные работы Иннокентия Анненского о Гоголе. // Вест. МГУ. Сер. 9, Филология. 1986. № 4.
- ⁴⁶ См.: Мережковский Д.С. Гоголь: Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909. С. 161–165 и др.
- ⁴⁷ Там же. С. 3–7 и др.
- ⁴⁸ Ср. рецензию А. Белого на более ранний вариант книги "Гоголь и черт", где мотив черта-двойника Гоголя особо подчеркивается. См.: Белый А. Луг зеленый: Кн. ст. М., 1910. С. 432.
- ⁴⁹ Садовской Б. О романтизме у Гоголя // Весы. 1909. № 4. С. 96. Интересно, что стремление отказаться от "абстракций" и мифопоэтического подхода к Гоголю приводит критика к концепции, близкой по характеру к академическому литературоведению ("романтизм", "милая шиллеровщина" Гоголя), хотя само оно пренебрежительно третируется.
- ⁵⁰ Брюсов В. Испепеленный // Весы. 1909. № 4. С. 106–108.
- ⁵¹ Эллис. Человек, который смеется // Там же. С. 86–88, 92.
- ⁵² См.: Белый А. Луг зеленый. С. 104–106, 113.
- ⁵³ Белый А. Гоголь // Киевская мысль. 1909. 19 марта.
- ⁵⁴ См.: Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 5. С. 76–78 и др.
- ⁵⁵ См.: Крук И.Т. Блок и Гоголь // Рус. лит. 1961. № 1; Минц Э.Г. Блок и Гоголь // Блоковский сборник II. Тарту, 1972.
- ⁵⁶ Знаменательно, что Розанов упрекал Гоголя в "бездобрности", в том, что, даже говоря о 1812 г., Гоголь не видел величия человека, что у него "за всю деятельность <...> ни одной благородной идеи" (Розанов В.В. Мысли о литературе. С. 290, 297, 405). Но что может быть дальше от героики, чем розановский человек, и к кому в действительности относятся эти упреки?
- ⁵⁷ Ср. в связи с этим психоаналитическую концепцию литературного влияния Х. Блюма, который в качестве одного из типов реализации влияния выделил "демонизацию, или антивозвышение". См.: Bloom H. The Anxiety of Influence: A theory of poetry. Oxford, 1973. P. 14–16.
- ⁵⁸ Белый А. Луг зеленый. С. 104–105, 121.
- ⁵⁹ Там же. С. 115.
- ⁶⁰ Подробнее см.: Паперный В.М. Андрей Белый и Гоголь. Ст. вторая. С. 88–90.
- ⁶¹ Слова из предисловия к сб. "Уриа". См.: Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1960. С. 545.
- ⁶² См.: Белый А. Луг зеленый. С. 109.

- ⁶³ Морозова М.К. Андрей Белый // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 530.
- ⁶⁴ Мочульский К.В. Андрей Белый. Париж, 1955. С. 277. Ср. также упоминание А. Белого о прозвище "Гоголек", данном ему Вяч. Ивановым: *Белый А. Воспоминания о Блоке*. Эпопея. Кн. 4. Берлин, 1923. С. 157.
- ⁶⁵ Белый А. Между двух революций. Л., 1934. С. 323.
- ⁶⁶ См.: Лит. наследство. М., 1973. Т. 84, кн. 1. С. 577.
- ⁶⁷ См.: Вопросы лектору — А. Белому: Записки слушателей его лекций и докладов, 1920—1925 // ЦГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1.
- ⁶⁸ Есенин С.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1980. Т. 6. С. 115.
- ⁶⁹ См. об этом: *Кодрянская Н. Алексей Ремизов*. Париж, 1959. С. 290.
- ⁷⁰ *Мендальштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 1. С. 207.
- ⁷¹ См.: *Анненский И. «Эстетика "Мертвых душ" и ее наследье» // Анненский И. Книги отражений; Блок А.А. Собр. соч. Т. 7. С. 160, 285; Боцяновский В. О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и пр.: Критико-психологический этюд // О Федоре Сологубе. Статьи. Заметки. СПб., 1911. С. 146; Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934. С. 291—292.*
- ⁷² *Боцяновский В. О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и пр.* С. 167.
- ⁷³ См.: *Весы*. 1908. № 3. С. 64 и след. На эту статью Сологуб обиделся — последовало письмо А. Белого с заверениями в самом высоком уважении к Сологубу, перед которым он "отдает предпочтение только Гоголю" (см.: *Белый А. Письмо к Федору Сологубу / Публ. и примеч. А.В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1972 г.* Л., 1974. С. 133).
- ⁷⁴ *Ремизов А. АХРУ: Повесть петербургская*. Берлин; Пб.; М., 1922. С. 25.
- ⁷⁵ *Белый А. Мастерство Гоголя*. С. 297.
- ⁷⁶ См.: Там же. С. 26—29, 32—34, 297. Здесь А. Белый прибег к рационализации мифологии Колдуна — двойника Гоголя одновременно на языке психоанализа (начало Колдуна отождествлено с влиянием дурной наследственности) и на языке социологического литературоведения (оно отождествлено с мировоззрением реакционных классов).
- ⁷⁷ См.: *Кодрянская Н. Алексей Ремизов*. С. 111 и др.
- ⁷⁸ См.: *Ремизов А. АХРУ: Повесть петербургская*. С. 22.
- ⁷⁹ См.: *Ремизов А. Огонь вещей. Сны и предсонье. Гоголь. Пушкин. Лермонтов. Тургенев. Достоевский*. Париж, 1954. С. 15—27 и др.
- ⁸⁰ Об оценках Розановым гоголевского слова см.: *Николюкин А.Н. В.В. Розанов — литературный критик*. С. 23—24.
- ⁸¹ См.: *Брюсов В. Испепеленный*. С. 106 и след.
- ⁸² *Белый А. Мастерство Гоголя*. С. 298.
- ⁸³ См.: Там же.
- ⁸⁴ См.: Там же. Гл. "Гоголь в XX веке".
- ⁸⁵ См.: Там же. Гл. "Стиль Гоголя".
- ⁸⁶ См.: Там же. Разд. "Пушкин и Гоголь".
- ⁸⁷ См.: Там же. С. 22, 25, 115—118, 119 и след., 126 и др.
- ⁸⁸ Подробнее см.: *Паперный В.М. Андрей Белый и Гоголь*. Ст. третья. С. 61—62.
- ⁸⁹ *Белый А. Мастерство Гоголя*. С. 8.
- ⁹⁰ *Белый А. Стихотворения и поэмы*. С. 551.
- ⁹¹ См.: *Белый А. Мастерство Гоголя*. С. 68 и след., 100 и след.
- ⁹² См.: Там же. С. 51—52, 81, 90, 108—110 и др.
- ⁹³ Подробнее см.: *Паперный В.М. Андрей Белый и Гоголь*. Ст. третья. С. 63—65.
- ⁹⁴ Подробнее см.: *Десницкий В.А. Задачи изучения жизни и творчества Н.В. Гоголя* С. 5 и след.
- ⁹⁵ См.: *Волянский А. Русские критики: Лит. очерки*. СПб., 1896. С. 696—697, 709—716 и др.
- ⁹⁶ См.: *Сугай Л.А. Идеинные споры о наследии Н.В. Гоголя в конце XIX—начале XX века // Филол. науки*. 1984. № 4. С. 7—8.

- ⁹⁷См.: Гершензон М. Исторические записки (о русском обществе). М., 1910. С. 87–89; Он же. Завещание Гоголя // Рус. мысль. 1909. № 5. С. 163.
- ⁹⁸См.: Сугай Л.А. Гоголь в русской критике конца XIX – начала XX века // Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1987. С. 6.
- ⁹⁹Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 22. С. 83. См. также: Нечкина М.В. Гоголь у Ленина. М.; Л., 1936.
- ¹⁰⁰Гершензон М.О. Исторические записки (о русском обществе). С. 88.
- ¹⁰¹Белый А. Воспоминания о Блоке // Эпопея. Кн. 3. М.; Берлин, 1922. С. 174.
- ¹⁰²См.: Блок А.А. Собр. соч. Т. 5. С. 376–377. Ср. блоковскую формулу "дитя Гоголя" с утверждением А. Белого: "Гоголь любит Россию, как колдун дочь свою Катерину" (Белый А. Луг зеленый. С. 113).
- ¹⁰³Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 378. Гоголь у Блока мифологически отождествлен с Кибелой, Великой Матерью богов, точно в том же смысле, в каком в соответствующем ритуале отождествлялась с Кибелой исполнявшая ее роль жрица, – этот мотив обозначен косвенно, через номинацию "спутников Гоголя" – славянофилов – корибавтами.
- ¹⁰⁴Подробнее обо всем этом см.: Минц Э.Г. Блок и Гоголь. С. 157 и след.; Паперный В.М. Андрей Белый и Гоголь. Ст. первая. С. 125–126. Ср. также мотив всесословного братства людей в будущей России в письме А. Белого к Блоку от 3 апреля 1911 г. (Блок А. и Белый А. Переписка. М.; Л., 1940. С. 253).
- ¹⁰⁵Подробнее об этом комплексе идей, наиболее отчетливо выраженных Блоком в статье "Крушение гуманизма", см.: Паперный В.М. Блок и Ницше // Учен. зап. Тарту. ун-та. Тарту, 1979. Вып. 491. С. 100–103.
- ¹⁰⁶Подробнее см.: Паперный В.М. Андрей Белый и Гоголь. Ст. первая. С. 124–125; Ст. вторая. С. 88–90.
- ¹⁰⁷Белый А. Воспоминания о Блоке // Эпопея. Кн. 4. С. 120.

Э.Г. Бабеев

ЛЕВ ТОЛСТОЙ: ИТОГ ИЛИ ПРОБЛЕМА?

Это было время итогов и памятных дат. В 1898 г. Толстой отметил свое семидесятилетие. В следующем, 1899 г. он начал публикацию "Воскресения". В 1902 г. исполнилось пятьдесят лет со времени дебюта Толстого в журнале Н.А. Некрасова "Современник", где была напечатана его первая повесть "Детство". Теперь – от "Детства" до "Воскресения" – весь жизненный и творческий опыт писателя был открыт для современников.

И самый облик Толстого, "бунтаря" и проповедника "непротавления злу насилем", рельефно рисовался на фоне приближающейся первой русской революции. Интерес к Толстому возникал и нарастал волнами. В 1908 г. он напечатал статью против смертной казни – "Не могу молчать". В том же году Толстому исполнилось 80 лет. Вот, казалось бы, время для подведения итогов. Но продолжалась работа, и возникали новые замыслы. Толстой обдумывал второй том "Воскресения" – роман о переселенцах. Мечтал написать книгу под названием "Нет в мире виноватых...". Толстой умер на железной дороге, на станции Астапово, в 1910 г., на полпути к каким-то новым итогам, которые могли переиначить все его прежние решения.

Своеобразие Льва Толстого как великого художника и мыслителя заключается в том, что всякий раз, когда мы хотим взять его "как итог", он

жакзывается проблемой. Это ставило в тупик многих его апологетов, которые, достигнув согласия с ним чуть ли не по всем пунктам, вдруг обнаруживали, что говорят со своим "учителем" на разных языках. И противники Толстого, опровергнув его чуть ли не по всем пунктам, вдруг замечали, что далеко ушли от того, с кем так успешно спорили и даже утрачили ясное представление о самом предмете спора.

Толстой признается в одном из писем к Н.Н. Страхову, что в его сочинениях многое "высказано еще далеко неясно и неполно". "Но, — пишет Толстой, — если вы дадите себе труд прочесть, отрешившись от всяких предвзятых мыслей, то, надеюсь, что вы поймете, что я хочу сказать"¹. И, чтобы помочь Страхову, Толстой прибавил к сказанному еще одно, чрезвычайно характерное для него замечание, объясняющее, почему он желал, чтобы к его писаниям подходили "без всяких предвзятых мыслей": "Я расхожусь со всеми философами" (62, 246). Это было искреннее и точное самоопределение Толстого в сложной системе философских направлений его времени. "Если бы мы могли слиться с верующими христианами или с отрицающими материалистами, — пишет Толстой в другом письме к Страхову, — мы не обязаны были бы уяснить свое личное воззрение" (62, 211).

"Уяснение личного воззрения" при "расхождении со всеми философами" всегда создавало совершенно оригинальный тон полемики Толстого с его современниками. Он принадлежал к особому типу "свободных мыслителей". Страхов прошел через лабиринт толстовских мыслей и настроений и хорошо знал не только сложность его интеллектуального мира, но и его внутреннюю поэтическую природу. И вот почему называл Толстого не философом, даже не писателем, а "поэтом, в старинном значении этого слова"².

1. Дилемма социологической критики

"Двойственная репутация"

Народники исходили из общих принципов социологического истолкования художественной литературы. Этот общий взгляд на словесность определял конкретное отношение и к современным писателям, и к их произведениям.

А.М. Скабичевский, много и охотно писавший о Толстом, еще в 70-е годы напечатал в "Отечественных записках" целую монографию об авторе "Войны и мира"³, в которой доказывал, что Толстому лучше всего удаются "очерки", "зарисовки с натуры", "бесхитростные воспроизведения жизни в поэтических образах". "Главный отличительный признак этой реальности, — пишет Скабичевский, — полное отсутствие идеализации, преувеличения, вымысла"⁴. Толстой в представлении Скабичевского — это ученик и продолжатель натуральной школы, всегда имевшей дело с единичными явлениями жизни, прославившейся своими "очерками с натуры". Но, как это было не раз, натуралисты часто вступали на стезю философствования.

В 1887 г. Скабичевский написал книгу, в которой речь шла уже не только о различии между Толстым-художником и Толстым-мыслителем,

но об их полном "разладе". "Я не помню другого такого произведения, — пишет Скабичевский о романе "Анна Каренина", — в котором художник находился бы в таком же антагонизме с мыслителем, как роман гр. Толстого"⁵.

Скабичевский был основоположником теории "двух Толстых", которая, надо признать, оказала весьма сильное влияние не только на народническую, но и на академическую критику. Эта теория вызывала резкое возражение А.П. Чехова. "Близорукые критики указывают на раздвоенность будто бы в его натуре, говорят, что художник в нем — одно, а философ — другое и что оба эти начала якобы враждуют между собой. Какой вздор! — восклицал Чехов. — Толстой столько же философ в художественном творчестве, сколько художник в философии..."⁶ Скабичевский всеми силами стремился утвердить репутацию Толстого как "из ряда вон выходящего беллетриста" и "плохого мыслителя". И, надо сказать, добился многого. "Эта репутация, — как отмечал Н.К. Михайловский, — обратилась уже в какую-то аксиому, не требующую никаких доказательств"⁷.

Нельзя сказать, что аксиома Скабичевского не встречала никакого сопротивления в кругу народнической критики и публицистики. Михайловский в своих критических очерках "Десница и шуйца Льва Толстого", печатавшихся в "Отечественных записках", как раз и стремился подвергнуть критическому разбору теорию Скабичевского, а к стати уж, и репутацию Толстого. Он доказывал, что репутация Толстого сложилась из двух "непрокритикованных" положений. Считается, например, что Толстой будто бы был всегда "сильным художником". Но Михайловский утверждает, что это не так: У Толстого, по его мнению, были поводы для недовольства не только содержанием, но и "исполнением... своих произведений"⁸. Но он не соглашался и с тем, что Толстой всегда был слабым мыслителем. И указывал на его педагогические сочинения, проникнутые духом истинного народолюбия. Здесь Толстой вдруг поднимается "выше своей среды". "Все условия жизни гр. Толстого... гнали и гонят его в сторону от того, что он считает истиной. И если он все-таки пришел к ней, — пишет Михайловский, — то как бы он себе ни противоречил, вы должны признать, что это мыслитель честный и сильный, которому довериться можно, которого уважать должно"⁹.

Своеобразие Толстого, по Михайловскому, как раз в том и состоит, что он был одновременно и "слабым художником" и "сильным мыслителем", как был он в то же время и "сильным художником" и "слабым мыслителем". Силу (и в том, и в другом случае) Михайловский называл "десницей", или "правой рукой", а слабость (тоже в обоих смыслах) — "левой рукой", или "шуйцей" Льва Толстого.

Оба основания, на которых покоилась двойственная репутация Толстого, таким образом, были "прокритикованы" самым решительным образом. Михайловский снимал ограничения теории Скабичевского, шел значительно дальше в теоретическом осмыслении пути и опыта Толстого. Общая критическая концепция Михайловского по сравнению с аксиомой Скабичевского оказалась более сложной. Но Михайловский сомневался в том, что Толстой может стать народным писателем: "Как человек извест-

ного слоя общества, [он] слишком близко принимает к сердцу мелкие радости и тревоги этого слоя, слишком ими занят, чтобы отказаться от поэтического их воспроизведения"¹⁰. Иными словами, для него Толстой оставался прежде всего графом, дворянским писателем, живописцем "аристократических салонов".

Краткая формула Михайловского ("десница и шуйца") не принялась ни в критике, ни в истории литературы. В ней не было ясности. Она возникла как противовес аксиоме Скабичевского, но только переформулировала и усложнила ее. М.А. Протопопов в одной из своих статей заметил, что лучший ответ на вопрос: что такое "шуйца и десница?" – "следует искать у Скабичевского"¹¹. И сам Скабичевский вовсе не считал свою аксиому опровергнутой. Во всяком случае, в своей книге он пользуется терминами Михайловского как своими собственными.

Толстой объяснял неприязнь крупнейшего деятеля народнической критики к его сочинениям тем, что Михайловский вообще "игнорировал область религиозную".

В.Г. Короленко много лет работал вместе с Михайловским в журнале "Русское богатство". В известном смысле его можно назвать хранителем наследия народнической критики, но многое в суждениях Михайловского представлялось ему спорным и даже неверным. Так, он считал ошибочным взгляд на Толстого как на статичное явление. Короленко хорошо знал Толстого: «Я видел его в начале последнего периода его жизни, когда Толстой – великий художник, автор "Войны и мира" и "Анны Карениной" – превратился в анархиста, проповедника новой веры и непротивления»¹². Этот фазис Михайловский считал последним, окончательным и неизменным. Но Короленко смотрел на вещи иначе: "Потом я видел его на распутье, когда, казалось, он был готов еще раз усомниться и отойти от всего, что нашел и что проповедовал: от анархизма и от непротивления". Противопоставление Толстого-художника Толстому-мыслителю Короленко считал условным и уж совсем не мог признать его ни "слабым художником", ни "слабым мыслителем". Он не разделял мысли Михайловского о том, что будто бы Толстой как граф принадлежит к "ретроградным слоям" русского общества¹³. Не был согласен Короленко и с тем, что Толстой будто бы по причине своего графского происхождения не может быть народным писателем. Напротив, он считал, что и в отдаленные времена на рубеже двух давно истекших столетий еще будет видна величавая фигура, в которой, как в символе, воплотились и лучшие стремления нашего темного времени. Это будет символический образ гениально-го художника, ходившего "за мужицким плутом, и русского графа, надевшего мужицкую сермягу".

Писательские очерки вносят очень часто "фантастический элемент" в докторальную критику, смягчая ее жесткую схему. Так это было в случае с Короленко. Он противопоставил жесткой социологической народнической критике художественное разумение.

Марксистская критика создала уникальную область эстетики и социологии, где критерием художественной и публицистической правды становились классовое сознание и классовая точка зрения на характеры и исторические события. Провозвестником нового взгляда на искусство и литературу был Г.В. Плеханов. Он был современником Толстого. На его памяти входили в круг чтения русских людей такие великие книги, как "Война и мир" и "Анна Каренина".

Как литературный критик Плеханов формировался в народнической социологической школе. Можно даже утверждать, что Михайловский сохранял определенное влияние на эстетику Плеханова даже и после того, как тот стал марксистом. Во всяком случае, в цикле его статей о Толстом чувствуется старая социологическая традиция, восходящая не только к Михайловскому, но даже и к Скабичевскому.

Прежде всего Плеханов отрицал единство творчества Толстого в духе известной теории о "деснице и шуйце". Плеханов не стал углубляться в ее тонкости, а попросту воспользовался аксиомой Скабичевского: "Я считаю его гениальным художником и крайне слабым мыслителем", – и при этом сослался на Михайловского: «Прежде, скажем в эпоху покойного Н. Михайловского, Толстого любили передовые русские люди именно только "отсюда и досюда". И это было гораздо лучше»¹⁴.

Естественно возникал вопрос: где искать "границы", обозначенные словами "отсюда" и "досюда"? "На этот вопрос легко ответить", – пишет Плеханов. Он сам прежде всего ценил в Толстом такого писателя, который воспользовался своим огромным художественным талантом для того, чтобы "наглядно, хотя, правда, только эпизодически, изобразить... неудовлетворенность нынешним общественным строем". "Вот откуда и докуда любят Толстого действительно передовые люди".

Плеханов "сверял" Толстого с Марксом и находил глубокое различие между метафизикой первого и диалектикой второго. "Прямо противоположен Марксу Толстой и в своем отношении к религии", – пишет Плеханов. Конфликт Толстого с церковью мало занимал Плеханова, и он, по видимому, считал его несущественным. Актуальным было другое – "преодоление" Толстого в интересах революции. "Он был и остался в стороне от нашего освободительного движения. Толстой был и до конца жизни оставался большим баринном". Здесь, кажется, уместно напомнить о том, что точно так же характеризовал Толстого и Михайловский: "Гр. Толстой есть барин, – умный, изумительно талантливый, всячески желающий отделаться от своего барства, и все-таки барин"¹⁵.

Большое внимание Плеханов уделял противоречиям Толстого, но считал их изъяном его логики. "Не было и нет людей более далеких от него, – пишет Плеханов о Толстом, – нежели современные социалисты"¹⁶.

В.И. Ленин подчеркнул эти слова Плеханова в его статье "Смещение представлений". Он одобрял "бунт Плеханова" против "идеализации Толстого". Вместе с тем Ленин вполне преодолел народническую социологию и пресловутую теорию "двух Толстых"¹⁷. В противовес Плеханову он разрабатывает целостный метод анализа творчества писателя: "Тол-

стой оригинален, ибо совокупность его взглядов, взятых как целое, выражает как раз особенности нашей революции..."¹⁸ Эта целостная формула сохранилась в рукописи Ленина. Точка зрения Ленина шла вразрез с теми итогами, которые были уже сформулированы в народнической и марксистской критике. Но в первых трех изданиях собрания сочинений Ленина вместо упомянутых слов: "взятых как целое" печаталось: "вредных как целое"¹⁹. Если Толстой "вреден как целое", то вполне оправдан "выборочный метод" ("отсюда и досюда"). Подлинный текст был восстановлен лишь в 1952 г.²⁰ Две взаимоисключающие формулы!

Но вот что удивительнее всего: в газете "Пролетарий", где впервые была напечатана статья "Лев Толстой как зеркало русской революции", мы читаем: "Толстой оригинален, ибо совокупность его взглядов, вредных как целое..."²¹ Редактором газеты "Пролетарий" был Ленин. В рукописи, таким образом, сохранялся первоначальный вариант, а в печать пошла исправленная формула. Чем объяснить такое расхождение формулировок? Требованиями сиюминутных задач политической борьбы и одновременно пониманием вечной ценности наследия великого художника? Как бы там ни было, но статьи Плеханова и Ленина показывают, как трудна была "проблема Толстого" для марксистской критики.

В отличие от Плеханова Ленин не склонен был преуменьшать значения конфликта Толстого с церковью. Нет необходимости приводить здесь соответствующие высказывания Ленина: его статьи о Толстом хорошо изучены и достаточно широко известны. Следует лишь заметить, что он стремился к максимальной политизации этого конфликта. И судил о "религии Толстого" с позиций "воинствующего материализма". Поэтому само появление на арене русской журналистики религиозно-философской критики нового поколения Ленин воспринимал как курьез или парадокс времени. Когда вышел в свет сборник "Проблемы идеализма" (1902), Ленин назвал его участников "чепушистами"²². Не только потому, что участниками этого сборника были недавние марксисты (С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев и др.), но и потому, что он считал их направление недолговечным и бесперспективным. Но русская философская критика начала XX в. создавала свою культурную традицию, вносила новые начала в эстетическую и историческую критику искусства.

2. Попытка философского синтеза

Испытание добра

В отличие от Толстого его младший современник В.С. Соловьев был человеком церковным. Он чувствовал, что Толстой приближается к опасной грани, за которой он окажется вне пределов церковного и православного космоса. Разрушение христианства приводит к "угашению духа", и в результате возникает нечто похожее на буддийское "неделание" и "отвращение от всего земного". Соловьев находил эту тенденцию уже в романе "Война и мир". Сцену смерти Андрея Болконского он называет "апофеозом смерти". "Наступающая смерть и прозрение в нирвану вызывает в умирающем только полную апатию (бесстрастие) и равнодушие ко

всему, даже самому дорогому в жизни... Является любимая женщина и не находит в умирающем никакого участия"²³.

"Буддийские настроения" Соловьев считал следствием и признаком упадка христианского самосознания. И дело тут не в историческом интересе к восточным верованиям вообще, а в том, что такого рода настроения проявляются в современной литературе и в поэзии как бы стихийно. "Настоящим представителем буддийского настроения, — пишет В. Соловьев, — должно будет признать такого поэта, который, по-видимому, вовсе не интересуется буддизмом..." Такого рода поэтом Соловьев готов был признать Толстого, уже явно и далеко отступившего от церковного и православного мирозерцания. Так, за проповедью "неделания" и "созерцания" угасает "поэзия жизни и воскресения". Зато получают особое значение мотивы непротивления, смирения, покорности и безнадежности. Поэт становится "буддистом... не в смысле каких-нибудь догматов и учений, а в смысле того душевного настроения, которое кристаллизовалось исторически в религии Шакья-Муни, но может существовать индивидуально, независимо от нее". Непреодолимо и как будто неожиданно (а на самом деле вполне закономерно) на месте "жизни и воскресения" оказывается "смерть и искупление". "Искупление, примирение — только в смерти... Тут уж смерть является не только как единственное разрешение жизненных противоречий, но и как единственное истинное благо и блаженство".

Отголоски этой мысли есть и в замечательной книге И.А. Бунина "Освобождение Толстого", которая начинается с размышления о Будде, нашедшем "освобождение от смерти", и цитирования слов Толстого: "Мало того, что пространство и время и причина суть формы мышления и что сущность жизни вне этих форм, — но вся жизнь наша есть (все) большее и большее подчинение себя этим формам и потом опять освобождение от них"²⁴. Но в отличие от Соловьева Бунин вовсе не считал, что буддийское настроение есть итог жизни Толстого. Это была лишь остановка на пути. Бунин приводит Толстого к воротам Оптиной пустыни в поисках "жизни и воскресения". Соловьев был бы потрясен, если бы мог прочесть о том, как Толстой стучался у ворот монастыря и говорил: "Скажите, что я Лев Толстой, может быть, мне нельзя?"²⁵

Владимир Соловьев часто вел полемику с Толстым, не называя его по имени. В книге "Три разговора" есть страницы, имеющие прямое отношение к толстовской теории "непротивления злу насилием". Толстой легко опровергал житейские доводы своих критиков, когда его, например, спрашивали, как быть с непротивлением, если нападет тигр. "Да какой же тигр, откуда тигр? — говорил Толстой, смущенно улыбаясь. — Я вот за всю жизнь не встретил ни одного тигра".

Оставив в стороне эту милую шутку с тигром, Владимир Соловьев взял более простой сюжет. Как известно, он был искусным полемистом, знатоком и мастером иронической поэзии и очень ценил убедительность абсурда, особенно в спорах о серьезных вещах. Так, Соловьев воспроизвел в "Трех разговорах" известное стихотворение А.К. Толстого "Великодушные смягчают сердца" — настоящее "скоморошье действо" на тему не-

противления злу насилъем. Комический смысл событий усиливался полным абсурдом происходящего и совершенной серьезностью повествования. "Нечестивый убийца" вонзил кинжал в грудь некоего Деларю. А Деларю, "сняв шляпу", сказал ему учтиво: "Благодарю". Это было началом необыкновенных событий. "Тут в левый бок ему кинжал ужасный злодей вогнал". А Деларю сказал в ответ: "Какой прекрасный у вас кинжал". На всякий новый выпад своего врага Деларю отвечал новой любезностью, демонстрируя неисчерпаемые возможности непротивления. Но когда он к тому же еще и пригласил злодея на чашку чая, тот не выдержал: "Злодей пал ниц и слез проливши много, дрожал, как лист". А Деларю сказал ему: "Ах, встаньте, ради бога! Здесь пол вечист".

В скоморошье сцене Соловьев открывает (или привносит в нее) философскую премудрость. Он говорит об опасности доброго деяния, которое может пробудить в злодее страшные силы разрушения. "Когда Деларю входит в житейское положение своего злодея, готов поделиться с ним своим состоянием, устроить его служебные дела и даже его семейное благополучие, — тогда эта действительная доброта, проникая в глубокие моральные слои злодея, обнаруживает его внутреннюю нравственную негодность и, достигая, наконец, до dna его души, будит там крокодила зависти". Чему завидует злодей? Он завидует вовсе не доброте Деларю, а непостижимой для него "бездонности и серьезности его работы".

Тут слышится характерный, пронзительный хохот Соловьева, который иногда пугал не только его слушателей, но и его самого. "Какое-то ерничество, — говорил В.В. Розанов об этой сцене таланта Вл. Соловьева — ...Везде он был очень талантливый, но ерник..."²⁴

Для Соловьева была характерна известная степень религиозного вольнодумства. И над ним, так же как над Толстым, правда по другим причинам и поводам, витала тень церковного осуждения. Он не дождал до "отлучения" Толстого, но в одном из своих стихотворений как бы случайно обмолвился прозорливым словом: "вещать анафемы легко...". Толстой надеялся найти общий язык с Соловьевым и "вместе работать", как он говорил об этом в письме к философу в конце 1894 г. Но всякий раз, как только речь заходила о Толстом, Соловьев сбивался на сатиру. И Толстой стал одним из иронических героев его шуточных стихотворений.

Соловьеву казалось смешным занятие Толстого сапожным ремеслом. И он повествовал о шитье сапог величественным гекзаметром:

Некогда некто изрек: "Сапоги суть выше Шекспира",
Дабы по слову тому превзойти британца, сапожным
Лев Толстой мастерством занялся и цели достигнул...

Прочитав статью "Первая ступень", где говорилось о неубийстве никакого живого существа на земле, Соловьев написал ироническую балладу о том, как он морил клопов в деревне "гальским скипидаром". Баллада была известна Толстому. Переписанная чьей-то старательной рукой, она до сих пор хранится в архиве писателя.

Вл. Соловьеву так и не удалось рассмешить Толстого, который порой считал своего критика "легкомысленным". "Я как-то исключительно осторожен с ним" (50, 54), — говорил Толстой о Владимире Соловьеве.

В 1900 г. Лев Шестов издал книгу под названием ”Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше”, в которой получили оригинальное развитие и продолжение некоторые общие положения, касающиеся нравственной философии Толстого. Шестов исходит из того, что ее основой является добро. ”Он как будто бы надеется лаской и добрыми словами повести за собой людей”. Главная задача его философии как раз и заключается в том, чтобы дать людям почувствовать ”приятство добра”, все изменения его философии никогда не выходили за пределы ”жизни в добре”²⁷.

Толстой стремился ”служить добру”, и такое служение было для него не ”бременем”, а именно ”облегчением от бремени”. Добро, таким образом, становится его личной целью и потребностью, условием нравственного совершенствования и удаления от зла. ”И сверх того, это дает ему, помимо мнимых обязанностей, еще право требовать от других людей, чтобы они делали то, что он делает, чтобы они жили так, как он живет”. Однако неожиданным следствием такого умонастроения была нетерпимость и склонность к осуждению. ”Оттого-то в гр. Толстом всегда замечалась такая чисто сектантская нетерпимость в отношении к чужим мнениям и к отличному от его собственного образу жизни”. Задача, которую ставил перед собой Лев Шестов, как раз и состояла в том, чтобы показать внутреннюю противоречивость понятия добра в философии Толстого и в его художественных произведениях.

В романе ”Война и мир” Толстой изображает Сою, добродетельную, любящую, искренне преданную семье Ростовых. И вот что удивительно: для Сони у Толстого в эпилоге не нашлось таких слов, которые бы показали ”приятство добра”. Напротив, Толстой ее самоотверженность, отказ от личного счастья, отказ от осужденного и осуждаемого им эгоизма считает чуть ли не ее непростительной виной перед жизнью. Шестов приводит небольшую сцену из ”Войны и мира”: «Знаешь что, – сказала Наташа, – вот ты много читала Евангелие: там есть одно место прямо о Соне.

– Что? – с удивлением спросила графиня Марья.

”Имущему дается, а у неимущего отнимается”, – помнишь? Она неимущий: за что? не знаю; в ней нет, может быть, эгоизма – я не знаю: но у ней отнимется, и все отнялось» (12, 259).

Каким странным путем идет мысль Наташи Ростовой. Как будто она выходит из повиновения у автора и дерзко произносит речи, которых он, строгий проповедник добра, не мог бы одобрить. Но он не ”перебивает” Наташу и дает ей возможность высказаться до конца. Это не только мнение Наташи, но и мнение княжны Марьи, которая хотя и иначе толковала Евангелие, но все же, ”глядя на Сою”, ”соглашалась с Наташей”. И ”всякому ясно, что это мнение двух счастливых, но не выдержавших испытания добродетели женщин, есть и мнение самого автора”, – добавляет Шестов.

О чем все это свидетельствует? О том, что добро, как все философские категории, поддается опрощению и упрощению, но при этом многое теряет из своей содержательности.

Толстой неизменно был ”по сю сторону добра”. Да, он надеялся лаской

и добрыми словами повести за собой людей. «Но люди, конечно, не пошли за ним, — пишет Лев Шестов о Толстом. — И по мере того, как уходило время и "это будет скоро" затягивалось, счастливые времена не наступали, пророчество не сбывалось — раздражение гр. Толстого все росло».

В сущности, Шестов стремился понять трагический смысл последних лет Толстого, когда он пришел к выводу, что "добро недействительно". Все это было своего рода предсказанием того приступа отчаяния, которое охватило Толстого в 1910 г., когда он вдруг покинул Ясную Поляну. Шестов увидел, как за спиной Толстого открывается занавес шекспировской трагедии. Толстой пережил опыт потрясения. А "опыт потрясения", как показывает Л. Шестов, "выводит человека из царства обыденности" в "царство трагедии". Шекспир воссоздал все мучения и испытания, которые уготованы для того, кто, как Макбет, идет путем зла и не сворачивает с этого пути, пока не двинется бирнамский лес. Но и тот, кто решится идти путем добра, испытает многие мучения, пока не увидит перед собой Голгофу.

Лев Шестов недаром упомянул в названии своей книги имя Ницше. "Он хочет стать по ту сторону добра и зла"²⁸, — отмечает Н.А. Бердяев самую характерную черту мирозозерцания Шестова, определившую его полемику с Толстым. Чтобы понять эту критику, надо иметь в виду, что, по Л. Шестову, "самое возникновение добра и зла, самое их различие есть грехопадение...". "Шестов противопоставляет древу познания добра и зла древо жизни", как отмечает Н.А. Бердяев. Критика Льва Шестова захватывает многие глубинные проблемы творчества. Но нельзя не согласиться с Н.А. Бердяевым, который отмечает, что Л. Шестов, "когда он писал о Ницше, Достоевском, Л. Толстом, Паскале, Кирхегардте... интересовался не столько ими, сколько своей единственной темой" — "судьбой личности, единичной, неповторимой, единственной". Такой неповторимой и единственной была для него судьба Толстого как человека и писателя.

"Движение и покой"

Дискуссия о Толстом в связи с его отлучением от церкви постановлением Синода от 22–24 февраля 1901 г. не вышла на страницы печати ввиду строгих цензурных мер. Но она нашла для себя другое поле, может быть, наиболее удобное в тех условиях, для открытого обсуждения самой проблемы Толстого, хотя и в узком кругу "философского общества". В 1902 г. в Петербурге начались "Религиозно-философские собрания", которые стали основой возникшего несколько позднее "Религиозно-философского общества". Именно здесь и прозвучал краткий, как "депеша", и удивительный по своей прямоте и смелости доклад В.В. Розанова "Об отлучении гр. Л. Толстого от церкви".

Высказывая свое несогласие с актом Синода, Розанов не питал никаких враждебных чувств по отношению к Победоносцеву. Напротив, он называл его человеком "обширного образования" и "сильного религиозного настроения", видел в нем не только "защитника государства от

церкви”, но и ”руководителя церкви”²⁹. Но существо дела состояло не в личных достоинствах или недостатках Победоносцева, а в том, что при его участии возникла та опасная путаница, при которой определенная и ортодоксальная система прилагалась к тому, что по самому существу своему не является системой. ”Синод и Толстой, – пишет Розанов, – суть явления разных порядков. Нельзя алгебру опровергать стихами Пушкина, а стихи Пушкина нельзя критиковать алгебраически”. Это был самый главный и самый важный аргумент, который должен был служить не противопоставлению, а разделению сторон. У Розанова был исторический взгляд на Синод. Он считал, что это есть ”строгое, точное, так сказать, – алгебраическое учреждение”, которое может быть ”праведным и даже святым”, но у которого нет традиций для суждения о таких явлениях, как творчество Толстого. Поэтому Синод логически пришел к выводу, что у великого писателя нет строгой ”алгебраичности” в его суждениях. ”Между тем, – пишет Розанов, – Толстой, при полной нелогичности ужасных и преступных его заблуждений, ошибок и дерзких слов, есть огромное религиозное явление, может быть – величайший феномен религиозной русской истории за 19 веков, хотя и искаженный”. Рассуждая исторически, Розанов пришел к выводу о том, что Синод не мог найти верно-го отношения к Толстому. ”Синод явно не умеет подойти к данной теме, долго остерегался подойти, и сделал, может быть, роковой для русского сознания шаг, – пододвяд”.

Последствия оказались ошеломительными. ”Акт этот, – пишет Розанов о постановлении Синода, – потряс веру русскую более, чем учение Толстого”. В писаниях Толстого, в его богословских сочинениях, Розанова привлекали ”страдания и трепет”. Он чувствовал, что здесь скрыты ”тоска, мучение, годы размышлений”. Толстой был временами похож на Иова, а временами был ”как бес перед Иисусом”, но всюду у него чувствуется ”буря”, смятение, страстное искание истины. Что касается постановления Синода, то в нем Розанова поражал холод, бестрепетность слова и мысли: ”ни мучений, ни слез, ничего; только способность написать бумагу”. Поэтому постановление Синода напоминало ему по своему тону и складу ”решение византийского или римского юрисконсульта” – ”до такой степени в характере и методе, и тоне его не отражается ничего христианского”. Как будто эта бумага написана еще до рождения Христа.

Розанова нельзя было отнести к числу сторонников или ”поклонников Толстого”. Но его суждение относительно постановления Синода было негативным. ”Бумага Синода о Толстом? – пишет Розанов. – Вот уж молния, которая не жжет и не поражает”. ”Я понял бы суд церкви, высказанный о Толстом, если бы разъяренная улица, оскорбленная его учением и тезисами, разорвала его портрет, запретила произносить его имя, выгнала бы его из пределов земли своей...” Как характерно это рассуждение для Розанова, который умел (и любил!) доводить свою мысль ”до геркулесовых столпов” отрицания или утверждения. Но ничего этого не было. Не было разъяренной толпы гонителей, как не было и смятенной толпы последователей отверженного пророка. Была тишина, которая и смущала Розанова.

Он нарочно справлялся у Софьи Андреевны, какое впечатление произвело на самого Толстого отлучение от церкви. Оказалось, что оно было воспринято в Хамовниках равнодушно. Толстой в тот день, как обычно, выходил на прогулку, когда принесли газеты. Их складывали обычно в прихожей. Эта сцена в прихожей казалась Розанову особенно замечательной. "Толстой, разорвав бандероль, — рассказывает Софья Андреевна, — в первой же газете прочел о постановлении Синода, отлучившем его от Церкви. Надел, прочитав, шапку — и пошел на прогулку. Впечатления никакого не было..."³⁰ Вот что представлялось Розанову самым странным и непредвиденным результатом "отлучения", которое оказалось не ко времени принятым и не ко времени обнародованным. Так что пришлось даже воспретить его обсуждение в печати.

Розанов сохранял острый интерес к теме "Толстой и церковь" и в последующие годы. Он даже написал небольшую, но очень емкую книгу "Л.Н. Толстой и русская церковь", которая была напечатана в России лишь в 1912 г. Эта книга начинается истолкованием той странной тишины и того равнодушия, которыми сопровождалось отлучение Толстого от церкви. "Потом, может быть, — было впечатление", но "как последующая волна..." — пишет Розанов. Но в начале именно не было "никакого впечатления".

Толстой и церковь "не понимали друг друга, даже не знали". "И — разошлись". Разошлись "до проклятия с одной стороны (отлучение Толстого от Церкви, с его впечатлением в обществе), до полного пренебрежения — с другой (отношение Толстого к церкви)". Причина взаимного непонимания состоит, по мнению Розанова, в том, что Синод судил о Толстом, как если бы он был богословом, за вычетом художественной значительности его труда, отыскивая отклонения от ортодоксальной доктрины православия в его религиозных сочинениях. Таких отклонений было много; найти их не стоило большого труда. "Духовенство наше, — пишет Розанов, — страшно невоспитанно художественно, поэтически, литературно". Если говорить об истории, то кажется, один только Филарет Московский мог вступить в диалог с Пушкиным и даже одержать над ним победу: "И внемлет арфе серафима в священном ужасе поэт". Толстой не почувствовал, да и не мог почувствовать этого "священного ужаса", без которого нет и не может быть настоящего обличения и поучения. «Большинство же духовенства, — пишет Розанов, обращаясь к эпохе Толстого, — и высшего и низшего, не читало — иначе как случайно и в отрывках — даже "Войну и мир", и совершенно не имеет понятия о других превосходных и небольших произведениях Толстого». Под "небольшими произведениями" он подразумевал притчи Толстого, такие, например, как "Три старца" и др.

Все это так. Но ведь и Толстой, со своей стороны, "совершенно не понял церкви". Он увидал темноту и корыстолюбие отдельных служителей церкви, увидел и многое другое, что Розанов называет "мелкой правдой". Нельзя сказать, что Толстой был не прав в критике церкви, но он был "мелочно прав". Толстой не почувствовал, "просмотрел великую задачу, над которой трудилось духовенство и Церковь девятьсот лет". И

здесь собственная ошибка Толстого по отношению к святости далеко превосходит ошибку церкви по отношению к его художественности.

Розанов писал свою статью как философскую притчу о взаимном непонимании, пользуясь для простоты доказательств крыловскими басенными примерами: "Толстой был очень похож, в своих богословских трудах, на медведя, — который, — желая согнать муху с лица заснувшего друга-человека, — поднял бы против этой мухи камень, который может убить самого человека". Все, что Розанов писал об отношении церкви к Толстому и об отношении Толстого к церкви, было попыткой философского комментария к постановлению Синода. Что же касается непосредственно религиозного опыта Толстого, то Розанов о нем говорил коротко и многозначительно: "Он знал Евангелия — да". Если взять в целом все то, что Розанов сказал о Толстом, то надо признать, что его статьи были первой попыткой освободить Толстого из-под гнета того безоговорочного осуждения, которое было на него наложено постановлением Синода.

Он не оставил без внимания и вторую сторону единой толстовской проблемы, которая вышла на первый план в связи с отлучением Толстого, а именно — толстовство. Посвятил этой теме особую статью под названием «Где же "покой" Толстому?»³¹. Тут речь шла о толстовстве как некоей (хотя и неопределенной) доктрине, которая уже в силу своей "доктринарности" должна была отталкивать Толстого. Между тем "Миссионерское обозрение", преследуя "толстовство", было уверено, что ведет борьбу против самого Толстого.

"Миссионерское обозрение" говорило даже о "тяжбе толстовства с православием" и об участии самого Толстого в этой взаимной вражде: "Лев Ник. не дремлет и сам подливает масла в огонь"³². Редактором "Миссионерского обозрения" был В.М. Скворцов, близкий Победоносцеву деятель Синода, исполнявший его особые поручения. В одной из своих статей Розанов характеризует Скворцова как строгого и упорного гонителя всего, что получило название "ереси". Розанов на историческом суде по делу Толстого берет на себя роль не адвоката, не судьи, а свидетеля, полагая, что не все данные опыта и действительности рассмотрены и поняты надлежащим образом. Обвинение было построено на идее окончательности итога, на объявленной точке покоя, на признании того, что Толстой "остановился", достигнув берега "толстовства". Именно с этим и не соглашался Розанов, доказывая, что "Л.Н. Толстому все-таки нет покоя".

Для Розанова Толстой был движущимся явлением, человеком, который был переполнен динамикой вечного движения, развивающегося личного и исторического опыта. "А море, — говорил Розанов, — всегда больше пловца".

Розанова интересовала та историческая минута, когда в комнату Толстого вошел В.Г. Чертков. Он готов был даже сопоставить верного друга Толстого с духовником Гоголя отцом Матвеем Ржевским. И тот, и другой требовали остановки, покоя. Гоголь "живейше радовался" свиданиям с отцом Матвеем. Но этот духовник все больше и больше отгораживал его от жизни, от мира, "сводил его с ума" своей заботливостью и своей тре-

бовательностью. Нечто подобное происходило и в жизни Толстого. Он тоже "душевно радовался" встречам с Чертковым. Находил в его обществе "покой" и умиротворение. Но он не мог не видеть, что в нескольких саженях от него "под его окнами и проч. с величайшим возбуждением бродит толпа семьи, родных и почитателей".

Отгораживание от жизни шло стремительно, однако не достигало цели. Толстой тревожился, стараясь понять, что именно скрывается за плечами склонившегося перед ним в почтительной позе внимания его первого ученика. «Давно оставлена мысль, — пишет Розанов, — что душа и "нервы" ограничены точною физикою человека: если за стеною беспокоится друг мой, то беспокоюсь и я, если он несчастен, или плачет — тревожусь и я...» Толстой в последние годы искал уединения, доказывал, что ему нужен покой. Но, странное дело, именно в этот период его окружают ученики и последователи, которые как будто задались целью не оставлять его одного. Чертков сумел "внушить" Толстому мысль о необходимости своего присутствия в его жизни и в его трудах. "Ограниченный и фанатичный", как пишет о нем Розанов, Чертков "запечатлел вечно печатью волнующийся и вечно гасущий, вечно меняющийся мир дум и чувств Толстого, мир его настроений".

Ученик "приказывал" учителю остановку. «Он запретил ему поклонением и "преданностью" выход из такой-то фазы, в которой застал Толстого и которая его (Черткова) пленила». Статья Розанова была написана саркастично. Он как писатель и публицист вообще не отличался любезностью. И уж если он спорил (и притом достаточно резко) с Победоносцевым и со Скворцовым, если он спорил и с самим Толстым, то ему теперь уж нельзя было отступать и в споре с Чертковым. И Розанов доказывал, что Чертков "буквально задушил Толстого мыслями Толстого же". Чертков не хотел и не мог допустить, чтобы Толстой шел тем же путем, каким он шел до сих пор. Он не хотел, чтобы Толстой изменялся. Никаких перемен! — вот был девиз Черткова. Но перемены были в характере и натуре Толстого. «То землевладелец, то учитель, то семьянин, то аскет — он велик как "сумма всего этого", велик и счастлив и здоров». «Он буквально захворал около Черткова, — продолжает Розанов, — когда тот до земли поклонился ему и, поднявшись всей огромной и тяжелой фигурой, произнес "над ним" мертвым голосом *credo*: теперь ни шагу далее и в сторону».

Розанов трактовал роль Черткова рядом с Толстым как роль деспотичного "духовника". Вокруг Толстого, препятствуя его движению, постепенно возникло "то же давление, то же сужение горизонта, та же толчея в небольшом круге формул тезисов..."

На протяжении ряда лет Розанов выводил и вывел двуединую формулу взаимного непонимания Толстого и церкви. Тема эта была захватывающе важной для религиозно-философских собраний, где впервые возникла мысль "освобождения Толстого". Но его труды не встретили понимания. В.В. Розанов с огорчением признавался в безрезультатности "собраний": «Собирались три года и даже "Господи помилуй" с места не сдвинули. Наговорили попам много дерзостей. Положим, по заслугам. Были кое-какие мыслишки. Но никто ничего не повял»³³.

Постановление Синода застало Д.С. Мережковского в разгар его работы над книгой ”Толстой и Достоевский”. Книга по главам печаталась в журнале С.П. Дягилева ”Мир искусства”. В первом томе, имеющем подзаголовок ”Жизнь и творчество”, были напечатаны первые две части: ”Лев Толстой и Достоевский как люди” и ”Лев Толстой и Достоевский как художники”. Книга создавалась как бы в ожидании какого-то события, которое должно было ”запечатлеть” и раскрыть проблему Толстого в русской жизни нового века. Тут явилось постановление Синода. Второй том книги Мережковского – ”Религия Л. Толстого и Достоевского” – стал своеобразным ответом на него и по объему далеко превосходит первый.

Толстой и Достоевский, по мысли Мережковского, были ”близки и противоположны друг другу, как две главные, самые могучие ветви одного дерева, расходящиеся в противоположные стороны своими вершинами, сросшиеся в одном стволе своими основаниями. Углубляясь и в Льва Толстого, и в Достоевского, мы доходим до их общего основания – до Пушкина”³⁴. Критик называл их ”двумя демонами русского Возрождения”: ”тайновидец плоти – Л. Толстой, тайновидец духа – Достоевский, один стремящийся к одухотворению плоти, другой к воплощению духа”. С Толстым и Достоевским у Мережковского была связана надежда на возможность соединения красоты (Аполлон) и доброты (Христос) в культуре русского Возрождения: ”Именно в том, что их двое, что они вместе (хотя они сами еще не сознают, что они вместе и что не могут быть один без другого), заключается наша последняя и величайшая надежда”.

В первых книгах своего обширного труда Мережковский, выступая в роли исследователя поэтики Толстого, собрал чрезвычайно ценный (и несколько не устаревший со временем) материал. Многие его наблюдения над пластической силой и красотой толстовских описаний относятся к лучшим страницам русской критической литературы начала XX в. Своим мыслям и наблюдениям он зачастую придавал парадоксальную ”заостренную” форму. Так, например, Мережковский противопоставал ”красноречие” толстовских описаний ”безмолвию” его героев. ”В произведениях Толстого художественный центр тяжести, сила изображения – не в драматической, а в повествовательной части, не в диалогах действующих лиц, не в том, что они говорят, а лишь в том, что о них говорится. Речи их суетны или бессмысленны – зато их молчания бездонно глубоки и мудры”. Мережковский приводит слова Толстого о Фру-Фру, лошади Вронского: ”Она была одно из тех животных, которые, кажется, не говорят только потому, что механическое устройство их рта не позволяет им этого”. И со своей стороны добавляет: ”Можно сказать о некоторых действующих лицах Л. Толстого, например, о Вронском и Николае Ростове, что они говорят только потому, что механическое устройство их рта им это позволяет”.

Мережковский оригинально и точно определял различие стиля Толстого и Достоевского, говоря, что ”у Л. Толстого мы слышим, потому что ви-

дим; у Достоевского мы видим, потому что слышим". В этом он и находил различие между эпосом (Толстой) и трагедией (Достоевский) — мысль, которая многократно повторялась и оказалась очень плодотворной для изучения поэтики русского романа XIX в.

Однако все эти идеи вызревали в тиши кабинета, не имея непосредственных связей со "злобой дня". Перемена произошла в тот день и час, когда автор прочитал постановление Синода: "Сама жизнь пришла мне на помощь тогда именно, когда я этого всего менее ожидал, и там, где, может быть, и в то время, я всего этого менее желал"³⁵. Второй том возник как бы "поневоле", но из самой глубины общего замысла.

В своем "Ответе на Постановление Синода" Толстой отметил, что не молчит только уличная толпа, которая выкрикивает проклятия, когда он проходит мимо церкви: "Анафема ты, старый черт..." (34, 246). Теперь нужно было или согласиться с "толпой", или воспротивиться ей, надо было нарушить молчание. В этом, по мнению Мережковского, должна быть заинтересована прежде всего сама церковь, потому что в общественном мнении сложилось неверное представление о смысле ее постановления. «И как могли подумать образованные русские люди, — пишет Мережковский, — будто бы церковь произнесла над ним "анафему" и будто бы не уличная сволочь, о которой и думать и не стоит, а весь русский народ говорит Л. Толстому вместе с церковью: "Анафема..."». Говоря об отношении церковников к Толстому, Мережковский замечает: "Они за него молятся".

Символом и воплощением толстовского "богоискательства" Мережковский считал Акима из народной драмы "Власть тьмы". Его косноязычное "тае-тае" должно было указать на неизреченные глубины потревоженной совести. Аким представляется Толстому громадным и новым явлением русской жизни. Что касается Мережковского, то он считал "старца Акима" "маленьким мыслителем" и "лжехристианином". Аким, несмотря на явную близость к Толстому, вовсе не является его "двойником". Напротив — это самозванец и оборотень, принимающий облик Толстого, но лишенный его дара и провидения. Аким у Толстого не только не церковный человек, но как бы и неведающий о церковности. Он рационалист и отрицатель всего, кроме совести, своим умом дошедший до идеала "неделания" как нравственной цели и удаления от зла.

«Что обманчивый "двойник", призрачный "оборотень", "самозванец" Л. Толстого, не столько даже "мыслящий", сколько "умствующий" старец, отпал от Христа и в своем бесплотном и бездушном, все отрицающем "христианстве" дошел до совершенного безбожья, буддийского нигилизма, — в этом, повторяю, — пишет Мережковский, — сомнения не может быть». Оказалось, что не только Аким "подражал" Толстому, тому Толстому, который в своем искании Бога был часто также косноязычен, как его герой, но Толстой порою становился подражателем Акима.

В некоторых его теоретических работах, написанных странно, многословно и даже как-то косноязычно, Мережковскому слышалось знакомое "тае-тае". Такова, например, его "Критика догматического богословия" — обширный трактат, в котором трудно, почти невозможно узнать

руку Толстого. Это сочинение, как отмечает Мережковский, "до такой степени слабо, что иногда просто не верится, что оно принадлежит перу великого писателя". Церковная цензура, как утверждал Мережковский, делает большую ошибку, запрещая эти произведения Толстого. Запрет придавал им притягательную силу: "Если бы религиозные сочинения Л. Толстого, изданные за границей, напечатаны были и в России, то сразу и воочию перед всеми обнаружилась бы их крайняя богословская и метафизическая несостоятельность".

И вот почему Толстой, по словам Мережковского, «никогда, собственно, не был нашим духовным вождем – в полном смысле этого слова – "учителем"». Происходило это потому, что Толстой всегда искал "уяснить личное воззрение". И мог оказывать воздействие и влияние на современников лично. Как старец Аким мог оказывать личное влияние на Никиту, подталкивая его к покаянию. Толстой не мог стать общим учителем потому, что ему мешало именно это "тае-тае", которое так удивило всех в речи Акима.

Мережковский указывает на коренное различие таких художественных типов, как Ерошка и Аким в философском мире Толстого. "Всею книгой моей, – пишет он, – я старался показать, что в Л. Толстом живут и всегда жили два не только отдельные, но иногда и совершенно друг другу противоположные, враждебные существа, два поочередно сменяющихся характера". Как бы два человека: маленький мыслитель, – лжехристианин "старец Аким" и великий подлинный "язычник Ерошка".

Путь, которым идет Аким и на который и сам Толстой вступает по временам не только в своих теоретических, но и в художественных произведениях, не ведет к той цели, которую он преследует. "Это ему не дано", – говорит Мережковский о Толстом и его отношении к церковности и теологической христианской метафизике. Нет ничего удивительного в том, что "Воскресение", например, не подходит под рамки ортодоксальной церковности. Когда Толстой говорит о христианстве, чувствуется, что он говорит совсем "не о том", – все равно, верно или неверно. Итак, ни Аким, ни Толстой не подходят под строгие рамки церковной доктрины. Это и вызвало целую бурю в Синоде. Причины для такого негодования у Победоносцева, конечно, были. Но ведь под строгие рамки церковной доктрины не подходит и Ерошка, если говорить, например, о "Казаках".

Но это почему-то не вызывает таких волнений, как неортодоксальность Акима. Ни Победоносцев, и никто другой и не думал отлучать Толстого от церкви за то, что он написал "Казаков", хотя вещь эта очень далека от церковного благочестия. Ерошка – язычник, а не христианин. Это чувствуется в каждом его слове, в каждом его поступке. И суть дела, по мнению Мережковского, состоит в том, что Толстой был таким же великим и, главное, нерассуждающим язычником, каким был его герой. "Язычество истинного Л. Толстого, – пишет Мережковский, – есть нечто первородное, никакими водами крещения не смываемое, не растворимое, потому что слишком стихийное, бессознательное". Ерошка никогда не рассуждал о вере, потому что его вера была нерассуждающая и бессознательная. В те годы, когда Толстой писал "Казаков", он никак не

мог "отпасть" от церкви. "Истинный Л. Толстой, великий язычник, дядя Ерощка не отпадал, да и не мог отпасть от христианства, уже по той простой причине, что он и не был никогда христианином". Вот главная мысль Мережковского. Он видит в художественном творчестве Толстого два начала – языческое (Ерощка) и аскетическое (Аким). Но диалектику личности Толстого он склонен искать не в торжестве одного из этих начал, а именно в их "синтезе".

"Можно многое знать бессознательно", – говорил Достоевский. Мережковский считал, что это изречение многое объясняет в художественном и интеллектуальном мире Толстого. «Вот кто бесконечно многое "знает бессознательно"!» – восклицает Мережковский, размышляя о Толстом.

Толстой был поглощен богоискательством, когда этого слова-то еще и не было в русском философском языке. "Не то, чтобы он не хотел христианства, – пишет Мережковский, – напротив, он только и делал всю жизнь, что обращался в христианство". Но это ему как-то не удавалось. Наконец, на склоне лет он почти что достиг своей цели, написав "Воскресение". И что же? Последовало постановление Синода об отлучении его от церкви. И тут возникает вопрос ("проблема Толстого"): "Исчерпывает ли религиозная мысль сознание Толстого, всю глубину его подлинного религиозного существа?" Мережковский считал, что оно гораздо значительнее и шире, чем его рациональная мысль. Для того чтоб убедиться в этом, достаточно сравнить Акима и Ерощку, не забывая о том, что и тот, и другой в равной мере связаны с его религиозным мышлением. "Этот голос дяди Ерощки, голос истинной религии Толстого, звучит не умолкая, как мы слышали, сквозь все его произведения. И даже теперь еще, даже в самом "Воскресении", среди полного, казалось бы, торжества буддийской бесплотности, бесполости, раздается, и как властно! – этот заглушенный голос. "Я жить хочу!" – восклицает Нехлюдов в самом конце "Воскресения" при виде счастливой семьи, и это – последний крик его живого сердца в борьбе с мертвечиной буддийских "уставщиков".

Толстой вместе с Ерощкой знают бессознательно многое такое, чего Толстому с Акимом никак не понять и не высказать. Мешает "тае-тае". Этого совершенно не учитывает церковная критика. "Нельзя требовать от русской церкви художественной критики..." – замечает Мережковский. Однако «утверждать, что будто бы Л. Толстой... не верит в "живого Бога" было бы слепой и вопиющей несправедливостью». Эту несправедливость Мережковский и стремится снять в своем исследовании. «Не только он верит в Бога, но даже верит в него так, как немногие из пребывающих в христианстве. Ему ли не верить в Бога, когда "всю жизнь Бог мучил" его, "только это одно и мучило"».

Но для того чтобы быть причастным к миру христианства, обязательно оставаться до полного изнеможения мысли и до полной немоты на стороне Акима. Путь к истине не закрыт и для Ерощки, с его бессознательным знанием, премудрым уклонением от споров о вере и знании. "Надо же понять раз и навсегда: язычество, по крайней мере на своих последних, высших пределах, например в эллинизме (Софокл, Сократ, Платон), не есть нечто навеки противоположное христианству, – пишет Ме-

режковский, — а лишь до-христианское и вместе с тем неизбежно ведущее к христианству». Такое сложное и глубокое понимание религиозной жизни человечества запечатлено в духовной архитектуре и живописи древних церквей. «Наши старинные московские иконописцы в церквях, рядом со святыми, изображали Гомера, Гезиода, Еврипида, Платона и прочих, "их же в неверии касалась благодать Духа Святого" — сказано в Иконописном Подлиннике». Этим определяется общий смысл параллельной характеристики Толстого и Достоевского в книге Мережковского: "Язычество Л. Толстого оправдывается христианством Достоевского".

Мережковский одним из первых обратился к изучению религиозной проблематики в сочинениях Толстого и Достоевского. Именно в этом Н.А. Бердяев видел главное достоинство книги "Религия Л. Толстого и Достоевского", несмотря на характерные для нее "риторику и идеологический схематизм". Главным недостатком концепции Мережковского Бердяев считал "двоящиеся мысли". "У Мережковского, — пишет он, — отсутствует нравственное чувство, которое так сильно было у писателей и мыслителей XIX века. Он стремится к синтезу христианства и язычества и ошибочно отождествляет его с синтезом духа и плоти"³⁶. "Иногда остается впечатление, что он хочет синтезировать Христа и антихриста", — добавляет Бердяев. Этим объясняется настороженное отношение Толстого к Мережковскому. В мае 1904 г., после встречи с Мережковским в Ясной Поляне, Толстой признался в одном из своих писем, что эта встреча оставила в нем чувство отчуждения: "Хочу любить и не могу..." (75, 104).

"Единое на потребу"

Розанов был публицистом, и его статьи о Толстом наполнены злободневными вопросами. В обширных монографиях Мережковского преобладает философская обобщенность идей и понятий, хотя связь с насущными проблемами текущей литературной и общественной жизни и здесь прослеживается достаточно ясно. Что касается статей С.Н. Булгакова, то они отличаются большой сдержанностью, академичностью. Это придает им некоторую отстраненность от злобы дня, некоторую отвлеченность, которая была следствием его ухода от социальной проблематики — "к идеализму".

В 1910 г., при известии о смерти Толстого, Булгаков написал первую из своих статей о великом писателе. Его поразили прежде всего эти "бескрестные похороны" в яснополянском лесу, вне церковной ограды, вдали от церкви в Кочаках. Как будто все отступились от Толстого и оставили его наедине с природой. "И было особенно острое, до жути ясное чувство, насколько могуча была в нем природная и народная стихия, насколько слитно жил он с этими крестьянами, с этими полями и лесами"³⁷.

Толстой после смерти вернулся в те самые леса и поля, где живы и полны значения уже забытые всеми первобытные языческие мифы и символы. «В нем жива первобытная душа русской природы и русского народа, — пишет Булгаков, — такая, какую она была и в отдаленную до-христианскую эпоху, когда славяне "умыкиваху у воды жен", приноси-

ли жертвы Перуну, Велесу и Стрибогу, зажигали Ярилыны костры». Не антихристианские, а именно до-христианские начала, по мнению Булгакова, объясняют творчество Толстого и его судьбу. "Да, — пишет Булгаков, — Лев Толстой — это сама наша первобытная стихия, с ее раскрытыми и нераскрытыми задатками, со всем ее хаосом и мощью. Она получает несравненное выражение в его художественном творчестве, но лишь потому, что жила в нем самом". Художественный мир Толстого огромен и в эстетическом отношении прекрасен. "Если бы он остался только художником, и тогда он принадлежал бы к величайшим писателям всех времен и народов", — пишет Булгаков.

Булгаков считал, что "религиозная проповедь" Толстого "находится в явном антагонизме с его художественным творчеством". Толстой стремился приблизиться к той высоте, которую занимали Гоголь и Достоевский. Он, постигший стихийные, языческие начала жизни, хотел постигнуть и ее "закон" — христианскую основу существования. Толстой хорошо помнил сказанное: "О многом печешься", но хотел узнать, что это значит — "единое на потребу". И даже пожелал подчинить свое творчество сверхэстетическим, именно религиозным целям. «И здесь, — пишет Булгаков, — обнаружилась в нем уже христианская стихия русской души, искание "единого на потребу", жажда вечности и Бога». Но общий взгляд на художественное творчество с точки зрения религии всегда так или иначе отзывается сомнением в его ценности. Не случайно поэтому и Толстой "над всей современной культурой ставит гигантский вопросительный знак". В этом была своя логика, была даже своя трагедия, восходящая чуть ли не к Платону.

Не следует абсолютизировать толстовское "отрицание культуры". Никакого отрицания культуры, собственно говоря, у Толстого нет. Есть другое: постановка вопроса "о ценности культуры перед лицом религии и о религиозном смысле культуры". Булгаков пишет: "Толстой никогда не был и не мог быть только толстовцем". И тот вопрос: "Что такое искусство?", которым он завершал свои эстетические размышления, имел совсем другое значение. Булгаков почувствовал остроту вопроса о "личном знании" в творчестве Толстого. "Наибольшую религиозную непрекаемость имеет другой мотив учения Л.Н. Толстого, — его обращение к *личной совести и личной ответственности каждого*". Здесь он сказал много правды. А "правда часто бывает мучительна".

Булгаков издали подходил к проблеме Толстого, которая в начале века была связана с постановлением Синода об отлучении великого писателя от церкви. Он высказывал некоторые идеи, отличающиеся от того, что говорили по этому поводу Розанов и Мережковский.

Прежде всего Булгаков доказывал, что Толстому так и осталась "недоступной как мистическая, так и метафизическая сторона христианства, которую он понимает преимущественно как религиозно-окрашенную этику"³⁸. В 1911 г. Булгаков напечатал в журнале "Русская мысль" (№ 1) статью под названием "Толстой и церковь", специально посвященную этой проблеме. "В своем вероучении, — писал он, — Толстой, несомненно, отпал от Церкви (при том одинаково и от православия, и от католичества, и даже от ортодоксального протестантизма)"³⁹. "Отпадение" было на-

столько явным, что торжественное отлучение не понадобилось. Не только в "Воскресении", но и в трактате "Царство Божие внутри вас" есть страницы, которые оскорбляли чувства верующих и не без основания считались кощунственными.

Эти его поздние сочинения резко отличаются от ранних. «По крайней мере, автор "Севастопольской обороны" и "Войны и мира", — отмечает Булгаков, — умеет рассказать о православии нечто совсем иное, нежели автор "Царства Божия"». "Бессознательное" и в отношении к православию было плодотворным у Толстого. Когда он стал выводить свою религиозную систему сознательно и разумно, дар пророчества как будто покинул его. "В этой абстрактности и рационалистичности религии Толстого, — пишет Булгаков, — не лежит ли разгадка и того, что она так плохо мирилась в нем с его искусством, которое было мистически богаче и краше, нежели эта дистиллированная религия?"

Толстовство лишь усилило, усугубило рационалистичность "веры" Толстого. «Церковное учение и "толстовство" (как и многие другие разновидности крайнего рационализма), действительно, между собою непримиримы, — пишет Булгаков, — между ними возможна только борьба, и никаких компромиссов». Никакого компромисса и не было в постановлении Синода. Не было никакого компромисса и в ответе Толстого на определение Синода. Победоносцев так же решительно отрицал Толстого, как Скворцов отрицал толстовцев. Булгаков ничуть не сомневался в их праве поступать именно так, а не иначе. Но свою цель он видел во все не в том, чтобы "подтвердить" постановление Синода или позицию "Миссионерского обозрения". Цель его была другая, и определялась она попыткой высвободить самую проблему Толстого от предвзятого к ней отношения.

Мережковский, желая примирить враждующие стороны, указывал на изображения великих языческих мыслителей, возвышающихся до свободного и чистого "предощущения Божества", в пределах христианских храмов. Таковы, например, изображения Гомера, Эсхила или Эврипида в православных соборах. Булгаков, со своей стороны, указывал на Сократа, Платона, Аристотеля и Птолемея, которые тоже получали приют в православных храмах. Сам по себе поразительный факт как будто мог указать на способ решения проблемы Толстого в современной философской критике и в общественном мнении. "Там, где есть место Сократу, Платону, Аристотелю, Птолемею, Омиру, не окажется ли места и Толстому, не в самом храме, но при входе в храм, к которому он приблизил некоторых своим общерелигиозным верованием". Если следовать за Мережковским, то такое место для Толстого, пожалуй, можно найти в каком-нибудь притворе Оптиной Пустыни, например. Но, замечает Булгаков, "грустно приравнивать наше просвещенное общество к языческому". Ведь по Толстому будут судить и о его времени. Попытку найти синтез язычества и христианства и на этом основать некое новое "возрождение" Булгаков считал "грустным" заблуждением Мережковского. Булгаков нисколько не сочувствовал идеям Мережковского, прежде всего потому, что в нем самом "была глубоко заложена православная основа".

Но это не значит, что он целиком принимал постановление Синода.

Бердяев, определяя позицию Булгакова, пишет: "Он горячий защитник всеобщего спасения... В этом смысле его мысль противоположна традиционно-православному монашески-аскетическому богословию"⁴⁰. Грустно было Булгакову обрывать те связи, которые соединяли Толстого как автора "Детства", "Севастопольских рассказов", "Семейного счастья" и "Войны и мира" с традициями народа, семьи, веры и закона. И Булгаков высказал некоторые мысли, которые принадлежат только ему и резко отличают его от других мыслителей из круга "Религиозно-философских собраний". Он доказывал, что "беспристрастное сознание" не может относиться к "еретику" Толстому только как "к язычнику и мытарю". Несмотря на постановление Синода, Булгаков утверждал, что даже "и отлученный Толстой остается близок к Церкви, соединяясь с Ней какими-то незримыми, подпочвенными связями...". Это была одна из самых смелых попыток освободить Толстого из-под гнета тяжкого Постановления. «Может быть, здесь сказывается обаяние художника, – пишет Булгаков, – прежде умевшего подойти к интимной стороне православия, да и позднее, хотя бессильно, к нему тянувшегося (вспомним его путешествие в Оптину, его попытки подойти к народной вере, описанные в "Исповеди")».

Освобождая Толстого, Булгаков освобождал и свою совесть от греха осуждения ближнего. Это был для него очень важный шаг в личном плане. Как известно, впоследствии он принял сан священника. Поэтому в его рассуждениях о Толстом есть лирические мотивы большой напряженности. "Сердце не чувствует его окончательно оторвавшимся от связи церковной: в этом отрыве видится скорее какое-то временное недоразумение". А "временное недоразумение" в представлении Булгакова было связано не только с заблуждением Толстого, но и с заблуждениями всего общества и целой эпохи. "Ведь нельзя забывать, – пишет Булгаков, – что деятельность Толстого относится к эпохе глубокого религиозного упадка в русском обществе".

3. Смысл эстетического опыта

Одиссей и Сирены

В 1897–1898 гг. в журнале "Вопросы философии и психологии" был напечатан трактат Толстого "Что такое искусство?". Толстой как бы подводил итог своей многолетней творческой деятельности. В.И. Иванов как поэт, философ и историк культуры не мог не откликнуться на этот трактат. На него огромное впечатление произвел "уход Льва Толстого из дома", за которым последовала его смерть. Он увидел в смерти Толстого "вселенское событие", "освобождение". Уход и смерть – это, по словам Вячеслава Иванова, "двойное последовательное раскрепощение совершившейся личности, двойное освобождение, отозвалось благоговейным трепетом в миллионах сердец"⁴¹.

Толстой был в представлении Вяч. Иванова великим и беззаветным защитником тех высших ценностей, которые он определял единым словом – "добро": «Как голову Горгоны, противопоставил он единую ценность или единое имя "добра", оно же было для него именем Бога, – всем

остальным теоретическим и практическим признаваемым ценностям, чтобы обличить их относительность и через то обесценить».

Не избегло этой участи и само искусство, которому Толстой служил всю жизнь. Он уподобился вдруг "Одиссею, проплывающему мимо острова певучих очаровательниц Сирен". "Замкнул слух", чтобы не слышать этих напевов. Это тоже было своего рода "освобождение", близкое по смыслу к "уходу из дома..." Он отрывался от "стихии музыки", уходил и от "святыни любви и святыни женственности", "насильственно освобождался из нежных уз..." Отсюда вырастала и самая программа его действий и поступков: «Нужно было только притушить жизнь – жизнью по Божьи, "добром", моралью упрощения, т.е. разложения многосоставных форм на их простые элементы: тогда глубинное чувство живого бытия обращалось поистине в чувство пустыни, внемлющей Богу».

Вяч. Иванов признавал в Толстом огромную творческую силу. Но он находил в самой этой силе нечто разрушительное для искусства: "Пафос Толстого-художника есть по преимуществу пафос разоблачителя и обличителя, и потому внутренне антиномичен, будучи сам по себе силою противохудожественной". Такова была общая формула, которую развивал и защищал Вяч. Иванов в своей статье о Толстом. Огромным недостатком Толстого он считал и то, что он не был "символистом", потому что настоящий символист, как полагал Вяч. Иванов, "знает, что Бог хочет жизни и что жизнь вмещает Бога". Поэтому он предпочитал Достоевского, который, в отличие от Толстого, умел увидеть "ноуменальное в обличии феномена".

Вяч. Иванов сближает Толстого с Сократом, указывая на сходство некоторых их общих идей. Сократовское "я знаю, что я ничего не знаю" шло наряду с "гносеологической и этической проверкой всех сторон современной ему культуры... на которых основывалось и общее, и личное мирозерцание, и культурное деление". Сопоставление с Сократом было необходимо для Вяч. Иванова не ради ретроспективы, а ради уяснения современного смысла критики Толстого и его отношения к искусству. Сходство было в самой эпохе, в том религиозном кризисе, который охватил общество. "Нравственностью должно было заковать хаос покинутого богами бытия", – вот что сближает Толстого и Сократа в их отношении к действительности. «Когда современность вокруг Сократа учила в лице софистов, как она учит ныне в лице новейших гносеологов... "что человек есть мера всех вещей", тогда сократическая апологетика абсолютно обезвреживала яд этих положений...» Точно так же и Толстой стремится обезвредить яд общеизвестных положений об относительности самих понятий добра и зла. Он страшился диалектики в таком важном деле, как определение добра. И стремился придать понятиям добра, а следовательно и зла, метафизическую неподвижность и однозначность.

Вместе с тем "сила проповеди Толстого лежит в предпринятом им всеобщем испытании ценностей, утверждаемых людьми во имя свое и потому преходящих и неценных". Здесь Вяч. Иванов, начавший свою статью строгим осуждением Толстого, переходит на его сторону. "Эта универсальная проверка ценностей, – пишет он о Толстом как критике культуры своего времени, – была необходима в тот век, который покла-

нился условному под символом культуры, понятой как система ценностей относительных". Толстого не раз во всеуслышание называли нигилистом за то пытливое отношение к мнимым ценностям, которые его окружали. Но Вяч. Иванов весьма тонко замечает, что "если бы слово Толстого было бездейственно в нас и как бы вовсе нами не расслышано... то мы сами положили бы на себя и на все свое делание печать конечного нигилизма".

Толстого и его "temento moti" Вяч. Иванов считал не только знаменательным, но и пророческим явлением. Напоминая о смерти, Толстой указывал на необходимость возрождения, воскресения и вечной жизни. Недаром после трактата "Что такое искусство?" он написал именно "Воскресение". Так, Сократ на краю своей гибели расслышал голос, повелевавший ему "предаться музыке". Расслышал ли этот голос Толстой? Вяч. Иванов считал, что – нет. Между тем "Хаджи-Мурат", поздний шедевр Толстого, завершался вечной музыкой природы, жизни и любви. А вместе с музыкой снова становился слышен голос Сирен, окликающих Одиссея.

"Черта горизонта"

Статья Андрея Белого имеет такое же название, как опыт Вяч. Иванова – "Лев Толстой и культура". Но по содержанию они достаточно резко отличаются друг от друга.

У Андрея Белого взвихренный поток разрозненных картин и суждений сливается в цельную яркую мысль: "Вот Толстой встал и пошел – из культуры, из государства – пошел в безвоздушное пространство, в какое-то новое, от нас скрытое измерение: так и не узнали мы линии его пути, и нам показалось, что Толстой умер, тогда как просто исчез он из поля нашего зрения"⁴². Толстой рисовался воображению Андрея Белого как некий герой из мифа, поступки которого требуют философического истолкования в духе народных преданий и легенд. Уход Толстого – поступком поразительной силы и мужества, вызовом самой смерти: "С мудрой улыбкой терпеливо выжидал ее он десятки лет, чтобы издали, видя приближение смерти, встать пред лицом всего мира и пройти через нее, мимо нее". У Андрея Белого есть какое-то особенное, глубоко личное чувство благоговения перед великими художественными созданиями Толстого: «Гениальность Толстого-художника для меня есть гениальность Толстого *более, чем художника*; с одной художественной гениальностью не смог бы нам дать Толстой такой *мудрый символ*, как "Война и мир"»». Некоторые формулы Андрея Белого относительно Толстого, как, например, это высказывание о "Войне и мире", можно признать классическими, общезначимыми. Действительно, "Война и мир" – это "мудрый символ" России и русской истории. Читая "Войну и мир", он увидел в рассуждениях о войне, в характеристике Кутузова "новую глубину". "Косноязычие, немота и будто бы простота Кутузова оказались для меня символом самого Толстого во втором периоде его деятельности, – пишет Андрей Белый. – Простота эта оказалась только прозрачностью бездны, как оказались бездонными ныне все те нехитрые поучения Толстого – в итоге которых – его ослепительная кончина".

Андрей Белый в книге "На рубеже двух столетий" рассказывает эпизод из своей гимназической жизни. Вместе с Михаилом Толстым, младшим сыном Льва Николаевича, и некоторыми другими мальчиками из поливановской гимназии он играл в прятки в Хамовническом доме. Мальчики спрятались в кабинете Толстого, уверенные, что здесь-то их никто не найдет. И конечно, были тотчас же обнаружены самим Львом Николаевичем, который внес в кабинет свечу и долго молча рассматривал участников этой детской затеи. Бориса Бугаева тогда поразило именно молчание Толстого. "Длится ужасное, тягостное молчание, ни мы ни слова, ни Лев Толстой. Стоит над столом и мучает нас свинцовым взглядом"⁴³. В прозе Андрея Белого все просвечивает глубинным смыслом: и детская игра в прятки, и невозможность спрятаться от Толстого, и, наконец, это его молчание...

Много лет спустя Андрей Белый слышал то же молчание и в трудах Толстого последних лет его жизни, таких, например, как "Круг чтения", это "молчаливое признание кризиса своей проповеднической индивидуальности..." В духе эпохи начала века, наполненной и пронизанной "бунтами", мятежами и забастовками, Андрей Белый определил поразившее его молчание Толстого ультрасовременным словом "забастовка". Это была именно "забастовка Толстого" – молчание красноречиво выявляло символический смысл его поступков, его деяний.

"Вспоминаю... – писал Андрей Белый, – газетные толки о том, как французский публицист Поль Дерулед, приехав в Ясную Поляну, отправился в поле, чтобы увидеть пахущего Толстого: великий пахарь не оторвался от сохи; и знаменитый француз (воображаю его одетым безукоризненно) должен был одновременно и шагать через черные земляные глыбы, и записывать все случайные реплики Толстого на его слова". Деяние Толстого привлекало внимание всего мира: "Паломничество в Ясную Поляну все последние годы порой нам казалось паломничеством не к Толстому, а к Толстовской сохе".

Андрей Белый коснулся важной метафоры творчества Толстого – распахивания почвы. "Упреки, которые нам делают... – говорил Толстой, – подобны упрекам, которые бы сделали земледельцу, вспахавшему и засеявшему зерном местность, за неосторожное отношение к прежде покрывавшим ее кустарникам, цветам и красивым дорожкам" (74, 17). Упрек, который готов был сделать и Андрей Белый. Конечно, было что-то комическое в том, как Поль Дерулед спешил за сохой Толстого. Но были во всем этом и нешуточные подробности, нешуточный смысл. "Тут была символическая пахота, – пишет Андрей Белый: пред представителем отвергаемого Толстым земного шара, покрытого плесенью цивилизации, Лев Толстой распахивал земной шар стальным лезвием своей правды..."

И дело не в том, что Толстой как художник или моралист вошел в конфликт с культурой своего времени. Все дело в том, что в Толстом воплотился кризис самой культуры конца XIX–начала XX в. Он носил этот кризис в себе, и в этом смысле его художественные произведения и его моральная проповедь полны исторического значения. Он относился к современной культуре и к цивилизации, как к великому и грешному Вавилону. Уходил все дальше и дальше от греха, но "пограничная черта со-

временного Вавилона — черта горизонта”. Спор с церковью закончился осуждением Толстого. Но и это было в пределах той же черты горизонта. Деятельность Толстого представлялась Андрею Белому предчувствием того грядущего, о котором сам Толстой, по-видимому, не подозревал, как не подозревали этого и его гонители. “Толстой начал религиозно распахивать землю Церкви там, где завтра встанут параллели проспектов единого, по существу антирелигиозного Града”.

По своему историческому смыслу статья Андрея Белого далеко выходит за пределы литературной критики. Он говорил не столько о Толстом, сколько “о безумии и ужасе современности”. Он чувствовал себя жителем Вавилона или великого Рима, который уже услышал пение стрел варваров за горизонтом. “Бегство Толстого из мира есть единственное реальное поучение его нам. Но куда из мира уйдешь, если нет катакомбы”. Вместе с тем вражда к культуре, отрицание цивилизации, распахивание культурного слоя — все это внушало тревожное предчувствие “конца мира”.

Уход Толстого и его смерть на глухой, занесенной снегами станции — это тоже был символ, но еще неясный, пророческий. Пока весь мир был ограничен “чертой неподвижного горизонта”, казалось, что из этого замкнутого мира выхода нет. И вдруг Толстой поднялся, и перед ним отступил горизонт. “Уход Толстого, — пишет Андрей Белый в книге “Трагедия творчества”, — глухой гром: вопрос разрешился в великую скорбь, ужас и страх за Россию для одних, в благоухающее предвестие, надежду и радость для других”⁴⁴. Как будто само движение, сменившее покой, открыло перед Толстым новые пространства. “Своим уходом и смертью где-то в русских полях он осветил светом скудные поля русские... Самые эти пространства теперь через Толстого, хотя бы на мгновение, стали полями ясными”. В книге Толстого “Что такое искусство?” он увидел некое “зоровое пророчество”, т.е. еще одно предвестие русской революции.

Исследование Андрея Белого рвется в какой-то иной жанр, становится реквиемом, поэмой: “Последний творческий жест Толстого есть первое его религиозное действие, первый луч восходящего над русской землей солнца жизни”.

Благословенные дали

Своеобразным эпилогом дискуссий о Толстом в начале XX в. можно назвать статью А.А. Блока “Солнце над Россией” (1908).

Как великий поэт Блок хранил в своей душе все “концы и начала” своей эпохи. Ему был близок смысл философской критики, но он слышал и слушал голос 1905 г. в журнальной и газетной публицистике.

Статья “Солнце над Россией”, предшествовавшая работе над поэмой “Возмездие”, читается как публицистический комментарий к ней. Блок очень тонко чувствовал атмосферу последних лет жизни Толстого. В его представлении истоки толстовского скептицизма и отчаяния относятся к 80-м годам, к эпохе Александра III. “В те годы дальние, глухие в сердцах царили сон и мгла. . .” Историзм толстовской темы у Блока заслуживает особого внимания. “Победоносцев над Россией простер свиные

крыла” – эти строки из “Возмездия” стали поэтической эмблемой целой эпохи. “И не было ни дня, ни ночи, а только – тень огромных крыл...” То, что было “общим местом” текущей публицистики и обыденных разговоров, обернулось бесценной подробностью исторического эпоса Блока. Тень этих крыл он различал не только в пространстве, в поэтическом пейзаже Петербурга; он различал ее и во времени. « В великую годовщину 28 августа (1908 года), в сиянии тихого осеннего солнца, среди спящей, усталой, “горестной”, но все той же великой России, под знакомый аккомпанемент административных распоряжений, губернаторско-уряднических запретов шевелиться, говорить и радоваться по поводу юбилея Льва Толстого – прошла все та же чудовищная тень»⁴⁵.

В статье “Солнце над Россией” есть что-то от “отрока, зажигающего свечи”. “Величайший и единственный гений современной Европы, высочайшая гордость России, человек, одно имя которого – благоухание, писатель великой чистоты и святости – живет среди нас”. Его оскорбляло недоверие к Толстому, казалась страшной мысль о том, что он живет “под надзором”, что за ним “следит чье-то зоркое око”. Он сомневался в том, что те, кто следит за Толстым, могут рассудить его распрю с Богом. “И разве видимо им сокровенное земли и души нашей, благословенные дали Ясной Поляны?”

Конечно, у Блока и Белого есть тяга к метафорам, символам и инсказаням. Они говорили о “зврях”, о “возмездии”, о “солнце Грядущего дня”. Но в этих символах без труда угадывалось то направление, тот “ход событий”, которые позднее так ярко отразятся в поэмах “Двенадцать” Блока и “Христос воскрес” Белого. Отвлеченные символы наполнялись реальными политическими тенденциями. Таково было и мироощущение эпохи. “Этому времени, – пишет Н.А. Бердяев, – свойственна была взвинченность, склонность к преувеличениям. . .” Но никакого преувеличения не было в том, что говорил Блок о “крушении гуманизма”.

“Становится нам жутко, и мы, писательская братия, говорим слова тревожные, говорим древним, хаотическим языком, “двоеверным” языком могильных преданий”. Его статья представляет собой документ эпохи первой революции. Блок принадлежит к числу “переживших ясные и кровавые зори 9 января”. Политическая реакция, наступившая после событий 1905 г., превращалась на его глазах “в обыденность и каждодневность”.

Между противостоящими друг другу социальными силами в начале ХХ в. осталась только одна нравственная связь – именно Толстой. “Дай господи долго еще жить среди нас Льву Николаевичу Толстому, – пишет Блок. – Пусть он знает, что все современные русские граждане, без различия идей, направлений, верований, индивидуальностей, профессий впитали с молоком матери хоть малую долю его великой жизненной силы”. На грани великих потрясений Блок обращал свой взор к Толстому, чтобы найти в нем опору и защиту. Назначение гения как раз в том и состоит, что он может служить точкой опоры для народа. “Ведь гений одним бытием своим указывает, что есть какие-то твердые, гранитные устои: точно на плечах своих держит и радостью своей поит и питает

свою страну и свой народ". Это было похоже на "заклинание хаоса". "Пока Толстой жив, идет по борозде, за плугом, за своей белой лошадкой, — еще росисто утро, свежо, нестрашно, упыри дремлют, и — слава Богу". Статья заканчивается страшным вопросом: "А если закатится солнце, умрет Толстой, *уйдет последний гений*, — что тогда?"

Блок, начавший статью о Толстом как попытку подвести некоторый итог жизни и деятельности великого писателя, освободить его от страшной "тени" осуждения и снова увидеть его лик при свете солнца, завершил свою статью вопросом, который остался открытым для истории будущего. Ответа на свои вопросы, опоры для своих надежд Блок как великий поэт искал не в сентенциях философов и мудрецов, социологов и политиков, а в самой природе родной страны, в "благословенных даях Ясной Поляны".

Степень вовлеченности Толстого в исторические, политические, философские и религиозные споры его времени была огромной. Один из его современников замечает: "На моих глазах пример того, как великий человек наполняет собой мир. О чем бы разговор образованных людей ни зашел, — подождите немножко: непременно будет упомянуто имя Толстого"⁴⁶. С тех пор как Толстой заявил свои притязания на роль учителя жизни, его творчество вышло за пределы компетенции одной только литературной критики. Хотя и в самом начале его пути литературная критика признавала достаточно ясно, что он был "не только писатель".

В начале XX в. не было такого тяжкого обвинения и такого "хлесткого слова", которое не было бы брошено в лицо Толстому. Кажется, один только В.В. Розанов понимал тогда трагический смысл повсеместного (и справа и слева) осуждения Толстого. Сокрушенным сердцем перечитывая старую притчу великого писателя "Хозяин и работник", он сказал: "Поистине, каждое обвинение, какое мы хотели бы бросить в Толстого, падает обратно на наши головы. . ." ⁴⁷ Та стезя духа, по которой шел Толстой, оказалась своеобразным "мостом" между двумя веками. По этому мосту одни "уходили", но другие "возвращались". Этим объясняется острая значительность проблемы Толстого в истории русской мысли.

Да, Толстой "расходился со всеми философами". Он оставлял на будущее ("Если буду жив") что-то очень важное, бесконечно важное. Мысль его никогда не останавливалась, — как никогда не останавливается стихия народной жизни. Поэтому один за другим терпели неудачу все, кто хотел "приказать ему остановку".

И вот почему всякое итоговое суждение о Толстом требует осторожности. Он принадлежит к тем явлениям, которые обладают способностью изменяться во времени и вместе с временем. В яснополянской библиотеке хранится сборник стихов М.Ю. Лермонтова, в котором рукой Толстого, его характерной "скобой" на полях отмечено четверостишие в "Молитве" ("Не обвиняй меня, Всесильный"):

От ставшней жажды песнопенья
Пускай, Творец, освобожусь, —
Тогда на темный путь спасенья
К тебе я снова обращусь...⁴⁸

Стихи Лермонтова были созвучны каким-то тайным мыслям и надеждам Толстого, отражая и его "творческую трагедию".

"Личное воззрение" Толстого оказалось сопричастным к историческим судьбам России. Явления такого рода не останавливаются, но продолжают развиваться в сознании общества. Поэтому и до сего дня всякий раз, когда мы хотим взять Толстого, как итог, он оказывается проблемой.

¹Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 9 т. М., 1953. Т. 62. С. 246. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

²Заря. 1870. № 1. С. 114.

³Скабичевский А.М. Граф Толстой как художник и мыслитель // Отечественные записки. 1872. № 8. № 9.

⁴Отечественные записки. 1872. № 9. С. 25, 39.

⁵Скабичевский А.М. Граф Толстой как художник и мыслитель. СПб., 1887. С. 91.

⁶Чехов о литературе. М., 1955. С. 309.

⁷Отечественные записки. 1975. № 5. С. 109, 199.

⁸Михайловский Н.К. Литературные воспоминания и современная смута. СПб., 1900. Т. 2. С. 317.

⁹Отечественные записки. 1875. № 7. С. 199.

¹⁰Отечественные записки. 1875. № 6. С. 320.

¹¹Протопопов М.А. Литературно-критические характеристики. СПб., 1898. С. 103.

¹²Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1955. Т. 8. С. 14.

¹³Рус. богатство. 1908. № 8. С. 117, 123, 126.

¹⁴Плеханов В.Г. Искусство и литература. М., 1984. С. 655. Далее в тексте цитаты приводятся без сносок (с. 662, 663, 680, 694 указ. изд.).

¹⁵Михайловский Н.К. Воскресение // Рус. богатство. 1900. № 3. С. 172, 175.

¹⁶Ленинский сборник. М., 1933. Т. 25. С. 204, 205.

¹⁷Ломунов К.Н. Лев Толстой в современном мире. М., 1975. С. 427—445.

¹⁸Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 103.

¹⁹Ленин В.И. Собр. соч. 3-е изд. М., 1935. Т. 12. С. 333.

²⁰Ленин В.И. Собр. соч. 4-е изд. М., 1952. Т. 15. С. 183.

²¹Лев Толстой как зеркало русской революции // Пролетарий. Женева, 1908. № 35. 2 сент. С. 1.

²²Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 55. С. 227.

²³Соловьев В.С. Буддийское настроение в поэзии // Соловьев В.С. Собр. соч.: В 8 т. СПб. Б.г. Т. 6. С. 432. Далее в тексте цитаты приводятся без сносок (с. 433, 445, 447 указ. изд.).

²⁴Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 7.

²⁵Там же. С. 20.

²⁶Розанов В.В. После Сахарны // Лит. учеба. 1989. № 2. С. 95.

²⁷Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше. СПб., 1900. С. 8. Далее в тексте цитаты приводятся без сносок (с. 42, 43, 47, 49 указ. изд.).

²⁸Бердяев Н.А. Русская идея. Париж, 1971. С. 236.

²⁹Розанов В.В. Русская церковь и другие статьи. СПб., 1906. С. 41—43.

³⁰Розанов В.В. Л.Н. Толстой и русская церковь. СПб., 1912. С. 7—9, 12, 19, 22.

³¹Розанов В.В. — литературный критик / Публ. В. Сукача // Вопр. лит. 1988. № 4.

³²По поводу отпадения от православной церкви графа Льва Николаевича Толстого. СПб., 1904. С. 5.

³³Розанов В.В. После Сахарны. С. 110.

³⁴Мережковский Д.С. Лев Толстой и Достоевский как художники. СПб., 1901. Т. 1. С. 12, 360—361.

³⁵Мережковский Д.С. Религия Л.Толстого и Достоевского. СПб., 1902. Т. 2. Далее в

тексте цитаты приводятся без сносок (с. IV, X, XV, XVI, XIX, XX, III, XXXVII, X, VI, X, VII, X, VIII).

³⁶Бердяев Н.А. Русская идея. С. 225.

³⁷Булеаков С. На смерть Толстого // Рус. мысль. 1910. № 2. Цит. здесь и далее по кн.: О религии Льва Толстого. Сб. 2. М.: Путь, 1912. С. 1-3, 5, 7, 8.

³⁸Ср.: «Учение Толстого не есть религиозная антология... Учение Толстого не есть собственно, даже, религия. Это "религия", сведенная почти целиком к этике» — (Асмус В.Ф. Мироззрение Толстого // Асмус В.Ф. Избранные философские труды. М., 1969. С. 61.

³⁹Булгаков С. Толстой и церковь // О религии Толстого. М., 1912. С. 10-13.

⁴⁰Бердяев Н.А. Русская идея. С. 242.

⁴¹Иванов Вячеслав. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1918. С. 75-82. Далее в тексте цитаты приводятся без сносок (с. 85, 89, 90, 93 указ.изд.).

⁴²Белый А. Лев Толстой и культура // О религии Толстого. С. 142-146. Далее в тексте цитаты приводятся без сносок (с. 143, 144, 148, 149, 152, 161, 165, 167, 170 указ.изд.).

⁴³Белый А. На рубеже двух столетий. М.; Л., 1930. С. 346.

⁴⁴Белый А. Трагедия творчества: Достоевский и Толстой. М., 1911. С. 7, 9, 42, 45, 46.

⁴⁵Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1980. Т. 4. С. 92-94.

⁴⁶Меньшиков М.О. Из записных книжек // Прометей. М., 1979. Вып. 12. С. 247.

⁴⁷Розанов В.В. Литературные очерки. СПб., 1902. С. 216-217.

⁴⁸Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1964. Т. 1. С. 191.

В.А.Келдыш

НАСЛЕДИЕ ДОСТОЕВСКОГО И РУССКАЯ МЫСЛЬ ПОРУБЕЖНОЙ ЭПОХИ

1

Уже на последних этапах пути, когда были написаны его знаменитые романы, Ф.М. Достоевский нередко сетовал на непонимание его критикой, даже враждебное к нему отношение (говоря именно о всей критике, "всей литературе"¹) и, конечно, преувеличивал. Произведения писателя на всем протяжении творчества вызывали, наряду с резкими порицаниями, громкие похвалы. И тем не менее отношения Достоевского с его временем (не только с критикой) были так сложны, как, пожалуй, ни у кого из корифеев классического века нашей литературы. Только в XX вв. стало ясно, что Достоевский во многом опережал свою эпоху и что некие существенные черты его видения мира и его художественные открытия могло оценить по достоинству лишь новое столетие. Лев Толстой еще при жизни был назван "великим писателем Русской земли". Ощущение гениальности Достоевского тоже присутствовало в русском обществе (особенно к концу пути писателя), но выражалось далеко не в той степени и не так явно, да к тому же не устраняло то и дело возникавших настороженности и недоумения по отношению к его творческой личности.

В полный голос сказала о Достоевском-гении эпоха рубежа XIX-XХ в. Правда, восприятие его оставалось весьма разноречивым. Poleмика вокруг его имени не только не утихала, но временами даже усиливалась. И однако роль этой эпохи в упрочении влияния Достоевского как на русский, так и на мировой литературный процесс нельзя переоценить

(к сожалению, еще нет сколько-нибудь целостного исследовательского освещения ее связей с наследием писателя). В 1902 г. Н.К. Михайловский писал о том, что "звезда" Достоевского "вновь загорается", имея в виду новые религиозные искания под знаком Достоевского². Однако ими далеко не исчерпывается тот всеобщий (и несоизмеримый с предшествующими десятилетиями) интерес к писателю, которым проникается ныне, по существу, вся русская духовная жизнь. В художественном творчестве не счесть постоянных обращений к Достоевскому, решениями которого литераторы начала века (от Белого и Ремизова до Горького) поверяют свой собственный опыт: поверяют и с полным доверием к Достоевскому, и в резком споре с ним. Но и в том, и в другом случае по-своему подтверждалась необходимость Достоевского, которая косвенно давала знать о себе и в литературных явлениях, не имевших прямого касательства к творчеству писателя.

Можно указать на некоторые преемственные линии. Это прежде всего черты общего образа времени, увиденного в раздирающих противоречиях, чрезвычайном драматизме жизненных ситуаций, в иступлении страстей. Образа, который многие современники Достоевского сочли ненатуральным, болезненным, чрезмерно взвинченным, а многие преемники восприняли как откровение. Глубина ощущения катастрофичности мира стала близкой художникам новой эпохи, насыщенной взрывчатым историческим содержанием. Столь же важны для будущего оказались и напряженные раздумья писателя (самые напряженные во всей русской классической литературе) о судьбах отдельной личности и ее отношениях с обществом, народом, об индивидуализме – величайшем зле буржуазного века, о феномене отчуждения. В условиях бурного ХХ столетия, когда в литературе резко усиливается личностное начало, возникает особенно глубокий интерес к этому рода проблематике Достоевского. Путь литературы порубежного времени отмечен интенсивными философскими исканиями. И в этом общем качестве ее основной опорой становятся Достоевский и Толстой, чье искусство обретает невиданную для предшествующего реализма философскую всеобщность содержания. Наконец, глубоко причастной к художественным исканиям конца XIX – начала XX в. была поэтика Достоевского. "Фантастический реализм" писателя, обаянный, в частности, романтической традиции, и, с другой стороны, обнаженная идеологичность художественного мира ("указующий перст, страстно поднятый" – 24, 308) заметно повлияли на эволюцию литературного стиля этой поры, его общую активизацию.

Одновременно появляется великое множество критических толкований творчества Достоевского – предмет настоящей работы. В них соприкасаются различные философские, социально-идеологические, эстетические концепции времени, достаточно широко отозвавшиеся и за рубежом.

По существу, происходит новое, второе, открытие Достоевского, имевшее огромный резонанс. Оценить его масштабы и значение позволяет сопоставление – по необходимости очень краткое – с противоречивыми итогами прижизненной критической мысли, которая в чем-то заметно подготавливала истинное понимание Достоевского, а в чем-то существенном

уводила в сторону от него³. Ее достижения хорошо известны, и мы уделим большее внимание тому, от чего отказывалась в ней, что преодолевала последующая критическая мысль. Уяснить это – и значит во многом понять, почему Достоевский опережал свое время.

2

Мы привычно связываем имя писателя с контекстом общественной борьбы его эпохи. И это совершенно справедливо. В спибках мнений вокруг Достоевского активно выразились – начиная с середины 60-х годов – острейшие идеологические конфликты русской жизни. Вместе с тем возникали и другие противостояния его творчеству, не разделявшие, а, напротив, так или иначе сближавшие идеологических оппонентов. Литературоведение обращало внимание и на этого рода противостояния, но меньшее. Однако время меняет акценты. И с нынешней его высоты представляется более существенным фактом такое восприятие Достоевского в прижизненной критике, которое складывалось *поверх* общественных лагерей. Ибо оно отдаляет нас от прямолинейного социологического взгляда на творческий феномен и обращает к категориям более широким, чем те или другие социально-идеологические определенности.

Очень характерен в этом смысле уже начальный этап осмысления пути писателя. Речь, конечно, о Белинском. Восторженное признание безвестного литератора крупнейшим литературно-критическим авторитетом времени – хрестоматийно известный факт. Восхитившись значительностью содержания и художественной силой первенца Достоевского, повести "Бедные люди" (1846), Белинский предсказал ее автору – один из самых замечательных его прогнозов – огромную будущность. Но скоро все осложнилось. В высокой общей оценке критиком ("огромная сила творчества") нового сочинения писателя, повести "Двойник", опубликованной в том же году, содержалось уже и указание на "существенный недостаток", относящийся к "фантастическому колориту" произведения: "Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умиленных, а не в литературе, и находится в заведывании врачей, а не поэтов"⁴. А затем наступила полоса отчуждения. Резко оценивая в печати следующие произведения Достоевского, Белинский в начале 1848 г. написал П.В. Анненкову: "Надулись же мы, друг мой, с Достоевским – гением!"⁵

Значение всего, что пришло между Белинским и Достоевским, выходит далеко за границы определенного литературного времени. В приятии писателя критиком, равно как и в очень симптоматическом неприятии, была по сути напророчена и даже объяснена дальнейшая трудная литературная судьба Достоевского. Уже на следствии по делу о "петрашевцах" в 1849 г. Достоевский говорил о своей *идейной* чуждости Белинскому. Между тем критические суждения Белинского о Достоевском конца 40-х годов и возникшие на этой почве расхождения между ними имели все-таки в большей степени *эстетическую*, а не собственно *идеологическую* подоплеку. Самый тип реализма, который складывается

у Достоевского, начиная с "Двойника" и "Хозяйки", и принимает "поэтику натуральной школы не безоговорочно, а лишь при условии сохранения своих прав на романтику, фантастику"⁶, нарушал каноны той реалистической эстетики, которую решительно утверждал Белинский в это время. Ибо одним из ее важнейших отправных пунктов стало предположение о том, что романтизм проиграл "свое дело. . . и в литературе, и в жизни"⁷.

Весьма показательно и другое. В отношении к молодому Достоевскому близкую позицию занимала и критика противоположного, славянофильского, лагеря. Предвещая Белинского, К.С. Аксаков писал по выходе "Двойника": "Недолго польстил надеждою г. Достоевский. . ." ⁸ Упреки критиков этого направления в адрес писателя тоже касались в значительной степени художественной стороны его ранних сочинений, в том числе их "фантастического" элемента.

Как видно, уже на раннем этапе пути возникает модель той ситуации, которая станет надолго характерной для бытия творчества Достоевского. Эта ситуация продолжала давать знать о себе — и еще более явственно — на фоне последующей деятельности писателя, начиная приблизительно с "Записок из подполья" и "Преступления и наказания". Вокруг сочинений Достоевского наряду с острым идеологическим размежеванием происходит сближение критиков разных и противоположных идейных ориентаций по отношению к определенным сторонам его творческого мира,

Так, прижизненная критика обсуждала главным образом отношение писателя к злободневной общественно-политической проблематике времени — к революционным платформам 60–70-х годов, к "нигилизму", оставляя вовсе в стороне, либо помещая на второй план то, что составляло коренную суть его творчества, — "глобальные" вопросы века и вопросы общеполитические. Отступая от некоторых своих ближайших традиций — традиций "реальной критики" в духе Добролюбова, частью — Писарева, авторов известных статей о Достоевском, радикальная критика конца 60–70-х годов (в лице прежде всего М.А. Антоновича, П.Н. Ткачева и некоторых других) выдвигала на передний план идеологические позиции писателя, односторонне трактованные и отвлекаемые от целостного объективного содержания его сочинений.

Но подобный подход к Достоевскому, хотя с совсем другим оценочным знаком, можно встретить и у критики сходного с ним направления, тоже преимущественно сосредоточенной на идеологическом споре писателя с молодым революционным поколением.

Противоположные полюсы критики еще больше соприкоснулись в отношении к эстетике Достоевского. Тут уже сказывалась традиция 40-х годов, только значительно приумноженная, — неприятие "фантастического" Достоевского. Формула Белинского о "фантастическом" как принадлежности "домов умалишенных" тиражируется теперь во множестве копий: "мрачное помешательство", "повальный бред", "припадочные характеры", "ходящие вверх ногами". Необычную экспрессию, "преувеличенность" мира писателя нередко толковали как художественный изъян, нарушение законов творчества, замкнутость в сфере патологических казусов, субъективный произвол. И характерно опять-таки, что

в претензиях к Достоевскому по поводу произвольности, измышленности ряда его характеров и построений сходились подчас крайне левые и крайне правые (например, Константин Леонтьев).

В случае с прижизненным восприятием Достоевского действовал общий закон: исключения, даже самые весомые, подтверждали правило. В критике было высказано немало суждений, пронизательно улавливающих глубинную правдивость мира писателя, верность времени его "исключительных" характеров. Но преобладающей оставалась все-таки иная тенденция. Что же касается корифеев нашей литературы, то вопреки идеологическим, эстетическим, личным расхождениям с Достоевским, подчас крайне резким, они признавали высочайшее положение, "по праву" занимаемое Достоевским в литературе (письмо Тургенева Достоевскому от 28 марта (9 апреля) 1877 г.), значительность его нравственно-философских исканий идеала (Щедрин) и одновременно проникновение в "никуму, кроме его, недостижимую пучину людских зол" (статья Гончарова "Лучше позднее, чем никогда"). Но даже в похвалах писателю сохраняли ощущение большей дистанции по отношению к нему, чем к другим своим выдающимся сотоварищам.

"Он" и "они" — эта оппозиция постоянно присутствовала и в сознании Достоевского, который настойчиво доказывал, что его "фантастический реализм" представляет собой высшую правду по отношению к реализму его современников — таких, как Толстой, Гончаров. Тяжело воспринимаемая "крики критиков" по поводу "ненастоящей жизни" в его творчестве (16, 329), писатель противопоставлял им другие реакции на его сочинения: "Меня всегда поддерживала не критика, а публика..." (24, 301). Документальные свидетельства этого — во множестве. Но, однако, среди непрофессиональных читателей было много и тех, кто относился к его сочинениям в духе распространенных критических приговоров. В читательском сознании также возникал отчужденный от литературной "нормы" феномен Достоевского.

Отношение к Достоевскому его современников наиболее репрезентативно выразилось именно через эстетический критерий, эстетическое приятие или неприятие его творчества. Именно они позволяют нам увидеть Достоевского сквозь призму неких общих идей его эпохи, тогда как в идеологических призмах отражался лишь групповой, частный взгляд на писателя. В конечном счете, осознание своих несовпадений с веком в целом (а не только с теми или другими общественными движениями или литературными тенденциями времени) было свойственно и самому Достоевскому, уповавшему на "будущие поколения, которые будут беспристрастнее" к нему (16, 329).

3

Это время пришло достаточно скоро. "Русское общество вступает в наследство, от которого так долго отказывалось", — писал С.Н. Булгаков в 1906 г. Но еще значительно раньше, сразу после смерти писателя, в восприятии его творчества и художественной, и критической мыслью **намечается новый этап**. В общей картине мнений о писателе продолжали

существовать и устойчивые предрассудки, порой даже усугублявшиеся. И, однако, в эти годы положено знаменательное начало переоценки ценностей творчества Достоевского, которого новая современность, в отличие от предшественников, признала среди своих самых глубоких духовных выразителей.

Одним из наиболее крупных приобретений посмертной литературы о писателе стало объяснение "ножниц" между его и его современников художественным мышлением. Отсюда и окончательно утверждающееся представление о Достоевском как гениальном художнике слова. Взгляд этот был высказан уже в последние годы жизни писателя. Но иной раз сопровождался парадоксальными оговорками, которые сводили его значение почти на нет.

В 1876 г. А. М. Скабичевский предложил тезис о "двух двойниках" в Достоевском. Первый "смотрит на весь мир, как на дом сумасшедших", "как художник. . . крайне небрежен, иногда высказывает и поразительную неумелость". Второй "исполнен того высокого объективного спокойствия, какое бывает присуще только гениям. . ." — "первейшим гениям Европы нынешнего столетия". Но беда в том, что на долю второго "дай Бог, чтобы набралось пять-десять страничек" на протяжении обширных романов писателя, тогда как остальное пространство заполнено его ущербным двойником. И характерно, что редкие эти жемчужины критик находит среди эпизодов, более близких — и в своем содержании, и в своей стилистике — литературной традиции (драматическая тема "маленького человека"): именно здесь "самые заурядные, самые обыденные черты жизни" приобретают "общечеловеческое. . . значение"¹⁰. А во всем том, что носит печать чрезвычайности и новой для русского реализма повышенно экспрессивной стилевой формы, видится лишь упадок таланта. Эстетические понятия времени с трудом вбирали поэтику Достоевского как целое. И это еще раз подтверждают оценки Скабичевского.

Но уже в конце 1882 г., почти два года спустя после смерти писателя, в известной статье Н. К. Михайловского "Жестокий талант" решительно утверждалось "огромное художественное дарование" Достоевского. Вопреки (традиционно отмеченным) просчетам, недостаткам его манеры, Достоевский — везде и во всем большой "художник, радующийся процессу творчества". Михайловский прямо полемизирует в этом смысле с коллегами из своего литературного лагеря. И одновременно целиком принимает версию прижизненной критики (деятелем которой был и он сам) об эстетике исключительного, патологического, о сфере "редкостей", "чудищ" как основном свойстве мира писателя. Мир этот совершенно чужд "жизненной правде" в смысле "житейского, обыденного, нужного". Но художник такого масштаба способен "влагать душу живую" даже в самое "ненужное, невозможное, невероподобное, уродливое, фантастическое", "отуманивая" читателя, внушая ему видимость правды, уводя от истины.

Критик остро, пронизательно ощущает мрачное, болезненное, дисгармоничное у Достоевского и не видит другого. "Человек до страсти любит страдание" и "Человек — деспот от природы и любит быть мучителем" — в

этих "формулах", извлеченных из его произведений, высказался, по Михайловскому, весь Достоевский. И более того. Для критика особенно важно, что черты "мучителя" (еще явственнее, чем "мученика") присущи самому писателю. Уже в ранних сочинениях, считает Михайловский, споря с точкой зрения Добролюбова, утверждавшего их "гуманическое направление", Достоевский тяготеет к "жестокости и мучительству со стороны их привлекательности". Позднее жестокость эта — не «"боль" за оскорбленного и униженного человека, а напротив. . . какое-то инстинктивное стремление причинить боль этому униженному и оскорбленному» — станет господствующей. В личности самого писателя находит критик черты "очищенного и преображенного Фомы Опискина", в герое "Записок из подполья" — чуть ли не автопортрет¹¹.

Впервые так открыто и категорично была заявлена мысль, которая имела широкий резонанс в последующее время, — о Достоевском как глашатае "карамазовской" философии, философии "подполья". Приоритет Михайловского был признан. В книге "Достоевский и Нитше. Философия трагедии", вышедшей в 1903 г., Л. Шестов скажет: "Во всей русской литературе нашелся только один писатель, Н.К. Михайловский, почувствовавший в Достоевском "жестокого" человека, сторонника темной силы, искони считавшейся всеми враждебной"¹².

Но "нашелся" не один Михайловский. В 1883 г. Н.Н. Страхов послал Льву Толстому свои "Воспоминания" о Достоевском (напечатанные в посмертном собрании его сочинений) и сразу же вслед — в ноябре того же года — письмо с их оценкой. В "Воспоминаниях" Страхов, пусть и не слишком явно, ограничивал художественное значение творчества Достоевского "субъективностью" писателя, якобы "почти всегда создававшего лица" лишь "по образу и подобию своему"¹³. Но духовная личность Достоевского окружалась здесь ореолом высочайшей гуманности и благородства. А в частном письме, признавая неискренность только что высказанных публичных суждений, Страхов отрекался от этих похвал и утверждал нечто прямо противоположное: "Все время писанья я был в борьбе, я боролся с подымавшимся во мне отвращением. . . Я не могу считать Достоевского ни хорошим, ни счастливым человеком (что, в сущности, совпадает). Он был зол, завистлив, развратен. . . Лица, наиболее на него похожие, — это герой Записок из подполья, Свидригайлов в Прест. и нак. и Ставрогин в Бесах. . ."¹⁴. Перед нами еще одна версия о Достоевском как "подпольной" фигуре, выражающей через героев подобного рода (как считал и Михайловский) собственное исповедание. И одновременно вуалирующей свою истинную сущность "высокими. . . мечтаниями", головной и литературной гуманностью"¹⁵.

Литература о Достоевском привлекала внимание к его отношениям со Страховым. Так, высказав убедительные предположения о сугубо личной подоплеке цитированного письма, Л.М. Розенблюм связала ее и с глубиной мирозерцательных расхождений между писателем и критиком, возникших уже в начале их знакомства. В плане этих общих расхождений существенны замечания исследовательницы, что еще в споре со Страховым в 1862 г. Достоевский, вопреки риторической точке зрения

оппонента, отстаивал необходимость "внимательно изучать логику чужой мысли", и что уже здесь был "теоретически... подготовлен" творческий метод автора будущих "великих романов – диспутов, где Достоевский стремился отыскать... некую субъективную правду в жизненной позиции героев, выступающих идейными противниками..."¹⁴

Надо полагать, что письмо Страхова от ноября 1883 г. по-своему продолжало этот спор, свидетельствовавший о "ножницах" между художественным мышлением Достоевского и литературными понятиями многих его современников. Сказалось непонимание полифонически оркестрованного мира произведений писателя, – той их черты, которую ныне именуют "диалогичностью" и которая диктовала особую сложность выражения авторской позиции, ее своеобразную рассредоточенность среди всех участников действия. Истина о жизни, которую несут даже самые близкие писателю персонажи, неполна. Ее частицу заключают в себе и персонажи-антиподы – со стороны провоцирующих и тем обогащающих истину сомнений в ней. Именно это было чаще всего не понято. Авторское "я верую" традиционно связывали с определенным героем (или героями одного ряда). И потому искали автора либо в "ясновидческой" мысли его сочинения, либо в мысли "подпольной". В последнем случае писатель "уличался" в сокрытии своего подлинного "я" под благостным покровом. Так снова сошлись в восприятии Достоевского противоположные литературно-общественные полюсы в лице Михайловского и Страхова.

Но на письмо Страхова последовал полный значения ответ Толстого (от 5 декабря 1883 г.). Сказав – как бы в согласии с корреспондентом – о некоей "заминке" у Достоевского, из-за которой его "ум и сердце пропали за ничто", Толстой на самом деле развивает совершенно особый взгляд на писателя. "Мне кажется, – обращается он к Страхову, имея в виду его "Воспоминания", – вы были жертвою ложного, фальшивого отношения к Достоевскому, не вами, но всеми преувеличения его значения, и преувеличения по шаблону – возведения в пророка и святого – человека, умершего в самом горячем процессе внутренней борьбы добра и зла. Он трогателен, интересен, но поставить на памятник в поучение потомству нельзя человека, который весь борьба. Из книги вашей я первый раз узнал всю меру его ума. Чрезвычайно умен и настоящий"¹⁵. Убеждение в многосложности Достоевского, не поддающейся однозначным определениям, самое важное в приведенном суждении. В этом отношении оно противостояло не только представлениям о Достоевском – пророке, учителе жизни (о чем еще будет сказано), но и представлениям в духе письма Страхова, на что тот немедленно отреагировал в ответе Толстому: "...Ваше определение Достоевского, хотя многое мне прояснило, все-таки мягко для него"¹⁶.

Позднее мысль Толстого будет постоянно возвращаться к волнующему его духовному и художественному феномену. Многие его высказывания о Достоевском сохранились и в письмах писателя, в главном образом в памяти современников. Высказывания – часто **разноречивые**. Но в них, несомненно, просматривается и общая линия. Поскольку все основные толстовские суждения собраны и охарактеризованы¹⁷, мы позволим себе и в этом случае подвести лишь самый общий итог.

В основном, критическим было отношение Толстого к форме произведений Достоевского. В этом случае он близок художественным критериям современной Достоевскому критике. Однако говоря о формальном несовершенстве, Толстой противопоставлял его значительности смысла: "... У Достоевского огромное содержание, но никакой техники"²⁰. Вместе с тем и само это содержание он принимал очень избирательно. Отвергал политические воззрения Достоевского и попытки примирить их с религией, осуждал "нападки на революционеров", но ценил широкие нравственно-философские идеи писателя, неизменно, например, возвышая в этом смысле "Записки из мертвого дома". Толстого отталкивала болезненная психика многих героев писателя. Однако даже в своих психологических крайностях Достоевский оставался для Толстого "неподражаемым психологом"²¹. Вероятно, самое примечательное в этом смысле высказывание обращено опять-таки к Страхову. В письме к Толстому от 29 августа 1892 г. Страхов повторил свою – и многих других – излюбленную мысль о Достоевском: "Достоевский, создавая свои лица по своему образу и подобию, написал множество полупомешанных и больных людей и был твердо уверен... что такова именно душа человеческая"²². И получил в ответ решительные возражения: "Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! Результат тот, что даже в этих исключительных лицах (курсив мой. – В.К.) не только мы, родственные ему лица, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачеркнуть, тем ближе всем, знакомее и роднее"²³. Конечно же, первоначально важным было это признание психологической всеобщности "исключительного" характера у Достоевского, опровергавшее еще расхожие представления. Так, немногим раньше, в 1891 г., Константин Леонтьев писал, что "от лиц Достоевского не веет правдой жизни", что из его произведений можно в основном узнать лишь о "собственных душевных изворотах" автора, что его характеры – "вариация", хоть и "чрезвычайно талантливая", но "на одну и ту же весьма субъективную и болезненную тему"²⁴.

На этом фоне Толстой демонстрировал поучительную широту взгляда на писателя (хотя и многим чуждого себе), которой далеко не всегда хватало не только современной Достоевскому критике, но и критике последующей. В конце XIX – начале XX столетия в литературе о Достоевском развиваются два основных направления. Первое продолжает линию предшествующей демократической критики. Оно испытывает на себе немалое воздействие концепции автора статьи "Жестокий талант". Второе направление по существу новое – религиозно-философская критика. Это идейные антагонисты, декларирующие резко противоположные воззрения на писателя, каждому из которых, однако, в разной мере присуща определенная односторонность. Она объясняется тем, что воюющие стороны – пусть не осознавая этого и тоже по-разному – нередко отвлекаются от творчества Достоевского как целого, во всей его противоречивой многосмысленности ("весь борьба"). Речь идет, разумеется, о самых общих тенденциях, получавших неодинаковое осмысление.

Любопытен, в частности, такой пример. В письме от 15 апреля 1895 г. В.Г. Короленко сообщил Горькому об отказе Михайловского напечатать в редактируемом им журнале "Русское богатство" горьковский рассказ "Ошибка" и предположил причину: «"Если Вы читали Михайловского "Мучительный талант" (о Достоевском), то знаете, что он даже Достоевскому не мог простить "мучительности" его образов, не всегда оправдываемой логической и психологической необходимостью. У Вас есть в данном рассказе тот же элемент»²⁵. Упомянутая статья называлась, как известно, иначе – "Жестокий талант". Обмолвка по-своему знаменательна. Короленко воспринимал Достоевского не совсем "по Михайловскому" – не как "мучителя", чуть ли не поэтизирующего стихию жестокости и зла, разлитую в природе человека, а как "мученика", удрученного человеческим страданием. И вместе с тем совпадал с Михайловским (и в других своих суждениях) в представлении об односторонней и болезненной прикованности писателя лишь к гнетущим, надрывным состояниям психики. В статье "Лев Николаевич Толстой" (1908) он писал об "откровениях изумительной глубины и силы" у Достоевского, которые "вскроют нам почти недоступные глубины большого духа", и тут же предупреждал: "...не ищите в них ни законов здоровой жизни, ни ее широких перспектив". Полная противоположность этой всепроникающей дисгармонии – "жадное искание цельности и гармонии духа" Львом Толстым: "Мир Толстого – это мир, залитый солнечным светом..."²⁶

Родственная антитеза, но, пожалуй, еще более категорическая, широко развернута в книге В.В. Вересаева "Живая жизнь" – в ее первой части "О Достоевском и Лье Толстом", появившейся в 1910 г. В "героях" книги тоже явлены два противоположных типа мирозерцания, две несовместимые философии жизни. Одна – отвержение бытия, другая – ликующее его возвеличение. У Достоевского – "слепота на все живое"; Толстому жизнь видится "светлой, солнечной дорогой".

Похожий взгляд на писателя представал и в упрощенном полемическом заострении. Например, в статье молодого А.В. Луначарского "Русский Фауст". Достоевский назван здесь "типичнейшим декадентом" и "клеветником на жизнь", испуганным "смердяковщиной" и жаждавшим "подчинения авторитету", чтобы избыть свой ужас перед существованием, который томил его "больную, измученную", "надорванную душу"²⁷.

Суждения литераторов и критиков, разделявших подобное отношение к Достоевскому, разнились уровнем мысли, но и сходились. Сходились в том, что основным ущербом творчества писателя явилось его отчуждение от "законов здоровой жизни" (употребляя слова Короленко).

Особое место в этой критической линии занимают суждения Горького о Достоевском. Постоянному присутствию его творческого опыта в сознании Горького-художника сопутствовала столь же постоянная потребность высказываться о нем – либо публично, либо в переписке, либо в устных беседах. Основные высказывания собраны и так или иначе истолкованы²⁸. Но до сих пор они не рассматривались в сколько-нибудь широком контексте критической мысли о Достоевском. Попробуем оценить их с этой точки зрения.

Начать с того, что Горький безоговорочно принимает представление о Достоевском как художественном гении (широко "внедрившееся", о чем уже шла речь, уже после смерти писателя). С другой стороны, общеизвестна неустанная война со многими идеями Достоевского, которую Горький вел на протяжении большей части своей деятельности, начиная с первых лет XX в.

Но до этого у молодого Горького приятие Достоевского решительно преобладало над неприятием. Вот что, например, он писал Чехову 5 мая 1899 г.: «Как странно, что в могучей русской литературе нет символизма, нет этого стремления трактовать вопросы коренные, вопросы духа. В Англии и Шелли, и Байрон, и Шекспир – в Буре, в Сне, – в Германии Гете, Гауптман, во Франции Флобер – в Искушении св. Ант., – у нас лишь Достоевский посмел написать "Легенду о великом инквизиторе" – и все!»²⁹. Неосновательная крайность этого высказывания (в том, что касается русской литературы) слишком очевидна. Но важно другое. Очерчено именно то русло, по которому прежде всего и шло восприятие Достоевского в XX столетии, – широчайшие философские горизонты его мысли. Не аномалией (вопреки распространенной версии), а желаемой нормой будущего пути нашей литературы видится здесь автор "Легенды".

Впоследствии эти представления оттеснила резкая полемика с Достоевским, начало которой положено статьей "Заметки о мещанстве" (1905). В ней впервые соединилось восхищение перед "величайшим гением", вставшим вместе с Толстым, "как равные, в великие ряды людей, чьи имена – Шекспир, Данте, Сервантес, Руссо и Гете"³⁰, с возмущением перед общественно-идеологической платформой Достоевского на последних этапах его пути. И возмущение преобладало. Мещанской – не в обычном, естественно, а в расширительном значении этого понятия – названа религиозно-философская "проповедь терпения, примирения, прощения, оправдания" Толстого и Достоевского, несовместимая, по Горькому, с требованиями революционной ситуации в стране. Особая резкость горьковского выступления объяснялась и достаточно явственной, хотя и не высказанной открыто, полемической нацеленностью против религиозно-философских сочинений о Достоевском (известно, например, крайне отрицательное отношение Горького к "Книге великого гнева" А. Л. Вольнского, посвященной "Бесам").

"Заметки о мещанстве" особенно уязвимы в своей историко-литературной части – в общем взгляде на художественное прошлое ("Наша литература – сплошной гимн терпению русского человека" и др.) и на некоторые крупнейшие его явления. Говоря о Достоевском (как и о Толстом), автор статьи, по существу, отвлекался от их творчества и выводил свои заключения прежде всего из их публицистического, проповеднического слова, упрощая к тому же и его.

В годы после первой революции и позже этот спор сохранял свою публицистическую остроту. Отсюда нестихающий, порой даже нарастающий полемический накал и отвечающая ему жесткость тона, режущие слух крайности оценок, вызвавших в свое время множество негодующих возражений. В каприйских лекциях по истории русской литературы (1908–1909), а затем – в статьях «О "карамазовщине"» и «Еще о "кара-

мазовщине"» (1913) проблема Достоевского возникает у Горького в контексте размышлений об уроках революции и причинах ее поражения, возводимых к теневым сторонам текущей и прошлой национально-исторической жизни. Поэтому основной критический акцент перемещается с религиозно-философских идей писателя на "жестокость" его художественного мира, поглощенного самыми мрачными, болезненными, уродливыми явлениями российской действительности (в статье «О "карамазовщине"» воспроизводится и известная формула – "жестокий талант"). Правда, до конца ясного ответа, отталкивается ли от них Достоевский или сам к ним причастен, у Горького не было. Для него Достоевский – и "злой гений"²¹, и "величайший из великомучеников русских"²², но и в роли "мучителя", и в роли "великомученика" Достоевский увековечивает пессимизм. Творчество же, которое "не увеличивает в жизни положительное. . . подчеркивая в ней лишь отрицательные стороны", – "бесплодное"²³. Бесплодное и даже опасное, ибо препятствует духовному оздоровлению общества.

Перед нами ход мыслей – жестко определенный. Больше того – демонстративно "выпяченный" в пропагандистских целях и, однако, не исчерпывающий горьковских понятий о Достоевском. Они сложнее даже в итоговых формулах. Говоря, например, о "наследии татар и крепостного права" в русском народе, Горький многозначительно замечает: "Должен был явиться человек, который воплотил бы в своей душе память о всех этих муках людских и отразил эту страшную память, – этот человек Достоевский"²⁴. В статье «Еще о "карамазовщине"» высказана одна из самых важных для автора мыслей: ". . . вся деятельность Достоевского-художника является гениальным обобщением отрицательных признаков и свойств национального русского характера"²⁵. Но писатель замкнул себя в круге болезненно мрачных характеров, между тем как не они (равно как и не князь Мышкин с Алешей Карамазовым) "создали, и хотя медленно, а все-таки развивают культуру России"²⁶. Ущерб, наносимый творчеством Достоевского, в том, по Горькому, что оно не оставляет надежды на лучшее. И, однако, оставляет другое – уникальные в своей пронизательности и исторически важные художественные свидетельства зла.

Именно последняя мысль прежде всего обеспечила горьковским суждениям о Достоевском особое место в обширной критической литературе. Одной из характерных ее тенденций было сомнение в исторической значимости произведений писателя, выражавшееся двояким образом. Известные религиозно-философские сочинения (о которых речь впереди) толковали феномен Достоевского как явление прежде всего метафизической мысли. Тем более исключала сколько-нибудь широкую историческую представительность и распространеннейшая версия о творчестве писателя как искусстве психологического "казуса". Сопоставляя суждения Михайловского в статье "Жестокий талант" и суждения Горького, Б.А. Бялик справедливо отметил, что, в отличие от Михайловского именно так, как "казус", оценившего "жестокие" образы Достоевского, Горький связал их "с важнейшими процессами социально-исторического развития"²⁷. Народнической "субъективной социологии" в лице Михай-

ловского, полагают вместе с Бяликом и другие исследователи, оказалась недоступна широта объективного содержания творчества писателя. Однако самая общая причина (о которой уже не раз говорилось) была все-таки иной – расхождение между художественными понятиями Достоевского и современными ему устойчивыми эстетическими критериями. Ведь не только по поводу критики народнического толка, но и других направлений, в том числе близких ему, высказывал писатель обиду на то, что в его сочинениях не увидели "человека русского большинства" (т. 16, с. 329). И парадоксальным образом получилось, что наиболее внушительно подтвердил историко-типический смысл произведений Достоевского один из его самых резких оппонентов.

Но историзм оказался односторонним. Глубоко ощутив мощь Достоевского в изображении исторически больного (и испытывав сильного его воздействия на собственных художественных произведениях), Горький по существу отказал его творчеству в идеальном содержании. Правда, встречаются у Горького и суждения иного рода, но они редки.

С начала 900-х годов и в позднейшие годы в России выходит ряд солидных трудов по истории отечественной литературы и общественной мысли, авторы которых – в сфере общественно-идеологической – тоже являются так или иначе оппонентами Достоевского. Его общественному среде второй половины 60–70-х годов противостоит в их лице разного толка прогрессистское направление мысли (от радикального до либерально-умеренного). Но самый жанр академического исследования взывал к большей нелюбезности.

Так, Скабичевский пристрастнее к Достоевскому в ипостаси критика, нежели в роли автора "Истории новейшей русской литературы", который пишет о "глубоком психиатрическом и психологическом анализе" как уже "главной силе" его таланта, замечает и в позднем Достоевском "закаску гуманных идей", "демократический дух"³⁸.

Автор "Истории русской интеллигенции" Д.Н. Овсянко-Куликовский трактует феномен Достоевского как духовно нездоровый и симптоматически свидетельствующий о нездоровье в самом обществе. Но отчужденное отношение к "идейному наследию" писателя значительно осложнено ощущением Достоевского как "необыкновенного человека", "гениального беллетриста-психолога"³⁹.

Гениальный психолог – именно это, а не те или другие идеологические пристрастия, всего важнее Ф.Д. Батюшкову, автору главы о Достоевском в "Истории русской литературы XIX века". С изображенным извечных свойств жизни духа, проникновением в потаенные иррациональные ее недра связывает критик самые глубокие – в масштабе всемирной литературы – открытия писателя, отказываясь от характерной для демократической критики (особенно прежних лет) тенденции рассматривать все творчество Достоевского сквозь призму его и его оппонентов общественного "направленства"⁴⁰.

Эту позицию особенно настойчиво отстаивал Р.В. Иванов-Разумник в своем труде "История русской общественной мысли", демонстрируя разительное несоответствие "бессильной", "наивной", "противоречивой", "путаной" общественной платформы Достоевского (как и Толстого) с его

могучим творчеством. Противоположение это еще более категорично, чем у Батюшкова. Но соответственно еще более настойчиво стремление освободить оценку художественной деятельности "мирового гения" от диктата идеологических критериев. Она понята исследователем в духе собственной философии "имманентного" индивидуализма, которой он по-своему поверяет и творчество писателя. Но характерное для философско-критической литературы о Достоевском начала века стремление приобщить писателя к своей вере имеет в этом случае достаточно широкий, не доктринерский характер. Речь идет прежде всего о глубочайшем распознавании Достоевским феномена человека в его истинной сути, подразумевающей единение неповторимо личностного с открытостью миру и людям, отвержение "ультраиндивидуализма" во имя индивидуализма "этического": «Никто и никогда не доходил еще до таких бесконечных глубин этического индивидуализма! Никто и никогда не ставил так гениально проблему самоцельности человека, никто и никогда не вскрывал так ярко всю этическую неприемлемость формулы "человек - средство"!»⁴¹.

В пафосе "идеальности" и "всемирности" Достоевского, в поисках иных критериев изучения его творчества Иванов-Разумник оказался, пожалуй, ближе, чем все критики его ориентации, другому направлению критической мысли о писателе. К этому направлению мы сейчас и обратимся.

4

Речь пойдет о религиозно-философской критике, на долю которой в конце XIX – начале XX в. приходится основной массив работ о Достоевском, в том числе – первые капитальные труды о нем. Она выступает в противоборство с утвердившимися мнениями о писателе. Ею почитается как высшее достоинство многое из того, что ставила в упрек Достоевскому критика противоположного лагеря. "Основное преимущество воззрений Достоевского есть именно то, за что его иногда укоряют: отсутствие или, лучше сказать, сознательное отвержение всякого *внешнего* общественного идеала, т.е. такого, который не связан с внутренним обращением человека или его рождением свыше"⁴², – писал В.С. Соловьев, близко знавший Достоевского в последние годы его жизни. Книжка, откуда заимствована эта цитата, по существу, открывала (если иметь в виду крупные имена и значительные выступления) религиозно-философское направление мысли о писателе. Именно тут, впервые так прямо и недвусмысленно, было сказано о Достоевском как "предтече" "нового религиозного искусства" и причастности писателя к "пророкам, истинно лучшим людям и вождям человечества" (с. 10, 25). В 90-х и начале 900-х годов выходит ряд сочинений – "Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского" В.В. Розанова, "Ф.М. Достоевский. Критические статьи" А.Л. Вольнского, "Л. Толстой и Достоевский" Д.С. Мережковского и др. – в духе этого направления.

Его интенсивное развитие на рубеже веков порождает обостренную реакцию противной стороны. При этом борьба велась не только "за" и

"против" Достоевского, но главным образом через "посредство" Достоевского. Ополчаясь на Достоевского, цѣлили прежде всего в те или другие современные философско-идеологические платформы, выступавшие под знаменем покойного писателя.

Начало в этом смысле положено опять-таки Михайловским. Автор статьи "Жестокий талант" первым из крупных литературных деятелей восстал против формирующейся религиозно-философской критики (в лице Владимира Соловьева, Ореста Миллера и др.), стремясь развеять создаваемую ей "елейную репутацию" Достоевского как "духовного вождя своего народа"⁴³. Сходным образом, мы помним, относился и Л. Толстой к посмертному "возведению" писателя "в пророки и святые". Тургенев сочувственно отозвался о статье Михайловского в письме к Щедрину 1882 г.

Однако у противоположного направления критической мысли были и выдающиеся заслуги. В нем прочно укореняется восприятие Достоевского как художественного гения, которого надо судить по законам, созданным им самим, а не по "нормативной" эстетике, с помощью коей многие современники писателя пытались демонстрировать несовершенство его сочинений. Существенно и другое обстоятельство. На него указал, например, С.Н. Булгаков в статье «Иван Карамазов (в романе Достоевского "Братья Карамазовы") как философский тип»: "Из всех наших писателей почетное звание художника-философа принадлежит по праву Достоевскому. . . И эта сторона – к стыду нашей литературы – осталась всего менее разъясненной и оцененной нашей критикой"⁴⁴. Суждение верное, в чем можно было убедиться. Выдвижение новой критикой самой проблемы философски всеобщего содержания творчества Достоевского имело в высшей степени позитивное значение.

Иное дело – как она понималась. Ключ к этому дает, например, следующее высказывание Розанова из предисловия ко второму изданию его упомянутой книги о Достоевском: "Вопросы, поставленные Достоевским, гораздо глубже, чем казались ему. Они все суть более метафизические вопросы, чем исторические, каковыми он склонен был сам считать их"⁴⁵. Тут очень точно определен не только розановский, но – в той или другой степени – общий подход к Достоевскому всего охарактеризованного направления мысли. При этом одинаково важны два момента. Во-первых, стремление противопоставить метафизические вопросы историческим в творчестве писателя. И во-вторых, признание, что сам он относился к этому по-другому.

Если говорить о первом моменте, то под метафизикой подразумевалась лишь религиозная философия Достоевского. Она, разумеется, – законный и необходимый объект изучения. Но "незаконно" обособлять ее от остальных вопросов, поглощавших писателя. Между тем преодоление истории на "сверхисторическом" пути религии – таков лейтмотив ряда книг и штудий той поры, посвященных Достоевскому.

Вольнский особенно нагляден. В своих работах конца 90-х годов он неуклонно отмечает все, что могло бы осложнить подобное воззрение. "Жизнь держится на богофильстве. . . Весь обширный роман Достоевского. . . является художественной картиной, написанной на эту именно

тему"⁴⁶, — сказано о "Братьях Карамазовых". Похожие утверждения являются посылкой и в других сочинениях о Достоевском, но при этом порой сопровождаются оговорками, что писатель бывал часто неправ по отношению к самому себе, и следовательно, надо его поправить. Такими поправками особенно охотно занимался Мережковский. Через весь его обширный труд о Толстом и Достоевском упорно проходят суждения о том, что Достоевский постоянно "не договаривает", "закрывает глаза", "пугается", "не делает последнего шага" и т.п. Объяснение этой непоследовательности — в разноречии между Достоевским-"ясновидцем" и Достоевским-мыслителем. В области провидений, интуитивных прозрений он — величайший "пророк". Однако он не делает сплошь и рядом должных выводов из неизбежной логики собственного художественного мира. "Сознательные" воззрения остаются позади его пророчеств.

Примечательно вместе с тем, что представление о самих этих пророчествах не сходится у разных авторов. Для Владимира Соловьева, например, Достоевский пророчит религиозную идею, согласную с духом канонического христианства, но призванную воплотиться с небывалой в истории полнотой. У Мережковского Достоевский (тот, что "ясновидец") как раз опровергает "историческое" христианство (которое отстаивал Достоевский-мыслитель) во имя обновленной религии. Авторы этого рода сочинений старательно подводят писателя к выводам в духе собственной философии, что оборачивалось иной раз критическим произволом. Однако конкретное содержание названных сочинений значительно богаче конечных выводов. И в первую очередь это относится к самому бесспорному — наблюдениям над Достоевским-художником. Были высказаны серьезные соображения, относящиеся к методу писателя, образному типу его произведений, их жанровым и стилевым чертам.

У современных Достоевскому литераторов, даже крупнейших, вызвала сомнение его преимущественная ориентация на изображение нового, назревающего, незнакомого, неоформленного, что предпочиталось "устоявшейся жизни" (Гончаров). А для Владимира Соловьева в этом одно из самых глубинных свойств его творчества, "главное преимущество" перед "нашими лучшими романистами" (названы Л. Толстой, Гончаров): они "берут окружающую их жизнь. . . в ее готовых, твердых и ясных формах", тогда как у Достоевского "все в брожении, ничего не установилось, все еще только становится" (с. 10—11). С динамикой мысли писателя связывается особое место его в русской литературе. Никто до Достоевского не сумел так, как он, запечатлеть напряжение движущегося жизненного потока, непрестанную смену форм бытия. Позднее о том же скажет и Розанов: Достоевский "восполняет гр. Толстого; в противоположность ему он аналитик *неустановившегося* в человеческой жизни и в человеческом духе. . . он исключительно *останавливается* на моментах зарождения и разложения"⁴⁷.

Вообще оппозиция "Толстой—Достоевский" постоянна в критике начала века, но эта обширная тема нуждается в особом исследовании. Здесь же заметим только, что религиозно-философская мысль нередко помышляет о синтезе "толстовского" и "достоевского" начал в будущем искусстве. При этом в противоположность другому направлению мысли "прио-

ритеты" чаще всего отданы Достоевскому как явлению высшего – по отношению к Толстому – уровня метафизического сознания.

Уже в ранней статье Мережковского "Достоевский" (1890), вошедшей затем в его сборник "Вечные спутники", мы находим пронизательное суждение: "Роман Достоевского – не спокойный, плавно развивающийся эпос, а собрание пятых актов многих трагедий"⁴². Суждение это стало отправным пунктом для последующих, развернутых в фундаментальном труде "Л. Толстой и Достоевский" (1900–1901) сопоставлений Толстого-эпика с Достоевским-трагиком и для ряда интересных соображений о драматургичности прозы писателя, о подчинении в ней авторского повествования диалогу персонажей, об "искусстве постепенного напряжения, накопления, усиления и ужасающего сосредоточения трагического действия", сближающегося с древнегреческой трагедией, ее законом "трех единств". Здесь, по существу, и зерно будущей глубокой концепции романа-трагедии Достоевского у Вячеслава Иванова. Вместе с тем для Мережковского особенно важно, что трагедийность сочинений Достоевского сосредоточена прежде всего в "страстях ума" и что это "по преимуществу наши, особые, чуждые людям прежних культур, новые страсти" (10, 44, 102–103). Речь, таким образом, о создании глубоко укорененной в традиции и одновременно глубоко новой по своему духовному составу форме, предвещающей формы интеллектуального искусства XX столетия.

Начиная с ранних выступлений, Мережковский развивал общий тезис о двойственной природе творчества писателя – реалистической и символической, о глубинных смыслах, таящихся в его сочинениях за смыслами явными, видимыми – и "не в удалении, а в погружении до конца в самое реальное" (10, 158). Так понят "фантастический реализм" Достоевского или "реализм в высшем смысле", о котором говорил писатель по отношению к себе.

Есть у Мережковского и другой ракурс данной темы: "фантастическое" Достоевского – это ситуация художественного эксперимента. Отвергая расхожее обвинение в отсутствии "здорового реализма" у писателя, в "неестественности, необычности, искусственности", критик, однако же, признает "редкие, странные, исключительные. . . условия", в которых поставлено в произведениях Достоевского – по аналогии с научным опытом – "естественное явление". Но в результате "преднамеренной искусственности" этого опыта писатель "сходит в "глубины", в которые еще никогда никто не сходил", обнаруживает то, что якобы "не бывает, и, однако, это более, чем естественно, это есть" (10, 106–107).

Условность художественного эксперимента Достоевского как предпосылка открытия высшей реальности – к этому выводу вместе с Мережковским приходят и другие деятели новой критики. "Кажется, что перед нами раскрываются жизнь и нравы сумасшедших домов, – писал Вольнский, откликаясь на привычное уподобление, – а между тем психология его героев, обнаженная в стремительном художественном эксперименте, есть, в сущности, психология каждого живого человека, только доведенная до безумной силы и остроты. Если бы не было таких великих безумцев, как Достоевский, человек не знал бы своей истинной глубины. . ." В

свою очередь, "новые идеи Достоевского. . . сделали неизбежным новый характер чувственно художественного письма", обращавшегося и к "символическому письму", "единственному", по мнению критика, в русской литературе, и к "экспериментальной условности". Поиски формы у Достоевского столь же перспективны и многообещающи, сколь и его "философствование жизни - глубокое, страшно глубокое"⁴⁹. Были сделаны и многие другие проницательные наблюдения, улавливающие в этой новизне форм прообразы моделей искусства XX в.

При всем интересе к художественным открытиям писателя (к чему мы еще вернемся) главной для критики этого направления оставалась философская проблематика его произведений. Выше шла речь о неправомерном восприятии ее как лишь религиозно-философской. Но сказать только об этом значило бы сказать очень мало. Уже потому, что глубокие мысли о человеке, жизни духа, бытии мира в сочинениях наиболее крупных русских философов-идеалистов конца XIX-начала XX в. значительно расширяли пределы их же собственно религиозных построений. В этом смысле особенно важна явленная в русском религиозном ренессансе антропологическая тенденция, которая соединила отвлеченную идею с вниманием к чувственной конкретности бытия, к человеческой индивидуальности. Названная тенденция отчетливо выразилась и в концепциях творчества Достоевского.

Весьма примечателен спор о Достоевском, который возник вскоре после смерти писателя между Константином Леонтьевым и Владимиром Соловьевым. Мы имеем в виду полемическое выступление Леонтьева по поводу знаменитой пушкинской речи писателя 8 июня 1880 г. и ответ Соловьева на это выступление.

Статья Леонтьева появилась еще в 1880 г., но обратила на себя внимание лишь два года спустя, когда вместе со статьей (аналогичного полемического содержания) о рассказе Льва Толстого "Чем люди живы?" вышла отдельной брошюрой в 1882 г. Воздавая должное художнику и "замечательному моралисту", автор статьи вместе с тем отвергает религиозные понятия Достоевского в речи о Пушкине и последних сочинениях как противные истинной религии. Логика рассуждений в схеме такова. Пропагандируемая писателем идея "царства добра и правды на земле, будто бы обещанного самим Христом", и утопична, и вредна, ибо "противоречит. . . пророчеству Евангелия" и отвлекает от веры в истинное, надмирное, царство Божие⁵⁰. Духовное творчество, служащее утверждению земного существования, равно как и проповедь "всемирной любви", "всемирной гармонии", - еретичны, поскольку являют собой нечто "слишком человеческое" (используем выражение Ницше) и посему резко обособленное от "религиозного", каковое понято Леонтьевым в духе аскетической церковности.

Возражения Соловьева Леонтьеву представили совсем иной тип религиозной мысли. Они вышли в свет в 1884 г. в виде "Приложения" к упомянутым "Трем речам в память Достоевского". Соловьев велет спок полемику в защиту царства добра на земле тоже со строго теологических позиций: «. . . такой безусловной границы между "здесь" и "там" :

Церкви не полагается. . . Одно есть та земля, о которой говорится в начале книги Бытия. . . другое та, про которую говорится: Бог на земли явился и с человеком поживе, — и еще иная будет та новая земля, в ней же правда живет. И та всемирная гармония, о которой пророчествовал Достоевский. . . именно начало той новой земли, в которой правда живет» (с. 54). Это означает, что "земное" в высшем своем выражении есть проявление божеского начала. Доводами от Писания освящается" слишком человеческое" — мысль о посюстороннем счастье.

Так воспринято Соловьевым и основное содержание сочинений Достоевского. С глубоким сочувствием пишет критик о вере писателя в "святость и красоту материи" (с. 42). Но самую действительность толкует в духе соединения реального и метафизического начал. Соловьевым точно увидена основная в творчестве писателя проблема отчужденной человеческой сущности ("стремление. . . все отнести к себе и все определить собою") и путей отказа личности "от своего гордого уединения". Этот комплекс справедливо возводится здесь от частично исторических коллизий до широкого философского содержания, но опять же взятого лишь в религиозно-философском аспекте: истоки зла — в безбожественном мире, исцеление — в духовном единении на почве веры христовой. Признавая значение "общественного движения" как предмета сочинений писателя, Соловьев отвлекается от общественно-исторической, социальной причинности, устойчиво относясь к ней как к фактору внешнему, не определяющему глубинный характер жизненного процесса. И однако вне зависимости от тех или других объяснений уже само выдвигание общезначимой для своего (и не только для своего) времени проблемы отчуждения в качестве главной для творчества Достоевского было существенно важным.

Важным в том числе своим противостоянием укоренившемуся взгляду на мир писателя как мир аномалий, как и столь же укорененной версии о беспросветной мрачности этого мира. "Темная основа нашей природы", обнаженная в сочинениях писателя, не норма, а "извращение". Сфера Достоевского, который "слишком хорошо знал все глубины человеческого падения", — это сфера трагедии, но всегда преодолеваемой "бесконечною силою любви" (с. 37, 4). Во многом именно от Соловьева идет представление о просветленном гении Достоевского, полярное концепции "жестокости таланта".

Понятна поэтому неприязненная реакция друг на друга глашатаев двух точек зрения. И если Михайловский развенчивал "елейную репутацию" Достоевского, создаваемую лекциями Соловьева, то последний отозвался на статью "Жестокий талант" не менее резким полемическим выступлением (опубликованным лишь совсем недавно), в котором отвергал "вздорные" обвинения Достоевского в "жестокости" и переадресовывал их самому Михайловскому, его общественным представлениям⁵¹.

Впрочем, крайности была на обоих полюсах. Михайловский не увидел ничего, кроме разрушения и мрака в сочинениях писателя. Соловьев же преувеличил их "всепрощающую благодатную силу", нашел у Достоевского "гармоническое" восприятие христианской идеи во всей ее полноте; был озабочен тем, чтобы связать его творчество со своей концепцией

мирового "всеединства". Но концепция эта, подразумевающая примирение на почве христианской "всех человеческих дел в одном всемирном общем деле", была все же слишком "благостной" для Достоевского (с. 4, 41, 27). В его мире не было чаемой критиком гармонии. Говоря о видении Достоевским трагической стороны окружающего бытия, Соловьев почти избегает касаться противоречий самого писателя, мучительного внутреннего драматизма его пути. В последующем такое отношение к писателю усложнялось, корректировалось и у критиков близкого Соловьеву направления⁵². Но сам по себе общий взгляд на искусство Достоевского как искусство катарсиса, значительно расширявший горизонты мысли о писателе, принес немалые плоды.

Этот взгляд был всесторонне обогащен и развит крупнейшим теоретиком и поэтом русского символизма, последователем Соловьева и апологетом Достоевского Вячеславом Ивановым, чьи выводы имели особо важное значение для будущего науки о Достоевском (об этом — как будто впервые — веско сказал В.Л. Комарович). В его известных статьях "Достоевский и роман-трагедия" (1911), "Лик и личности России. К исследованию идеологии Достоевского" (1916) и ряде развернутых суждений из других статей Достоевский предстает "наиболее живым из всех от нас ушедших вождей и богатырей духа", поставивших "будущему вопросы, которых до него никто не ставил", всколыхнувших "наше духовно-нравственное сознание"⁵³.

В работах Иванова идет речь о "тройном объяснении человеческой судьбы" у Достоевского — из "метафизической антиномии личной воли", "из психологического прагматизма" и из "прагматизма внешних событий... образующего... ткань житейских условий". Однако психологический и событийный планы суть "низшие планы", которые всецело подчинены высшему, метафизическому, являющему собой "сверхреальное действие, скрытое под зыбью внешних событий", "субстанциальность мистических глубин". Но поскольку сама эта мистика, эта истинно христианская философия (как мыслит ее критик и как видит ее у близких ему писателя и философа) устремлена к "оправданию земли в Боге", восстановлению "божественного начала человека, погруженного в материю", то этим определяется особый характер видения проблем человека в творчестве Достоевского (с. 24, 41, 62, 57, 82, 44). Они, по Иванову, — надъсторические, но вместе с тем и не собственно мистические (лишь истолкованные в мистическом духе, "производные" от "мистических глубин"), а *антропологические*.

В статье "Достоевский и роман-трагедия" сказано о писателе: "До него личность у нас чувствовала себя в укладе жизни и в ее быте или в противоречии с этим укладом и бытом. . . Мы не знали. . . что слияние с народом и оторванность от него суть определения нашей воли-веры, а не общественного сознания и исторической участи. Мы не знали, что проблема страдания может быть поставлена сама по себе, независимо от внешних условий, вызывающих страдание. . ." (с. 7–8). Это означает, что Достоевский утвердил в нашей литературе мысль о родовой человеческой сущности, не сводимой к той или иной социально-исторической детерминации. Правда, здесь отчетливо сказались категорически прямолинейное отвержение фактора "условий" (равно как и столь же прямолинейное

противопоставление писателя отечественному духовному прошлому: "До него все в русской жизни, в русской мысли было просто" - с.7). Но за этим - права представления о решающем значении в творчестве Достоевского философски всеобщего взгляда на вещи, возвышенного над вокруг лежащей исторической жизнью.

Именно в нравственно-философских коллизиях, конфликтах, которые лишь в конечном счете связаны со своей метафизической причиной, открывается критику основное содержание сочинений писателя. Это противостояние "альтрустической нравственности" "своначально утверждающемуся субъекту", "кризису уединившейся личности", "закоmu разделения и проклятию одиночества" (с.31-32, 101, 36). Провидательным было (как и у Соловьева) уже само по себе первоочередное внимание критика к этому рода проблематике Достоевского, а также к его представлению о преодолении зла на путях "самоотчуждения личности".

Последнее ("самоотчуждение") означает "такое... состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект" (с.34). Перед нами - точка зрения, непосредственно предвещающая широко принятую мировым литературоведением концепцию М.М.Бахтина (сознававшего свое преемство и одновременно оспорившего ряд положений Иванова), который обратил идею диалогичности мира Достоевского и к сфере его поэтики. Для Иванова же важнее философское обоснование этой идеи ("проникновение в чужое я, как акт любви, как последнее усилие в преодолении начала индивидуации" - с.36).

Наука о Достоевском обязана и другим Исачову. В работе о романе-трагедии деятельность писателя, по существу, впервые осмыслена в контексте всей словесно-художественной культуры прошлого. Выводы, изложенные здесь на немногих страницах, очень скупо, но и очень насыщенно, стали так или иначе одним из источников позднейших развернутых исследований о всеобъемлющих литературных связях Достоевского. Критик развил взгляд на творчество писателя как на широко синтетическое явление, в "сложном и самобытном составе" которого органически претворены заветы античности, Возрождения ("русский Шекспир"), Просвещения (Руссо, Шиллер), отечественной классики (в лице Пушкина, Лермонтова), европейского романтизма и реализма (Гофман, Бальзак и др.). Но особенно существенны для Иванова традиции дохристианского и христианского мифологического образного мышления.

Воплощением этого синтеза и явилось жанровое образование неповторимой природы - роман-трагедия. Прослеживая путь к нему, критик делает серьезные наблюдения в области исторической поэтики. Но преобладает опять-таки философски содержательная интерпретация процесса. Явившись "зеркалом индивидуализма, определившего собою с эпохи Возрождения новую европейскую культуру" и пройдя затем долгую эволюцию, роман у Достоевского поднялся до истинной народности, "до высот мирового, вселенского эпоса", воскресив и обновив традиции античного (гомеровского) эпоса и античной трагедии. И если собственно романное начало в творчестве писателя Иванов соотносит с веяниями литературы нового времени, то истоки трагедийности возводит к древне-

му мифу. Это — и аячичная религия Диониса, и сублимировавшее ее христианство, и « древнее мифологическое представление о "Матери-Земле", переплетающееся с гностическим мифом о "душе мира", ее падении и спасении»⁴⁴. Они объединяются мотивами вины и очистительного возмездия, плена и освобождения, смерти и воскрешения. Именно так истолковано "сверхреальное действие" романа "Бесы" — как "символическая трагедия", воплощающая мифологию "Вечной Женственности в аспекте русской Души" (образ хромоножки), "грешную неким первородным грехом" и томлящуюся ожиданием обновления (с. 61, 68, 66). Перед нами, по-видимому, первый в литературе о Достоевском опыт целостной мифопоэтической интерпретации его сочинений. В дальнейшем это направление мысли усилится у Иванова, распространится и на другие романы писателя — "Преступление и наказание", "Идиот". И хотя иные из этих толкований произвольны, представление об архетипической природе образной системы писателя открывало новое направление в изучении его наследия.

Что касается самого Иванова, то для него и в этой проблематике всего важнее был ее нравственно-философский итог. Главное, подобно античной трагедии, "трагическая катастрофа" в сочинениях Достоевского разрешается "кафариссом": "жестокая (ибо до последнего острия трагическая) муза Достоевского. . . к очищению приводит нас всегда". Иванов тоже использует известную формулу Михайловского "жестоким талантом", но вкладывая в нее смысл, противоположный первоисточнику: жестокое и в жизни, и в творчестве писателя — необходимая ступень на дороге к "возрождающему душевному процессу" (с. 21, 22, 26). Тут особенно явственна близость взгляду Соловьева. Иванов с его культом светозарной цельности находил и у самого почитаемого им писателя "завершительную простоту", возвышенную над противоречиями жизни, ее "лабиринтностью" (с. 41).

Но в религиозно-философской критике о Достоевском выразились и другие тенденции. Никто не посягал на "пророческий" авторитет Достоевского. Однако представление (в духе Иванова) о "завершительной простоте" и цельности его творчества разделяли немногие. Отправляясь порою от понятия о "непререкаемом" Достоевском, приходили затем к значительно более осложненному взгляду.

Показательна, к примеру, последняя часть сочинения Вольтинского о Достоевском, посвященная "Бесам" "Книга великого гнева" (1903). Она отличается от предшествующих, написанных в конце 90-х годов. Сохраняя общий пиетет перед писателем, критик, однако, осуждает теперь якобы "негодующий протест Достоевского против истории" (прежде это вызывало сочувствие у Вольтинского), его "ненависть к русской революции", "ослепление по отношению к Европе", "шовинизм"⁴⁵.

В 1906 г. Мережковский провозгласил Достоевского "пророком русской революции", имея в виду революцию религиозную, которая следует за политической. Но, "как это часто бывает с пророками, от него был скрыт истинный смысл его собственных пророчеств". Во "внутреннем существе" чуждый официально-монархической идеологии, писатель, однако, "цеплялся судорожно за. . . мнимые твердьми прошлого — пра-

4. Зак. 2331

вославие, самодержавие, народность"; и в этом сказалось противоречие между "лицом" и "личиною" Достоевского.⁵⁶

Противоречия находили и в самых глубинных пластах – в бытийной, сущностной мысли писателя.

Этим тенденциям решительно воспротивился Иванов, особенно суждениям о "лице" и "личине" из статьи "Пророк русской революции" Мережковского и другим его более поздним и еще более критичным высказываниям. В статьях 1915–1916 гг. ("Лик и личины России" и др.) Иванов равно отвергал и упреки в политической реакционности (в приверженности известной тройственной формуле, в антисемитизме и др.), и сомнения по поводу целостности философии Достоевского. В "беспрерывном творчестве отрицательно-идеологических типов, каковы Шатов, Кириллов, Версиков, Иван и столько других" критик увидел недвусмысленное разоблачение писателем враждебных ему мирозерцаний "при посредстве единственного реактива – чистой религиозной идеи"⁵⁷. а не внутренний спор с самим собой, с частицей своего духа, вложенного в этих героев, как считали иные оппоненты Иванова. С их точкой зрения он не без основания связывал идею "двух душ" Достоевского и осудительно высказывался о стремлении "рассечь Достоевского на двух людей" как попытке приписать ему "крайний скептицизм и отчаяние", "неверие в то, что он торжественно провозгласил своим окончательным выводом"⁵⁸. Упомянутые оппоненты, действительно, распространяли – в отличие от Иванова – представление о диалогичности художественного мира, созданного писателем, на его собственный внутренний мир. Но при этом речь шла (исключая Л. Шестова, о котором разговор впереди) не только и не столько о скептицизме и релятивизме писателя, сколько о том, что его мирозерцание не было монолитом, что очищающие духовные итоги его творчества рождались в "горниле сомнений" (так сам он сказал о своем пути) и главное что эти итоги, в свою очередь, несли на себе печать незавершенности, не устранили серьезных противоречий его духовного существа. Так или почти так можно характеризовать логику мысли, которой возражал Иванов. И если Иванов видел, к примеру, в последнем романе Достоевского "Братья Карамазовы" полное и окончательное торжество религиозно-философской целостности, то по-иному относился к нему (как и к творчеству писателя вообще) Розанов в своем сочинении "Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского".

Сочинение это – одно из более ранних в ряду религиозно-философской критики о Достоевском – обращало внимание на двойственную природу его мирозерцания. Как было замечено раньше, Розанов отказал сочинениям писателя в сочувствии к истории и признал только их метафизическое содержание. Однако воспринял, как весьма неоднозначную, саму эту метафизику. Говорил о неприменимости идеалов Достоевского к исторической действительности, о "развитии в Достоевском мистического и сосредоточения его на религиозном". Но одновременно нашел в его творчестве нечто противохристианское, "что-то кощунственное". И характерно, что самое острое выявление этих противоречий обнаружил именно в "Братьях Карамазовых": "синтез душевного анализа, философских идей и борьбы религиозных стремлений с сомнением". В конце

концов главное здесь — это "покой простой веры", возвышенной над "неизъяснимыми тревогами и муками сознания". Но начало это, явленное в образе Алеши, не отменяет важности противостоящих ему начал. Ибо и "все, что говорит Иван Карамазов" в знаменитой главе "Бунт", "говорит сам Достоевский". Ибо и в "легенде о великом инквизиторе" "пламенная вера" писателя соединилась с его же "безбрежным скептицизмом". Скептицизм этот чужд Розанову с его тогдашним правоверным христианским мирозерцанием. И однако в присутствии "кошунственного" содержания тот же Розанов увидел особую значительность произведения. Ведь "в столь мощном виде, как здесь, — сказано о главе "Бунт", — диалектика никогда не направлялась против религии". То же и в "Легенде" — слове "самом глубоком, самом проникновенном и мудром, что с одной возможной для человека точки зрения (т.е. противорелигиозной. — В.К.) было когда-нибудь им о себе подумано"⁵⁵.

Существенно важно, что прежде всего извлекаем мы из книги Розанова, — представление об антитетичности мысли Достоевского. Свойство это не зигзаги большого сознания у "странного" писателя, а нечто совершенно противоположное. Оно — свидетельство универсальности гения, способного объять всю предлежащую жизнь духа, вплоть до крайних ее полюсов. Отсюда — небывалая в своей противоречивой сложности диалектичность мира, сотворенного писателем, и его собственного внутреннего мира. (Во многих своих позднейших высказываниях о Достоевском Розанов в целом еще настойчивее подчеркивал зыждительные начала его творческой деятельности, возвышенность его "русской идеи", продолжая, однако, ощущать две души в нем, "бесовщину", "от которой этот писатель хотел освободить русское общество и не умел освободиться сам" — статья "Вечно печальная дуэль", 1898.) Так воспринимали художественную мысль Достоевского вместе с Розановым и ряд других русских философов-критиков — Мережковский, Булгаков, Бердяев. Подобный взгляд сообщил новую глубину и размах изучению творчества писателя во всемирном контексте.

Уже говорилось о заданности построений Мережковского. "Вся книга... есть только опыт постановки на живом, самом близком и наглядном для нас примере... вопроса отвлеченного, мистического..." (11, 14) — так формулировал он содержание второго тома ("Религия") своего труда "Л. Толстой и Достоевский". Заданность эта, пожалуй, была большей, чем в других критических сочинениях того же направления. Но она не заслонила все-таки, если говорить о Достоевском (то же относится и к Толстому), углубленного во многих случаях ощущения мира писателя — не только в художественных его свойствах, но и в сущностной мысли.

Автору труда особенно важна у Достоевского философия человека как индивидуальности. И это понятно. В религиозной доктрине Мережковского первостепенна идея самоцельной личности. Тут сказался ницшевский искус русского философа, но мистически трансформированный. Он писал о "глубочайшей связи Ницше с Достоевским" (12, 165) именно в этом ключе. По Мережковскому, "любовь к себе (и даже так — "любовь к Себе") — разумея не "животный инстинкт самосохранения", а "эгоизм... особого порядка" — неотделима от христианской "любви к другим..."

самоотречения, самопожертвования" (11, 72-73). В противоречивом сосуществовании двух "любвей" он склонен видеть явление необходимой "религиозной раздвоенности" человека, две ипостаси в конечном счете единой сущности. Мистическое преображение бытия на почве синтеза святой Плоти и святого Духа во многом и означает для Мережковского соединение личностного и надличностного начал, начал "я" и "не-я". А ведет к этому "последнему Соединению" путь катастрофического развития.

В образах Достоевского Мережковский находит самое веское подтверждение своим мыслям. Находит прежде всего в феномене раздвоенности, рассматривая ее как самую важную, имеющую провиденциальный смысл особенность едва ли не всех ведущих героев писателя (от Ставрогина до Алеши Карамазова). По Достоевскому, считает Мережковский, прозрению личности чаще всего предшествует крайняя степень индивидуалистического самоутверждения. Лишь пройдя в этом до черты, до вседозволенности, исчерпав до конца свои эгоцентрические свойства, но сохранив личностный потенциал, человек возрождается ("падение в бездну" становится "полетом над бездною", "в последней глубине разрушения и хаоса - новое созидание и гармония" - 12, 254, 66).

Духовное преображение мира, однако, впереди. Герои Достоевского не достигают новой гармонии, "последнего Соединения". Но путь к нему - от "последнего безбожия" до высшей святости - предугазан мучительными внутренними борениями многих из них. И особенно Кириллова из "Бесов", "самого пророческого из всех созданных" писателем "образов" (12, 184). Таков приблизительный общий смысл толкования Мережковским "ясновидческой" логики Достоевского.

Между тем художественная реальность далеко не во всем соответствует толкованию. К примеру, диалектика сопряжения "идеала Мадонны" с "идеалом содомским" в духе Мережковского чужда Достоевскому. В его творчестве беспредельное развитие начала вседозволенности является не предварением и условием возрождения личности, а лишь симптомом болезней века. Болезней, от которой она либо мучительно излечивается благодаря христианскому просветлению, либо не излечивается вовсе.

Но приписывая Достоевскому свое, чрезмерно "теологизируя" его художественный мир, порою тесня жизнь образа небогословскими понятийными категориями, Мережковский остается, тем не менее, пронизательным аналитиком. Плодотворна самая мысль исследователя о вершинном художественном постижении человеческого духа в его антитетичности. Мережковский точно улавливает владевшее Достоевским смешанное чувство пиетета перед самоутверждающейся личностью и одновременно страха перед возможными разрушительными последствиями этого самоутверждения. Улавливает, что именно тут для писателя корень глубинных конфликтов его эпохи.

Правда, в восприятии Достоевским этого "поединка рокового" Мережковским преувеличивалась его эсхатологическая окраска. Вместе с тем последний был глубоко прав, указывая на катастрофичность как основную черту художественного мышления писателя, толкуя это видение

мира как пророческое, прозревающее во взрывчатых судьбах своих героев будущие пути человеческие.

Мережковский усваивает представление, близкое розановскому, о сугубо исповедальном характере творчества Достоевского. "Вечная тайна раздвоения" героев писателя – это и тайна "самого Достоевского" (12, 106). Двойничество Версилова напоминает о двойничестве автора "Подростка". Да и "за маской Великого Инквизитора скрывается" порой "лицо" писателя (12, 146). Но это субъективность не в смысле прежней критики, трактовавшей ее как создание характеров лишь "по образу и подобию своему" (Страхов), как способность созерцать только "собственные внутренности" (Ткачев), а в прямо противоположном смысле: как личная, интимная причастность – и в добре, и в зле – ко всей духовной жизни персонажей и стоящего за ними мира. Схоже с Розановым и Мережковским считает "родственным" Достоевскому "то, что Апокалипсис называет "глубинами сатанинскими" (9, 137). И однако "горевший в нем огонь все победил и все очистил" (9, 145).

С этой итоговой, общей для критиков данного направления мыслью об "очищающем огне" связано и полемическое отталкивание от известной концепции Михайловского, в соответствии с которой Достоевский «всегда будет казаться.. только "жестоким талантом"», таким "сладо-страстным мучительством" (10, 105–106).

Так и Мережковский постоянно возвращает нас к сосуществованию крайних духовных полюсов в личности и сочинениях писателя как проявлению его универсализма. И в этом смысле он заметно укрупняет вместе с сотоварищами-критиками масштабы постижения творчества Достоевского, несмотря на догматическую обуженность некоторых своих объяснений.

Как и Мережковский, С.Н. Булгаков объясняет огромность обобщений Достоевского их провидческой силой. В упомянутой булгаковской статье 1902 г. об Иване Карамазове как "философском типе" обращено внимание на прозорливость, с которой писатель "формулировал" "проблему Ницше" еще до Ницше. Но в отличие, например, от Мережковского автор статьи сблизил немецкого философа не с самим Достоевским, а с его героем, значительно возвысив над ними творца "Карамазовых" как носителя целостного религиозно-философского мирозерцания, противостоящего разорванному сознанию, явленному Иваном Карамазовым – воплощением порожденных безрелигиозностью глубоких противоречий философской и общественной мысли прошлого века и одновременно "нравственной чистоты и мученичества", присущих русской интеллигенции.

В цитированной статье к юбилейному изданию Достоевского Булгаков подробно развил свой взгляд на писателя (соприкасающийся со взглядом Соловьева) – проповедника "вселенского христианства", "пророчесственного вождя русского народа, а с ним и человечества на пути к Новому Иерусалиму"⁶⁰.

Но спустя восемь лет появилась статья Булгакова "Русская трагедия" – о "Бесах", значительно осложнившая представление о творческой личности Достоевского. Автор статьи пишет о "душе Достоевского, в которой всегда совершенная вера трагически боролась с совершенным неверием...

и эту же трагедию... он ощущал и в русской душе, и в духовном организме России..."⁶¹ Под этим знаком анализируются "Бесы" – как прозрение в катастрофическую русскую историю начала XX столетия, "изумительное ясновидение" писателя, предсказавшего "болезни" русской революции. "Бесы" как роман-пророчество, социально-философское, политическое, – эта тема займет очень важное место в размышлениях о Достоевском критики нового века. Суждения в этом смысле Булгакова отзовутся во многих последующих штудиях о писателе. Но при всем этом автор статьи отвергал "привычный" взгляд на произведение как собственно политический роман. В духе критики близкого ему направления он трактовал "Бесы" как явление творчества "нуменального", возвышенное над "миром феноменального", точнее – возвышающее его до своего метафизического уровня, на котором сама "революция... рассматривается как религиозная драма" – "стремление ко Христу, бессилие быть с Ним и борьба с Ним бушующего своеволия", – призванная запечатлеть противоречивые пути и русской души, и самого автора, победившего в этой внутренней "ужасной борьбе"⁶².

Так и Булгаков от представления о целостном Достоевском приходит к выводу об "антиномичности" его творчества как проявлении "всеобъемлющего духа".

Мысль о "всеобъемлющем духе" ставит во главу угла и Н.А. Бердяев, оценивая, пожалуй, Достоевского даже еще более высоко, чем иные критики его линии: "величайший в мире писатель"; "самый большой вклад России в духовную жизнь всего мира" – из статьи "Откровение о человеке и творчестве Достоевского"⁶³. В ней обобщены прежние суждения Бердяева (в том числе, из книги "Смысл творчества", 1916) и принят во внимание уже очень многообразный к тому времени, разноречивый опыт истолкования Достоевского. В этом смысле Бердяев отличил себя здесь и от "старой русской критики, типическим образцом которой может служить статья Н.К. Михайловского "Жестокий талант" и для которой "Достоевский был совершенно недоступен", как и от критики "духовного склада, более... родственного" писателю, назвав Вл. Соловьева, Розанова, Мережковского, Вяч. Иванова и др. (с. 39). Со "старой" критикой у Бердяева, действительно, общего не было. Что же до критики религиозно-философской, то в отношении его к ней сказывались, вместе с различиями, и ощутимые схождения.

По внешности простыми, даже непритязательными и, однако, весьма пронизательными наблюдениями вводит он нас в тайное тайных мира писателя. "Все герои Достоевского только и делают, что ходят друг к другу, разговаривают друг с другом", «никакого другого "дела"», "никто не имеет прочного органического места в бытовом строе жизни, все выбиты из колен, из путей жизнеустройства..." (с. 41–42). К примеру, "о чем хлопочет подросток с утра до вечера, куда спешит, почему не имеет передышки и отдыха? В обычном смысле слова подросток – совершенный бездельник, как и отец его Версиков, как и все почти действующие лица в романах Достоевского" (с. 42). И однако в них "делается важное, серьезное божеское дело" – только целиком вопреки привычной логике жизненного процесса, и в этом самое главное.

Точно так же никак не согласны с нею и "художественные недостатки" сочинений писателя – "недостатки" с точки зрения "обычных критериев и требований" реалистического творчества, между тем как перед нами "великое искусство", развивающееся по собственным законам, создающее "свой особый мир" – мир, в котором "человек... выше всякого дела, он сам и есть дело" (с. 40, 42). Это означает, по Бердяеву, что единственным, по существу, объектом писателя становится имманентный духовный опыт личности, раскрывающийся "не в том плане, где строится выявленная жизнь, а в совершенно ином измерении" – как "движение совершенно внутреннее, не подчиненное внешней эволюции в истории" (с. 44, 49).

О достоверном отражении повседневного бытия не может быть и речи. Тут Бердяев сходится с теми, кого именует "старой критикой". Но понимание этой недостоверности – "антиподное". Если предшественники видели в ней психологические аномалии, не имеющие отношения к всечеловеческим проблемам, то Бердяев (вслед за Мережковским, Вольским) усматривает ситуацию далекого от традиционного реализма "антропологического эксперимента", создание "опытной метафизики человеческой природы", которые позволяют обнаружить наиболее глубинные, сущностные свойства человека (с. 40–41). Ибо именно в полярности, антиномичности человеческой природы – какой она, по Бердяеву, предстает у Достоевского, начиная с "Записок из подполья", – выражается ее раскованность, чрезвычайность, непредсказуемость, иррациональность, ее неодолимая потребность в самоутверждении и нестесненном волеизъявлении, – иначе говоря, ее трагическая свобода. Приближение к ней и означает приобщение к божественному началу. Автор статьи толкует по-своему религиозную мысль Достоевского. Называя его "самым христианским из писателей", Бердяев вкладывает сюда содержание, близкое собственной экзистенциалистской концепции, в соответствии с которой божественное бытие открывается человеку только в его внутреннем мире, лишь в "глубине человека", в "исступленном чувстве личности", в чьей судьбе писатель "ничего не хочет уступить" Богу (с. 46, 56).

Отсюда особое отношение автора статьи к проблеме Богочеловека и человекобога у Достоевского, столь пристально обсуждавшейся в религиозно-философской критике. Для Бердяева – это не антагонистические субстанции. Он возражает против "бесспорно отрицательного отношения" к образу Кириллова (с которым, в первую очередь, и соотносилась "человекобожеская" проблематика) "как к выразителю антихристового начала"; напротив, видит в нем "почти ангельски чистую идею... достижения состояния божественного" (с. 54–55). Слова эти явственно толкуют божественное начало как человеческое состояние. Бердяев не сомневается, что передает заветную мысль автора "Бесов". Ведь "Достоевский беден в теологии, он богат лишь в антропологии" (с. 48). (При этом критик имеет в виду Достоевского как именно мыслителя-художника, а не Достоевского – "посредственного публициста", чья теократическая платформа, по мнению Бердяева, противоречила его же собственному, явленному в образах открытию о человеке.)

Тут, кстати, находит Бердяев и источник своих разноречий с прочей религиозно-философской критикой, в которой, полагает он, Достоевский-теолог вытеснял антрополога. Между тем это не совсем так. В критике, о которой речь — что мы и пытались показать, — достаточно отчетлив антропологический подход к феномену Достоевского. Но верно, что среди других религиозно-философских истолкований бердяевское видение Достоевского особенно антропологично: "У Достоевского ничего и нет, кроме человека, все раскрывается лишь в нем..." (с. 40).

В этом же ряду — и еще два взгляда на творчество писателя, несоместимые по конкретной сути и, однако, сближенные самым общим метафизико-антропологическим подходом к феномену Достоевского. Речь идет о Н.Ф. Федорова и Льве Шестове.

В начале 1878 г. ученик Федорова Н.П. Петерсон изложил в письме к Достоевскому основные идеи учителя (не называя его имени, но явно по его просьбе). Знаменательно, что прежде всего к Достоевскому обратился за поддержкой своего учения философ, вынашивавший грандиозный проект воскрешения всех умерших волею и разумом человека. Проект был призван указать на возможность для человеческого общества уподобиться "божественному существу" как "единству самостоятельных бессмертных личностей", явленному в Троице. В ответе Петерсону Достоевский высказал свое и Владимира Соловьева глубокое сочувствие вере в то, что "воскресение реальное, буквальное, личное... сбудется на земле" и совершенное согласие с мыслями неведомого ему философа, которые "прочел как бы за свои" (т. 30, кн. 1, с. 15, 14). (Напомним и о споре с Леонтьевым Соловьева, отстаивавшего правоту идеи "обожения" материи у Достоевского.) В свою очередь, и Федоров — уже по прошествии многих лет после смерти Достоевского, в 1897 г. — писал о его "изумительного величия" идее "обращения... необъятной, слепой, бездушной силы вселенной в одушевленную духом, разумом и волею всех воскрешенных поколений"⁶⁴. Есть, правда, и другое суждение философа — об изъянах в толковании этой идеи и Достоевским, и Владимиром Соловьевым: избыток отвлеченности, мистичности и недостаток реализма⁶⁵. Но при всех оговорках и разноречиях идея "рая на земле" или (что то же по существу) признание высших "божественных" начал человеческой природы остается для Федорова самым важным и ценным в духовном мире Достоевского. В последних-его сочинениях, особенно в "Братьях Карамазовых", исследователи обнаруживали печать "федоровской" мысли, к которой писатель шел своими путями.

Разительно противоположное видение Достоевского предстало у Л. Шестова. Предвестие не земного рая, а, скорее, человеческого ада увидел в его сочинениях этот крупный философ-критик. Он особенно непримиримо развенчивал религиозно-мифологическую атмосферу, создаваемую вокруг писателя. В рецензии на второй том труда Мережковского "Л. Толстой и Достоевский" иронизировал над "неповоротливым" догматизмом мысли автора, создателя "метафизических утешений"; высказывал язвительный скепсис и по адресу тех "многих", которые Достоевского "серьезно принимали за настоящего пророка Божия"⁶⁶. Саркастические замечания порою попадали в цель. Для Шесто-

ва, как и для Бердяева, в Достоевском "ничего и нет, кроме человека". И однако шестовская антропология как целое оказалась неприемлема не только, например, для Иванова, но также и для Бердяева.

"...Это один из редких русских философов, для которых характерны были сомнения, — пишет о Шестове современный исследователь, — ... для нашей культуры более типична вера"⁶⁷. Коренная разница, о которой речь, явственно выразилась и на отношении к Достоевскому. Известная книга Шестова "Достоевский и Нитше. Философия трагедии" (1903) стоит особняком среди названных выше критических сочинений. И прежде всего по причине решительного отвержения присущей так или иначе всем им идеи обновления, катарсиса. Религиозный экзистенциалист Бердяев прозревает в сочинениях Достоевского близкую себе концепцию трагического гуманизма. А "атеистический" экзистенциалист Шестов (каким он был в 900-е годы) находит в них родственный своим воззрениям трагический нигилизм. Но своя правда была и здесь, и там, чем лишний раз подверждалась неисчерпаемость исследуемого художественного мира.

В известной записи о "Братьях Карамазовых" Достоевский сказал по поводу своей религиозной веры: "... через большое горнило сомнений моя осанна прошла", ибо "мы все нигилисты... (Все до единого Федоры Павловичи)" (27, 86, 54). Шестов глубоко ощутил эту сторону пути писателя, опровергавшую иконописные представления о нем. Но вместе с тем абсолютизировал ее. Достоевский у Шестова, по сути, тоже пророк, только пророк философии безверия и отчаяния, отвергающей общие нормы, установленные разумом и моралью (удел посредственности), провозглашающей полное внутреннее отчуждение личности. Вслед за Михайловским он видит в "подпольных" героях писателя сокровенное его исповедание. Однако подхватив формулу о "жестокоем таланте", толкует ее противоположным образом — как признак глубины и универсальности мысли Достоевского. Состояние одиночества — условие обретения человеком самого себя. Отрицающее "тягостные обязанности в отношении к людям, человечеству", оно оправдано в своих самых крайних, эгоцентрических проявлениях. И именно Достоевский впервые высказал это "последнее слово философии", хотя и прячущееся в его сочинениях за религиозно-нравственной проповедью, маскирующееся "показными идеалами": «Ему самому страшно было думать, что "подполье"... было не нечто ему совсем чуждое, а свое собственное, родное»⁶⁸.

Русский философ-экзистенциалист нашел в Достоевском великого предшественника. Гениально исследовавший проблемы индивидуального бытия в его отношении к общей жизни, писатель действительно предварил многие вопросы, захватившие одну из самых авторитетных философий века двадцатого. Шестов первый указал на это. Но однозначно вычленил из наследия Достоевского лишь близкое как себе, так и своим настоящим и будущим единомышленникам.

С сочинениями философов-идеалистов по-своему соотносилась художественная практика русского модернизма. Крупнейшие ее деятели тоже

прикованы к Достоевскому. Но восприятие ими его творчества живее, лишено отвлеченного элемента и развивается подчас на путях, уводящих от доктрины.

Ближе всего к доктрине был Вяч. Иванов, самый "умственный" и теоретичный художник русского символизма.

Другой полюс осмысления Достоевского в русском модернизме — суждения Иннокентия Анненского. Его разборы творчества писателя вовсе свободны от неорелигиозных веяний рубежа веков. С другой стороны, в посвященной "Преступлению и наказанию" статье "Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии" (1908) Анненский косвенно высказался и против возможности совсем иной модернизации творчества писателя — в духе антропологических концепций Ломброзо: «Романист не знал еще ни вырождения, ни порочной наследственности, а если он иногда и упоминал о "недостатке в сложенности" и "об уродливости", то отсюда было еще слишком далеко до "преступного типа"»⁴⁹. Одна из тенденций его мысли о Достоевском — объяснить писателя в кругу традиционных нравственно-философских понятий его времени, близких и раннему Анненскому. Достоевский — поэт "идеала", "первая" и "высочайшая" черта которого — "искать в самом забитом, опозоренном и даже преступном человеке высоких и честных чувств" (с. 235). Это слова из "Речи о Достоевском", первого известного нам выступления критика о писателе, относящегося к началу 80-х годов. С ними явственно перекликается сказанное в упомянутой статье 1908 г. (последней статье Анненского о Достоевском): *"Преступление есть нечто лежащее вне самого человека, который его совершил. Такова была одна из самых глубоких, наиболее волновавших Достоевского мыслей"* (с. 192).

Это не значит, что Анненский оставался равным себе. После 80-х годов его духовный мир очень осложнялся, а с ним вместе — взгляд на Достоевского. И если в ранней "Речи" критик утверждал, что сочинения писателя содействуют духовному возрождению жизни, что их автор — "воспитатель нравственного чувства" (с. 235), то уже в другом, 1905 г., выступлении о Достоевском появляются иные ноты, связанные с представлением о большом гении: "Говорят, что поэзия Достоевского воспитывает в нас веру в людей. Может быть. Но в ней-то самой было, несомненно, уж слишком много боли, так что наше воспитание обошлось не дешево" (с. 242). Допущение "может быть" все-таки характерно. Анненский до конца был склонен воспринимать мир исследуемого им писателя в свете просветительской идеи, представляющей, однако, в зрелых выступлениях критика далеко не в своем "каноническом", чистом, незамутненном виде. Взгляд критика можно толковать так: Достоевский сохраняет просветительское ощущение изначально доброй человеческой природы и, однако, лишен просветительского оптимизма по отношению к ней. Ибо в конечном счете она не способна совладать с разрушительными процессами, происходящими вовне. Таково другое измерение мысли писателя (как видит ее критик), относящееся уже не к природе человека, а к природе вещей, — фатальное, мрачно метафизическое.

Нуждается поэтому в большем осложнении распространенное представление о том, что Анненского привлекает социально-гуманистическое

начало в творчестве Достоевского (что сближает его с демократической критикой прошлого столетия – с Белинским, Добролюбовым – автором "Забитых людей"), и оттого он так расположен к ранним произведениям писателя. Что расположен – совершенно верно. Что находит в них социально детерминированные коллизии действительности – тоже верно. Но верно и то, что подобного рода причинностью далеко не ограничены выводы критика. Это прежде всего подтверждает состоящая из двух эссе его статья о раннем Достоевском – "Достоевский до катастрофы" (1905). В отчуждении личности от вокруг лежащей действительности и от собственной внутренней сущности ("Двойник"), в "непосильной для наивной души борьбе с страхом жизни" ("Господин Прохарчин") обнаружил критик не только драму "маленького человека", бедного чиновника, униженного и загубленного общественным укладом, но и гнетущую всеобщность существования, некий аналог бытия вообще – "что-то ужасно похоже... на самую настоящую жизнь" (с. 28, 24). Современная Анненскому критика зачастую резко противопоставляла раннего Достоевского как "не подлинного" всему его последующему пути. Разницу между Достоевским до и после "катастрофы", разумеется, видел и Анненский. Однако прежде всего видел связующие их нити, открывая уже в ранних сочинениях писателя сокровенную – в том числе метафизическую – суть его творчества.

В импрессионистски зыбкой, "размытой" и вместе с тем весьма пронзительной эссеистике Анненского сказано об этой сути немало важного, что относится и к самому Достоевскому, и к значению его откровений для будущего. Критик обращает внимание – в статье о Леониде Андрееве – на заданную Достоевским и волнующую современную литературу «загадку "двух личин"», "душевной неслитости", "нашей неразрешимости" (с. 148, 152); напоминает о "страшных своей глубиной... провидениях Достоевского" в "темный мир бессознательного" ("Бальмонт – лирик", с. 110). А с другой стороны, в заветах Достоевского, "поэта нашей совести", равно необходимы для Анненского и социально гуманистические ценности, освященные традицией. Отсюда, из соединения социальной ясности и метафизической тайны, понятие о "Достоевском реалисте" (с. 240) и одновременно "символисте" (с. 72), о художественном складе его прозы, согласном с синтетическим строем его мирозерцания: "Никто сильнее Достоевского не умел внести в самую пошлую и отрезвляющую обыденность фантазии самой безумной" (с. 28).

Мысль как ведущее формообразующее начало в мире Достоевского – таков основной ракурс статьи "Искусство мысли". Найдена емкая формула: автор "Преступления и наказания" – "чистый идеолог художественности" (с. 181). С этим представлением связывается и интеллектуальная природа характера, и природа романного конфликта как состязания мыслительных сущностей, и все прочие уровни текста (по поводу "Преступления и наказания", например, сказано: "Речь героев колоритна здесь лишь, так сказать, идеологически..." – с. 183).

Анненский ощущал наследие писателя художественно неравноценным. И вместе с тем толковал как особое, неповторимое эстетическое качество, соответствующее неповторимому видению мира, многое из

того, что долгое время считалось художественным изъясном. Достоевского напрасно "упрекают в сгущении красок, в плеоназмах и нагромождениях", ибо в самой "захлебывающейся речи" писателя есть "ему лишь свойственная и надобная точность", адекватная "языку взбудораженной совести" (с. 240, 242). Повествование, "рассказ" Достоевского "намеренно некрасивые", но именно потому они учат "нас разбираться в волнующем хаосе жизни" (с. 149). Недостаток внешней изобразительности – "скульптурности" и "осязательности" – оборачивается достоинством исключительного сосредоточения на внутренней жизни (с. 444, 149).

В конечном счете перед нами ощущение искусства Достоевского как целостной системы, самой масштабной в отечественной классике и самой перспективной в смысле заключенных в ней возможностей.

В истории восприятия Достоевского литературой "серебряного века" одна из особенно важных глав – освоение его творчества А. Белым и А.А. Блоком. Позволю себе, однако, сказать здесь об этом максимально кратко, принимая во внимание основательную изученность темы.

О Достоевском Белый писал много и по-разному. Эволюция его отношения к наследию великого предшественника и всего его творческой личности весьма прихотлива. В начале, о чем говорят ранние дневниковые записи и поздние мемуарные свидетельства писателя, – это культ Достоевского-пророка, провидца, религиозного учителя, усиленный влиянием книги Мережковского "Л. Толстой и Достоевский". К середине 900-х годов, в преддверии событий первой революции, происходит решительная смена вех. Мысль Белого о Достоевском соприкасается ныне и с мыслью Михайловского (вместе со многими другими критиками Белый тоже вспоминает о формуле "жестокий талант"), и с мыслью Шестова!

В статьях 1905–1906 гг. "Ибсен и Достоевский", "На перевале" и некоторых других утверждает – с разной степенью категоричности – представление о Достоевском-лжепророке, "инквизиторской рукой" заложившем в русскую литературу "семена тления и смерти" и т.п. А на грани 900-х и 10-х годов – возвращение к пиетету, но уже осложненному, вобравшему и недавние *contra*, однако по-другому истолкованные. В это время Белый приходит к более или менее завершеному понятийному постижению Достоевского (очерк "Трагедия творчества. Достоевский и Толстой"). А затем последовало и наиболее глубинное художественное постижение – в романе "Петербург"⁷⁰.

Вся эта эволюция убедительно выявлена А.В. Лавровым. Она объяснена в контексте интимной духовной биографии писателя, выразившего – через отношение к Достоевскому – собственное свое исповедание, противоречиво менявшееся в условиях крутых исторических перемен. Но, с другой стороны, в зигзагах мысли Белого отражалась сложность и самого "объекта" – бесконечно разного Достоевского. В "Трагедии творчества" – попытка увидеть объединяющее, синтезирующее эту разноречивость начало: «В очерке оставались заметными следы былой борьбы с Достоевским, но теперь рассуждения о "маниакальности" и "безумии" его героев звучат не приговором писателю, а как один из необходимых

доводов в обосновании целостности и закономерности созданного им художественного мира»⁷¹. Зло у Достоевского – неизбежная ступенька к высшему добру: «...дорога к последней святости лежит через землю последнего дерзновения»⁷². Снова узнается Мережковский в этом построении, однако значительно более свободном от рационалистической схематики в духе автора книги о Толстом и Достоевском.

Идея соединения разрушительного и созидательного переносится и на самый творческий процесс. Судьба великих русских писателей – Толстого, Достоевского, Гоголя – демонстрирует: «гений есть человек в художнике, а не художник в человеке» (с. 15). Это значит, что гений осуществляет разрушительную работу духа, отвергающую не только настоящую жизнь во имя будущего, но и в конечном счете «созерцательное ее преобразование в искусство» (с. 15); иначе говоря, высвобождается из пут творчества ради пробуждения в себе непосредственно действенных начал. Белый предельно заостряет характерно символистскую мысль о жизне-творческой миссии искусства. За логикой его размышлений, порой достаточно взвихренной, явно проступает чувство живой и бурной исторической современности. Оно и побуждает его искать в Достоевском прежде всего стилистически взрывчатое, катастрофическое содержание, знаменующее «начало конца самой нашей благополучной жизни» (с. 19).

Именно этот катастрофизм, видение конца определяют, по Белому, особый художественный тип сочинений писателя. Его не объяснить традиционными критериями психологического реализма, ибо, несмотря на то что у Достоевского «формами проявлений душевных... являются обычные формы», «размер каждого душевного движения преувеличен до неузнаваемости, точно перед нами души нам неведомых титанов»: «это – уж не психология, а пророчествование» (с. 30–31, 29). В развитие взгляда на творчество Достоевского как уникальный эстетический феномен, предвещающий новые пути искусства, вносит свою лепту и Белый.

О Блоке и Достоевском писали особенно много. Сказано, пожалуй, самое важное о глубинных соприкосновениях с Достоевским и в художественном мире поэта, и в отдельных его суждениях⁷³. Хотелось бы только обратить внимание на сходство путей постижения Достоевского у Блока и Белого.

Для раннего Блока (начало 900-х годов), «страшно интересующегося Достоевским», «вычитывающего» из него «лучшее, что есть»⁷⁴, он – религиозный учитель, овеянный мистической тайной, приобщенный к сонму «истинно христианствующих»⁷⁵. В это время Блок ищет «точки устья у Соловьева и Достоевского» (т. 8, с. 58), воспринимая последнего в известной зависимости от Мережковского, его книги «Л. Толстой и Достоевский» (впрочем, уже с конца 1903 г. блоковское отношение к ней становится неоднозначным, колеблющимся в оценках). Но позднее мистический покров, окутывавший писателя в глазах юного поэта, постепенно спадает. «Около тайны преобразования, превращения» блуждала душа великих русских писателей – Лермонтова, Гоголя, и особенно Достоевского, искавшего в «мечте своей» «плоти и крови»; но «воплотился

небытие" (статья "Безвременье", 1906 — т. 5, с. 76, 79). А в дальнейшем (статья "Ирония", 1908) Блок высказывает и мысли, прямо противоположные первоначальному, — о явленных в творчестве и личности Достоевского нигилизме ("Он влюблен чуть ли не более всего в Свидригайлова"), "разрушительном смехе", индивидуалистической "болезни" (т. 5, с. 348–349). В духе Белого середины 900-х годов он порой отождествляет Достоевского с "достоевщиной", усматривает изъяны его сочинений в "разливанном море" бесконечной "психологии" (т. 8, с. 292). Но уходят и эти мысли, уступая со временем высокому понятию о пророчившем "грозовый свет" "нового века" художнике (Т. 5, с. 453), которое окончательно упрочивается в статьях первых послеоктябрьских лет ("Интеллигенция и революция", "Крушение гуманизма" и др.). Правда, вывод о Достоевском, предвестнике грядущего преобразования России, лишен сколько-нибудь строгого исторического содержания, вообще отсутствовавшего в системе воззрений поэта. Творчество писателя связывается с романтико-идеализованными представлениями Блока об обновляющей человечество стихии — "духе музыки", который призван сокрушить буржуазную цивилизацию. Его предчувствие и находит Блок у Достоевского.

Особенность суждений Блока, взятых как целое, в том, что при всей их подчас противоположности они не отменяют друг друга, поскольку каждое содержит — больше или меньше — момент истины по отношению к творчеству Достоевского. Именно многообразие противоречивых восприятий позволяет в данном случае приблизиться к ощущению многозначности художественного феномена. Так и у Белого.

Предложенный очерк суждений и мнений о Достоевском, конечно, неполон. Ведущие участники напряженного "прения" о Достоевском в России конца XIX—начала XX в. представлены здесь по преимуществу лишь в ключевых своих высказываниях. В статейном жанре, по существу, невозможно даже кратко обозначить огромный материал, связанный с этой темой. Понадеемся, однако, что читатель получит представление об основных путях и закономерностях развития мысли о Достоевском в порубежную эпоху.

В знаменитом разговоре двух братьев из последнего романа Достоевского Иван Карамазов говорит Алеше: "Отвечай: мы для чего здесь сошлись? Чтобы говорить о любви к Катерине Ивановне, о старике и Дмитрие? О загранице? О роковом положении России? Об императоре Наполеоне?.. Другим одно, а нам, желторотым, другое, нам прежде всего надо предвечные вопросы разрешить..." (Т. 14, с. 212). Конечно, и себя, свое неутолимое влечение к "предвечным вопросам" (о Боге, о бессмертии, о природе человеческой) имеет здесь в виду писатель, но с той разницей, что в его произведениях и "роковое положение России", и "император Наполеон" (т.е. вопросы общественно-исторической жизни), и "любовь к Катерине Ивановне" (т.е. вопросы жизни частной) не противопоставлены "первым вопросам", а возбуждают столь же истовое отношение к себе.

Именно всеобъемлемость Достоевского не однажды становилась ахиллесовой пятой для критики. Об этом писал Вячеслав Иванов в статье

"Религиозное дело Вл. Соловьева": "Но раз навсегда общество условилось не принимать этого писателя целиком. Гениальное изобилие дает художнику привилегию — разных людей удовлетворять разными дарами... Целостное узрение Достоевского отметит новый возраст нашей духовной жизни"⁶. Суждение в общем и целом неоспоримо, хотя нуждается в некоторых оговорках. С "серебряным веком" в нашей литературе ведь и начался уже "новый возраст... духовной жизни", а с ним вместе появились и первые признаки упомянутого "целостного узрения". Общий взгляд на Достоевского стал много шире и свободнее. Но процесс осмысления его наследия развивался в ряду оппозиций, каждая из которых больше или меньше обособляла от целого некую сторону его творчества, а порой и абсолютизировала ее. "Светозарный" Достоевский Иванова несовместим с "подпольным" Достоевским Шестова. Однако в реальном мире писателя они совмещаются. Метафизическое начало его произведений сплошь и рядом противопоставляли историческому, хотя они были органически сплавлены. При всем том черты "целостного" Достоевского все-таки присутствовали в литературно-критическом сознании времени.

В этом отношении исходным для многих стало представление об уникальности Достоевского. Но не в прежнем смысле этакого творчества — "монстра", существующего в нарушение законов художества и создающего нечто сильное, влекущее, но "невероподобное", а в противоположном смысле: как недостижимые даже для самой высокой нормы широта и глубина видения, его философская огромность. "Загадку необыкновенного человека" Достоевского толковали ныне как "загадку о человеке вообще" (Бердяев). Была оспорена живучая тенденция сводить психологическое искусство писателя лишь к психопатологическому анализу, пусть и гениальному. Литературно-критической мысли открывались за душевными движениями героев Достоевского, часто преувеличенными "до неузнаваемости", и их "формами", "расширенными до невероятности" (Белый), всеобщие закономерности жизни духа. Были особенно замечены и особенно ценимы откровения писателя в области иррационального и подсознательного.

Новые интерпретаторы Достоевского распознали глубочайшее постижение им не только "внутреннего" человека, но и ситуации человека в мире. За состоянием мысли — общее состояние бытия. Антитетичность сознания (явленная и в личности самого писателя) сулит мировые драмы. Казалось бы, целиком интроспективные, до конца исчерпанные коллизиями жизни духа, сочинения Достоевского обладают вместе с тем огромным онтологическим содержанием: гносеология, через которую открывается онтология. Творчество писателя — гениальный художественный эквивалент этого философского "сюжета". Таков ценный вывод, который можно извлечь из лучших критических анализов того времени.

С представлением о самом крупном философе-мыслителе отечественной литературы сомкнулось у ряда критиков и представление об историческом провидце. Феномен отчуждения у Достоевского истолкован ими и во вселенском смысле, и как грозная реальность буржуазного века, предвещающая сокрушительные последствия в недалеком будущем.

В атмосфере политических бурь 900-х годов возникает пристальный интерес к теме "Достоевский и революция", которая приобретает особую остроту уже за пределами рассматриваемого нами периода, в первые послеоктябрьские годы. Поднятая Волынским, Мережковским, Булгаковым, она подхвачена Бердяевым в статье "Духи русской революции" (1918), где исторические прозрения писателя связываются, как и у названных мыслителей, с проникновением "в самое существо, в самые тайники природы русского человека".

Глубина национальных корней творчества писателя, его почвенность как своеобразного глашатая русской идеи - еще одна, и важнейшая, ипостась размышлений тех лет о Достоевском.

И наконец, окончательная реабилитация Достоевского - художественного гения. Обнаруживая неприменимость к нему устоявшихся эстетических мерил, критика рубежа веков увидела в "фантастическом реализме" писателя, "реализме в высшем смысле", соединение творческого метода, освященного традициями классического XIX литературного века, с экспериментом, предсказывавшим поэтику нового века, поэтику сдвигов и деформаций. Впервые намечался взгляд на Достоевского как на предтечу и художественных путей XX столетия.

В дискуссии о Достоевском, развернувшейся на рубеже столетий, продолжали еще властно заявлять о себе понятия устарелые. Но мы говорим об итогах новой мысли о писателе, послужившей будущему, впервые перекинувшей мост между его творчеством и новым столетием русской и всемирной духовной жизни. Именно отсюда пошли те русла, по которым и дальше развивалось изучение Достоевского, - широкое философское, историко-общественное и собственно художественное. Общеизвестно огромное - на протяжении последующих десятилетий - влечение Запада к творчеству писателя. Характер его восприятия был немалым обязан и критике "серебряного века", и обширной литературе о Достоевском возникшей позднее в среде русской эмиграции. Напомним, что самые капитальные труды о Достоевском двух преданных ему отечественных мыслителей появились за рубежом (и до сих пор не изданы у нас), где приобрели широкую известность: "Миросозерцание Достоевского" (1924) Бердяева и "Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика" (1932) Вяч. Иванова. Зарубежную литературную мысль особенно часто интересовали судьбы открытий писателя в философском и художественном опыте нового века, будь то, например, философия экзистенциализма, фрейдизм - или экспрессионистское искусство, литература "потока сознания". На этом пути встречались явные крайности, связанные с уже знакомым нам стремлением обратить писателя в свою веру. Между тем Достоевский не умещался в пределы ни одного из умственных или стилевых феноменов, орбитой которого иногда произвольно ограничивали его творчество. Но выдвижение самой этой проблематики, равно как и отдельные ее применения, были плодотворными. "Достоевскоеведение" Запада, несмотря на часто спорные решения, раздвинуло границы познания творчества писателя, во многом уяснило всеобщность его воздействия на духовную культуру XX столетия.

В советской науке путь освоения Достоевского был неровен и драма-

тичей⁷⁶. Двадцатые годы унаследовали ценное у предшественников и обогатили его. Наиболее плодотворные направления мысли о писателе, сложившиеся в предреволюционное время, получают теперь новое развитие, которое увенчивается к концу этого этапа таким классическим трудом, как "Проблемы творчества Достоевского" (1929) М.М. Бахтина. В дальнейшем упадок литературоведения, наступающий с воцарением "культовых" времен, сказался особенно пагубным образом – если иметь в виду русскую классику – на отношении к Достоевскому. С тех пор (что хорошо известно) жупел социальной реакционности писателя навис над исследованиями его творчества, тесня другие подходы, сковывая продолжающую пробиваться живую мысль. С концом общественного омертвления страны возрождается наука о Достоевском. Ее интенсификацией, наплывом массового интереса к писателю особенно отмечены последние десятилетия.

И все-таки синтетическое видение Достоевского, о котором помышляли еще в начале века, пока не сложилось – ни у нас, ни в зарубежном литературоведении. В последнем недостает и не доставало социально и национально-исторического анализа мира писателя. В этом плане вызывало преимущественно интерес лишь то, что было связано с отношением к социализму, революции, с пророчествами "Бесов". На русской почве исторический подход к писателю был значительно более органичным. Он возник уже в начале его творчества, но в дальнейшем часто представлял в упрощенном виде. В печально памятные "культовые" годы он был особенно опошлен и вульгаризован. В исследованиях последних лет историческая точка зрения на писателя начинает обнаруживаться в своей истинной сути. А с ней вместе возвращается интерес и к философским – в том числе религиозно-философским исследованиям Достоевского, – и к оформившейся в 20-е годы традиции углубленного изучения поэтики его сочинений. Все это – симптоматические признаки, позволяющие уповать на то, что именно на родине писателя явится новое познание Достоевского, которое Вячеслав Иванов назвал "целостным узрением".

⁷⁶ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1988. Т. 30, кн. 1. С. 209, 218. Далее том и страница указываются в тексте.

⁷⁷ *Литература и жизнь // Рус. богатство.* 1902. № 10, 2 отд. С. 176.

⁷⁸ Обширный свод прижизненных критических мнений о Достоевском представлен в книгах В. Зелинского "Критический комментарий к сочинениям Ф.М. Достоевского" (М., 1907), И.И. Замотина "Ф.М. Достоевский в русской критике" (Варшава, 1913) и особенно в фундаментальных примечаниях к полному собранию сочинений Достоевского в 30-ти т.

⁷⁹ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 40–41.

⁸⁰ Там же. Т. 12. С. 467.

⁸¹ *Гроссман Л.* Достоевский. М., 1962. С. 84–85.

⁸² *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 9. С. 388.

⁸³ *Аксаков К.С., Аксаков И.С.* Литературная критика. М., 1942. С. 191.

⁸⁴ *Булгаков С.* Очерк о Ф.М. Достоевском. Через четверть века (1881–1906) // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Юбил. (шестое) изд. СПб., 1906. Том 1. С. V.

⁸⁵ Цит. по: *Замотин И.И.* Ф.М. Достоевский в русской критике. С. 188–191.

⁸⁶ Цит. по: *Михайловский Н.К.* Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 181–263.

⁸⁷ *Шестов Л.* Достоевский и Нитше: Философия трагедии. СПб., 1903. С. 122.

- ¹³Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Достоевский Ф.М. Поки. собр. соч. СПб., 1883. Т. 1. С. 226. В ранней статье Страхова о "Преступлении и наказании" (1867) был значительно более верно понят метод Достоевского — как обнаружение глубинной "сущности... явления", взятого в самой "крайней форме" его (Страхов Н.Н. Литературная критика. М., 1984. С. 102).
- ¹⁴Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым. СПб., 1914. С. 307—308.
- ¹⁵Там же. С. 308.
- ¹⁶Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981. С. 40—45, 35, 33.
- ¹⁷Яснополянский сборник: Статьи и материалы. Год 1960-й. Тула, 1960. С. 123—124.
- ¹⁸Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым. С. 310.
- ¹⁹Особенно полный свод высказываний Толстого о Достоевском см.: Гусев Н.Н. Толстой и Достоевский // Яснополянский сборник; Апостолов Н.Н. Лев Толстой и его спутники. М., 1928 (Гл. "Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский").
- ²⁰Кони А. На жизненном пути. М., 1913. Т. 2. С. 28.
- ²¹Данилевский Г.П. Соч.: В 24 т. СПб., 1902; Т. 14. С. 148.
- ²²Толстой Л.Н. Поля. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 66. С. 254.
- ²³Там же. С. 253—254.
- ²⁴Достоевский о русском дворянстве // Леонтьев К. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 7. С. 443. Об отношении Леонтьева к Достоевскому см.: Бочаров С.Г. "Эстетическое охранение" в литературной критике // Контекст — 1977. М., 1978; Буданов Н.Ф. Достоевский и Константин Леонтьев // Достоевский. Материалы и исследования. 9. Л., 1991.
- ²⁵Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 10. С. 225.
- ²⁶Там же. М., 1955. Т. 8. С. 97, 98, 104.
- ²⁷Вопросы философии и психологии. 1902. Май—июнь. Кн. 3, 2 отд. С. 789, 790, 793.
- ²⁸Особенно большой материал на эту тему — в кн. Б.А. Бялика "М. Горький — литературный критик" (гл. "Достоевский и достоевщина"). М., 1960.
- ²⁹М. Горький и А. Чехов: Сб. материалов. М., 1951. С. 42.
- ³⁰Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 23. С. 352, 354.
- ³¹Там же. 24. С. 147.
- ³²Лит. наследство. М., 1988. Т. 95. С. 722.
- ³³Горький М. История русской литературы. М., 1939. С. 250.
- ³⁴Там же. С. 251.
- ³⁵Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 155.
- ³⁶Там же. С. 148.
- ³⁷Бялик Б.М. Горький — литературный критик. С. 289.
- ³⁸История новейшей русской литературы, 1848—1892 гг. СПб., 1893. С. 169, 171, 172.
- ³⁹История русской интеллигенции. М., 1907. Ч. 2. С. 270, 275.
- ⁴⁰История русской литературы XIX века. М., 1910. Т. 5.
- ⁴¹Иванов-Разумник. История русской общественной мысли. Лг, 1918. Ч. 6. С. 86—87.
- ⁴²Соловьев В. Три речи в память Достоевского (1881—1883 гг.). М., 1884. С. 36. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.
- ⁴³Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. С. 214, 182.
- ⁴⁴Булгаков С. Иван Карамазов (в романе Достоевского "Братья Карамазовы") как философский тип // Вopr. философии и психологии. 1902. Кн. 1 (январь-февраль). С. 828.
- ⁴⁵Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. СПб., 1902. С. II.
- ⁴⁶Вольтский А.Л. Ф.М. Достоевский: Критические статьи. СПб., 1909. С. 208.
- ⁴⁷Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. С. 30.
- ⁴⁸Мережковский Д.С. Поля. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. 18. С. 11. Далее том и страницы указываются в тексте.
- ⁴⁹Вольтский А.Л. Ф.М. Достоевский. С. 27, 254, 285.
- ⁵⁰Леонтьев К. Наши новые христиане. Ф.М. Достоевский и гр. Лев Толстой. М., 1882. С. 9, 34.
- ⁵¹Несколько слов по поводу "жестокости" // Новый мир. 1989. № 1. С. 204—207.

- ⁵² Впрочем, точка зрения и самого Соловьева на Достоевского, как убедительно аргументировал Н.В. Котрелев, предстала не во всей полноте в его "Речах", за пределами которых остались серьезные разногласия с Достоевским и политического, и религиозного характера, выразившиеся — но в основном лишь косвенно или не публично — в других суждениях критика о писателе. См.: Соловьев В. Стихотворения, эстетика, литературная критика. М., 1990. С. 512, 525—526.
- ⁵³ Ивасьнов Вяч. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 5, 7, 100. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.
- ⁵⁴ Роднянская И.Б. Вяч. И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском (Реферат); // Достоевский: Материалы и исслед. Л., 1980. Вып. 4. С. 219.
- ⁵⁵ Волынский А.Л. Ф.М. Достоевский. С. 334, 289, 244, 305.
- ⁵⁶ Пророк русской революции // Весы. 1906. № 2. С. 28; № 3/4. С. 45.
- ⁵⁷ Ивасьнов Вяч. Родное и вселенское. Статьи (1914—1916). М., 1917. С. 160.
- ⁵⁸ Ивасьнов Вяч. Родное и вселенское. С. 71; Роднянская И.Б. Указ. соч. С. 233.
- ⁵⁹ Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. С. 21, 29, 38, 64, 69, 77.
- ⁶⁰ Достоевский Ф.М. Поли. собр. соч. СПб., 1906. Т. 1. С. X. Об обстоятельствах написания этой статьи см. в публикации Э. Гаретто "Из архива А.Г. Достоевской" // Минувшее: Ист. альманах, 9. Париж, 1990.
- ⁶¹ Рус. мысль. 1914. Апр. 2 отд. С. 8.
- ⁶² Там же. С. 2, 22, 3—4.
- ⁶³ Рус. мысль. 1918. Кв. 3/6. 2 отд. С. 61. Далее ссылки на эту статью даются в тексте с указанием страниц.
- ⁶⁴ Цит. по: Контекст-1988. М., 1989. С. 296.
- ⁶⁵ Федоров Н.Ф. Философия общего дела. Верный, 1906. Т. 1. С. 441—442.
- ⁶⁶ Шестов Л. Собр. соч. СПб., Т. 4. С. 271, 284, 275.
- ⁶⁷ Ивасьнов Вяч. Культура не делится // Сов. культура. 1989. 21 сент.
- ⁶⁸ Шестов Л. Достоевский и Ницше: Философия трагедии. С. 21.
- ⁶⁹ Анненский К. Книжки отражений. М., 1979. С. 192. Далее ссылка на это издание дается в тексте с указанием страниц.
- ⁷⁰ См., напр.: Долгополов Л.К. Роман А. Белого "Петербург" и философско-исторические идеи Достоевского // Достоевский: Материалы и исслед. Л., 1976. Вып. 2.
- ⁷¹ Левров А.В. Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 149.
- ⁷² Белый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911. С. 25. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.
- ⁷³ Мими З. Блок и Достоевский // Достоевский и его время. Л., 1971; Соловьев Б. Блок и Достоевский // Достоевский и русские писатели. М., 1971; Корсакая И.В. Блок о Достоевском // Лит. наследство. М., 1987. Т. 92, кн. 4.
- ⁷⁴ Блок А. Собр. соч. В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 133, 57. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.
- ⁷⁵ Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 22.
- ⁷⁶ Ивасьнов Вяч. Борозды и межи. С. 102.
- ⁷⁷ Цит. по: Лит. учеба. 1990. Кв. 2 (март—апрель). С. 124.
- ⁷⁸ Особенно подробный обзор этого периода изучения Достоевского (вплоть до 1956 г.) см.: Seduro V. Dostoyevski in Russian Literary Criticism, 1846—1956 // New York, 1957.

II

Э.А. Полоцкая

"ПЕРВЫЕ ДОСТОИНСТВА ПРОЗЫ..." (от Пушкина к Чехову)

...Смею напомнить о справедливости, которая для объективного писателя нужнее воздуха.

Чехов — Е.М. Шауровой,
16 сентября 1891 г.

Русский классический реализм знает две формы авторского отношения к изображаемой жизни — непосредственно и ярко выраженную и более скрытую, "субъективную" и "объективную". Но, как показывает хотя бы опыт бахтинского исследования о Достоевском, формы эти не существуют изолированно друг от друга. Деление это очень условно.

Авторская позиция Чехова еще при его жизни вызывала разноречивые толки. Сдержанный тон и отсутствие прямых выводов из литературного сюжета одинаково настораживали и демократическую, и реакционную критику: казалось, что безоценочный тон означает равнодушие автора к добру и злу. Репутация художника идеологически и эмоционально холодного долгие годы тянулась за Чеховым как шлейф.

С другой стороны, начиная с прижизненной критики, сложился взгляд, который держится, пожалуй, более прочно: Чехов — художник, эволюционировавший от объективности к субъективности. Однако впечатление эволюции, т.е. меньшей (в начале) и большей (в конце) степени субъективности, создается принципиально одним способом, выражающим авторское отношение к предмету: его косвенной оценкой. Поскольку форма ее выражения косвенная, Чехов — "объективный" писатель, поскольку она есть — он "субъективен".

Феномен чеховского стиля в том, что он и "субъективен", и "объективен" одновременно, во все периоды своего творчества. В общем же масштабе своего художества Чехов остается на позициях "объективности", все его авторские оценки так или иначе вмещаются в этот большой масштаб.

Несколько прямых оценок в его повествовании (не связанных с точкой зрения героя¹) недостаточно для того, чтобы считать состоявшимся переход писателя к принципиально новому, субъективному повествова-

нию. Неизменная мотивировка эмоционального и оценочного текста точкой зрения героя (хотя такой текст с конца 1890-х годов встречается чаще) – свидетельство особой демократичности художника в самой его поэтической системе: все его герои равны перед автором, все имеют право на свой голос в повествовании.

К художественным открытиям, "числящимся" в науке о литературе за Чеховым, русская словесность шла от Пушкина – "начала всех начал". Он сказал первое слово во многих сферах поэтики, получивших развитие позже. Самые глубокие литературные корни, напитавшие Чехова как объективного художника, тоже восходят к Пушкину².

Сопоставление начала и конца большого исторического периода в развитии искусства заставляет задуматься: что из намеченного в начале исполнилось и утвердилось в завершающем явлении? С гибели Пушкина до "эпохи Чехова" прошло около пятидесяти лет, русская классика прошла почти весь свой путь, но художественные вопросы, занимавшие "родоначальника", снова предстали перед молодой литературой. Из писателей своего поколения Чехов более других почувствовал необходимость возвращения к ним. Реформы в литературе начинаются с осознания ее целей. Чехов был продолжателем Пушкина, провозгласившего впервые: "цель художества есть идеал, а не нравоучение" (7, 276)³. Как конкретно в поэтике Пушкина и Чехова сказались это представление?

1. Мир без границ

Прощание с романтизмом Пушкин отметил необычайным расширением тематики. В его признании, что теперь (в годы создания "Евгения Онегина") "в свой поэтический бокал" воды он "много подмешал", речь идет о воде не в том смысле, как мы говорим: "в докладе много воды". Вода в пушкинской фразе – знак не разжижения "романтических бредней", а более радикального вмешательства – сближения с прозой жизни. Эта вода не из "свободной стихии" моря или океана, она, как хлеб, соль, из повседневного быта.

Поэт возглаждал "новых картин": вместо Кавказских гор и цыганского табора – "...песчаный косогор, перед избушкой две рябины" и т.д., вместо арфы и гитары – балалайку, "пьяный топот трепака", вместо роскошных застолий с друзьями – "хозяйку" да "шей горшок" (5, 174).

Этим деталям, упомянутым как новый "идеал" поэта в "Путешествии Онегина", есть соответствие в основном тексте романа: быт старика-дяди, который "лет сорок с ключницей бранился, в окно смотрел и мух давил"; Лариных ("У них на масленице жирной водились русские блины:" и т.д.); образ няни – "старушки в длинной телогрейке"; описание довольно "скучной" поры осени, а потом и радостей зимы, когда крестьянин обновляет путь, дворовый мальчик бежит с салазками... Пушкин сам чувствует новизну своего описания зимы и словно просит извинения у читателя: "Все это низкая природа; изящного не много тут" (5, 87).

Еще меньше изящного в стихотворении, не опубликованном при жизни поэта, – "Румяный критик мой, насмешник толстопузый" (1830). Св.

ского читателя должна была эпатировать строфа о мужике, который с детским гробом под мышкой торопит "ленивого попенка" отворить церковь для отпевания: "Скорей! ждате некогда! давно бы схоронил". Стихотворение это воспринимается обычно как предвестие некрасовской поэзии и близкой ей по духу прозы 1860-х годов. Но именно Чехов довел этот мотив грубой жизненной прозы до крайнего, страшного предела в простых и по-пушкински ясных словах: "А Марья не только не боялась смерти, но даже жалела, что она так долго не приходит, и бывала рада, когда у нее умирали дети" ("Мужики", 1897. — С. 9, 307—308).

Нам трудно представить, какой переполох произвело вторжение пушкинской музыки в мир "низкой прозы". Судить о них можно по "нелитературным обвинениям", которые критики обрушили на поэта. "Неблагопристойность" сюжета поэмы "Граф Нулин" была расценена как демонстрация дурного вкуса. "Молодой человек ночью осмелился войти в спальню молодой женщины и получил от нее пощечину! Какой ужас! как смеет писать такие отвратительные гадости?" (7, 129) — передавал Пушкин суть этих обвинений. О тех, кто корил его примером античной и европейской литературы, он писал: "Но как же упоминать о древних, когда дело идет о благопристойности? И ужели творцы шуточных повестей: Ариост, Бокаччио, Лафонтен, Касты, Спенсер, Чаусер, Виланд, Байрон известны им по одним лишь именам? Ужели, по крайней мере, не читали они Богдановича и Дмитриева?" (Там же).

Пушкинский "опыт отражения" такой критики повторил молодой Чехов, прибегнув к той же аргументации.

Писательница М.В. Киселева возмутилась рассказом "Тина", героиня которого, владелица водочного завода, еврейка, обольстила двух порядочных мужчин, чтоб не возвращать им денежного долга. Описание того, как она расставила свои женские сети перед молодым поручиком, приехавшим перед своей свадьбой за деньгами, вероятно, шокировало М.В. Киселеву (она писала рассказы для детей, — вспомним, что и автора "Графа Нулина" стыдили за вред, который может нанести чтение поэмы "пятнадцатилетним девицам"). "Грязью, негодьями, негодяйками кишит мир, и впечатление, производимое ими, не ново, но зато с какой благодарностью относишься к тому писателю, который, проводя вас через всю вонь навозной кучи, вдруг выпашит оттуда жемчужное зерно", — наставительно писала она Чехову (С. 5, 660). Ответ Чехова — словно вариация пушкинских строк в защиту "Графа Нулина": «Я не знаю, кто прав: Гомер, Шекспир, Лопе де Вега, вообще древние, не боявшиеся рыться в "навозной куче", но бывшие гораздо устойчивее нас в нравственном отношении, или же современные писатели, чопорные на бумаге, но холодно-циничные в душе и в жизни? Я не знаю, у кого плохой вкус: у греков ли, которые не стыдились воспевать любовь такую, какова она есть на самом деле в прекрасной природе, или же у читателей Габорио, Марлита, Пьера Бобо?» (II, 2, 10—11).

Отзывы печати о "Тине" не были столь гневными, как о "Графе Нулине" (см.: С. 5, 662). Но и здесь прозвучало требование от автора прояснить свою позицию.

Зато много лет спустя Бунин отнес "Тину" к лучшим рассказам Чехова (в числе четырех из 111 написанных в 1886 г.!). По поводу упреков М.В. Киселевой Чехову он писал: "Через пятьдесят лет, после выхода в свет моих "Темных аллей", я получал подобные письма от подобных же Киселевых и приблизительно некоторым из них отвечал так же. Действительно все повторяется"⁴.

В полемике с Киселевой Чехов коснулся, сам не зная того, и непосредственного участия Пушкина в движении литературы к социальным низам. «Ссылка на Тургенева и Толстого, избегавших "навозную кучу", не проясняет этого вопроса, — писал он. — Их брезгливость ничего не доказывает; ведь было же раньше них поколение писателей, считавшее грязью не только "негодяев с негодяйками", но даже и описание мужиков и чиновников ниже титулярного» (II, 2, 11). Но не кто иной как Пушкин открыл перед литературой дверь в постоялый двор, где обитал чиновник "ниже титулярного", станционный смотритель, "сущий мученик 14-го класса". Развивая традиции предшествующей литературы, осмелившейся внушить читателю, что "и крестьянки чувствовать умеют", он наделил этого "маленького человека" переживаниями, достойными высокого жанра трагедии. А с дочерью смотрителя 14-летней Дуней, как позже по другому поводу заметил Чехов, "взасос" целуется рассказчик — деталь, соотносимая со спором по поводу "Тины". Опустив социальный "потолок" литературного героя, Пушкин сделал много для того, чтобы в центре литературы очутился средний, обыкновенный человек. Эта черта, оцененная позже как одно из главных достижений чеховской эстетики, лишила его "население" блестящих представителей высшего света. Князья, генералы, помещики, крупные чиновники, ученые в мире Чехова — те же средние люди, иногда довольно жалкие (как крупный государственный деятель в "Рассказе неизвестного человека").

Пушкинский "средний человек" рождался в противопоставлении не только героям романтических поэм, но и Онегину, литературная родовая словная которого все же связана с "унылым романтизмом".

Хоть человек он не военный,
Не второклассный Дон Жуан,
Не демон — даже не цыган,

— начало характеристики героя, обещающее что-то новое. Кто же он?

А просто гражданин столичный,
Каких встречаем всюду сьму,
Ни по лицу, ни по уму
От нашей братья не отличимый,
Довольно смиренный и прстой,
А впрочем, малый деловой.
(4, 250—251)

Это Езерский, коллежский регистратор (т.е. чиновник 14-го класса), герой неоконченной поэмы 1833 г. Предвидя усмешку будущего критика, Пушкин отстаивает право поэта выбирать любого героя и возвращается к

тому же мотиву в "Медном всаднике":

...Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных...
.....
О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег.

(4, 277—278)

И та, которую любит Евгений из этой поэмы, никак не может сравниться с Татьяной Лариной: дочь бедной вдовы, живет в "ветхом домике" с некрашеным забором, и имя ее — Параша. В черновиках к "Медному всаднику" обыкновенность героя подчеркнута стилистически — оборотом "как все" и "как вы":

Как все, он вел себя не строго,
Как вы, о деньгах думал много.
Как вы, сгрустнув, курил табак,
Как вы, носил мундирный фрак.

(Там же. 404)

Этот прием первопроходца в конце века Чехову уже не нужен. Ему незачем уверять ни себя, ни читателей, что его герои — обычные, средние люди. Он пишет просто о человеке, который имеет какое-то имя, где-то живет (большей частью в провинции), служит... И читатель понимает, что он — "как все".

Вместе с "станционным смотрителем" и "гробовщиком" Евгений — предшественник чеховских героев "простого звания". Замечателен в этом отношении образ Ивана Петровича Белкина, главного рассказчика "повестей", воспользовавшегося услугами четырех рассказчиков (причем два из них — из "низов": титулярный советник и приказчик). Честный и кроткий молодой человек, отставной пехотинец, адалец небольшого имения, он даже внешность имел "среднюю": "росту среднего, глаза имел серые, волосы русые, нос прямой" — ни одной бросающейся в глаза черты! С Белкина, кончившего жизнь в имении, разоренном его доверчивостью и беспомощностью в практических делах, образ безалаберного русского помещика, в разной степени заинтересовав Тургенева, Островского, Щедрина и достигнув апогея в гончаровском "Обломове", в конце концов пришел к Чехову. Здесь он прижился, пустив уже в раннем творчестве писателя корни, из которых выросла главная конфликтная ситуация "Вишневого сада".

Пушкинская широта показала, что художник волен ввести свою музу во дворец и в лагу, в русскую деревню и европейский средневековый замок — ограниченный в предмете изображения после Пушкина русская литература не знала.

Эта всеохватность отозвалась в конце века в творчестве писателя, странным образом сочетавшего узость своего географического и времен-

ного "пояса" с впечатлением бескрайности созданной им картины действительности. Это мир, поражающий диапазоном героев разного социального и профессионального круга, разнообразием и противоречивостью явлений. Своеобразие его в том, что соседство контрастов здесь в отличие от других художественных систем — мирное: низкого с высоким, безобразного с прекрасным, смешного с печальным, социального с психологическим, злободневного с вечным, материального с духовным, жизненного с литературным и т.д. и т.д. И рядом с добром уживается зло — они не борются насмерть; жизнь развивается не через борьбу отдельных лиц, а по законам истории. Как говорит Лопухин, пока друг перед другом все нос дерут, "жизнь знай себе проходит". "Художник жизни" — самое общее и вместе с тем самое точное определение чеховского таланта и широты его мира. Эта широта была осуществлением в практической поэтике Чехова его теоретического принципа объективности. Отнюдь не всепрощающий по отношению к своим героям автор, Чехов умел сочувствовать человеку и в его слабости. Противопоставление героев в пользу одной какой-либо стороны по признакам: социальному (бедный, богатый, угнетенный; крестьянин, дворянин, ученый и т.д.), эстетическому (красив, уродлив), культурному (образован, неграмотен и т.д.) — все это из творчества Чехова исчезло, хотя категории, как в жизни, и существовали. Не было только момента преимущества одной категории перед другой. Человек вызывает сочувствие не потому, что он беден или что его несправедливо обижает начальник. Достоин внимания каждый, в том числе и тот, кому судьба отвела место "начальника" и определила в разряд "угнетаемых". Ценность человека измеряется в мире Чехова только мерой человеческого в нем.

Свободное смещение в русской литературе XIX в. разнородных явлений, начиная с "высокого" и "низкого" в самом предмете изображения, в творчестве Чехова коснулось всех уровней произведения, вплоть до поэтического слога.

Снижение тона описаний расширением "ассортимента" предметов, вовлеченных в них, — прием, беспредельно обогащающий поэтическую лексику. Так открывается еще одна грань бескрайних возможностей искусства. Русская литература XIX в. шла к этому разными путями, и один из них вел от Пушкина через Гоголя и прозу шестидесятников к Чехову.

2. Открытые финалы

Отказ объективного писателя от окончательного решения "вопросов" компенсируется правильной их постановкой. Она-то и является главным носителем смысла произведения.

Пушкину одинаково была чужда позиция автора, у которого "Всегда наказан был порок, // Добру достойный был венок" — и у которого торжествовало не добро, а порок. Наказание, как и торжество, подразумевает окончательность авторского вывода ("морали").

В двух своих "озорных" поэмах Пушкин иронизирует над приверженцами такой морали. "Граф Нулин" (1825), сюжет которого родился из

мысли пародировать Шекспира, оканчивается "выводом": верные жены "в наши времена" – "совсем не диво". Здесь двойная ирония: над формой нравоучительного резюме и над его конкретным содержанием (над верностью Натальи Павловны мужу смеялся Лидин, их сосед, "помещик 23 лет..."). "Домик в Коломне" (1830), полный шпилек против традиционных литературных приемов, кончается и вовсе ядовитой иронией над читателями, недовольными сюжетом ("Да нет ли хоть у вас нравоученья?"): "Вот вам мораль: по мнению моему // Кухарку даром нанимать опасно". И пояснив, к чему это может привести, поэт резюмирует: "...Больше ничего не выжмешь из рассказа моего" (4, 244).

Автор "Евгения Онегина" все же надеялся в будущем написать роман "на старый лад", со счастливым концом ("и поведу их под венец"). Так, замечает С.Г. Бочаров, Пушкин завершил "Капитанскую дочку"³ (оставив, однако, второму герою трагическую судьбу, соответствующую историческим фактам, чем притушил все же идилличность старинных финалов).

Схема "старинного" романа осуществилась – но чаще всего без ее важного звена, счастливой (по любви) женитьбы, – в романах середины XIX в. (Гончаров, Тургенев). Для "Евгения Онегина" Пушкин избрал другой путь. "Погибнешь, милая..." – говорит он героине, отжавшейся написание любовного письма. И та действительно "гибнет" – не внешней судьбой своей, устроившейся достойно, без сделки с совестью, но жизнью души, отказом от любви, а значит, и от настоящей жизни.

Не торжествует и герой – носитель "порока" ("безнадежный эгоизм"). Пушкин отвел уже в первой главе один из традиционных способов завершения судьбы героя: "Он застрелится, слава Богу, // Попробовать не захотел..." Но не самоубийство, так равнодушие: он "к жизни вовсе охладел". "Погибнешь, милый", – мог бы сказать Пушкин и Онегину, если бы заранее знал, чем завершит свой роман. Окончив роман, автор все же не дает читателю возможность догадаться, что стало в конце концов с Онегиным. События останавливаются перед сценой, которая в другой художественной системе могла бы обещать новый конфликт (в лучшем случае – "немую сцену").

События оборваны, но роман-то завершен. Пушкин прощается с читателем. Такого сознательного окончания при невыясненных обстоятельствах русская литература до этого не знала. Понять намерения ("план") Пушкина было тогда трудно. Даже П.А. Плетнев, которому был посвящен "Евгений Онегин", высказал свое неудовлетворение его финалом (Онегин жив и не женат – логика Плетнева, ожидавшего развязки). Но на уговоры друзей либо женить, либо "уморить" героя и пристроить "прочие" лица, поэт не поддался (см. стихотворение "В мои осенние досуги", 1835).

Понял впервые замысел Пушкина, кажется, Белинский: "Мы думаем, что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки, существования без цели, существа неопределенные..."⁴

С "Евгения Онегина" начался путь русского романа к открытым финалам, вымощенный характером "лишнего человека". К пушкинскому

способу окончания романного сюжета ближе всего оказались чеховские рассказы. В начале длинного ряда его неоконченных сюжетов есть и посвященный новому "лишнему человеку". В рассказе "На пути" (1886), героиней которого недаром напомнил современникам Рудина (восходящего, в свою очередь, к героям Пушкина и Лермонтова), встреча его с молодой Иловойской, обещавшая поворот в жизни, ничем не кончилась...

В укорах Плетнева Пушкину предугаданы обвинения, посыпавшиеся на Чехова за сюжеты, оборванные "на самом интересном месте" ("Агафья", "Ведьма", "Верочка", "Скучная история", "Бабы царство", "Три года", "Дом с мезонином", "Дама с собачкой" и др.).

Что касается авторской морали, то молодой Чехов преподнес своим читателям шуточный урок, отдаленно напоминающий "мораль" "Домика в Коломне". "Басню" о зайцах, которые "попрыгали в кустах" от преследующих их "жирных китайцев", он заключил так:

Мораль сей басни так ясна:
Кто зайцев хочет кушать,
Тот, ежедневно встав от сна,
Папашу должен слушать.

(С. 18, 8)

Эта "мораль" еще менее следует из погони китайцев за зайцами, чем совет не нанимать даром кухарку из пушкинской поэмы. Ни в какой мере не обнаружив своего стихотворного дара, автор "Басни" однако смог попасть в ту же литературную мишень. В этом была внутренняя поэтическая необходимость абсурдной морали этой шутки, замеченная молодым Маяковским в 1914 г.

"Безытоговость" чеховских произведений особенно возмущала критику, когда писатель по-новому подходил к традиционным сюжетам и темам.

К характеру "лишнего человека" он обратился специально в пьесе "Иванов" (1887-1889). Мучительная работа над пьесой в течение двух лет, в результате которой была создана окончательная редакция текста, сопровождалась множеством разъяснений автора в письмах к друзьям, весьма искушенным в читательском и театральном искусстве. Это было как расплата за объективность автора: он не хотел "досказывать" читателю в художественном тексте - пришлось "досказывать" в письмах и учитывать недоумения читателей при переработке пьесы. То, чем так гордился Чехов, закончив первую редакцию пьесы: "никого не обвинил, никого не оправдал" (П. 2, 138), - оказалось в глазах большинства критиков главным недостатком пьесы.

Переделывая пьесу, Чехов усилил мысль о трагической безысходности положения Иванова и воспользовался отвергнутым Пушкиным исходом для Онегина: чашу боли и смятения, которыми терзался Иванов, наполнила инвектива доктора Львова, и он застрелился (в первой редакции герой умер от разрыва сердца).

Работа над финалом пьесы отразила сложность формирования чеховской объективности в драме. Вплоть до последней редакции в пьесе много монологов, в которых Иванов говорит о своих чувствах: отчасти еще

действует закон "одногеройной" пьесы. В дальнейшем Чехов-драматург станет внимательнее к другим героям (признак объективности) и придет в конце концов к "безгеройному" "Вишневному саду" (торжество объективности как принципа драматургического "бытия" человека).

Самоубийство Иванова было все же уступкой "итоговым" финалам: в такой смерти, заключающей жизнь "ни ангела, ни подлеца", но человека, который причинял другим страдания и сам страдал, есть момент авторского прощения, а значит, и оценки. Имея, может быть, в виду опыт "Иванова", а также "Лешего", водевилей ("Медведь", "Предложение"), Чехов писал: "Не даются подлые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет" (II, 5, 72). Досада автора здесь словно обращена к логике плетневского совета Пушкину.

Тенденция развития чеховской драмы — в постепенном отходе от гибели героя в финале: от убийства первого чеховского героя, чувствовавшего себя "лишним" (Платонов), до трагикомической готовности к самоубийству Епиходова. Аналогично и движение пьес к открытым финалам — от определившихся в целом судеб, иногда с монологами итогового характера ("Дядя Ваня", "Три сестры") до неопределенного будущего большинства героев "Вишневого сада", в котором роль философского монолога заменяют лаконичные реплики о жизни — "старой", "новой", промелькнувшей ("словно не жил").

Чеховские незавершенные "концы" содержат потенциал многозначности, уводящей мысль читателя к тому неопределенному времени, в котором, может быть, все и "образуется"... Читатель Чехова оказывается в том же положении, что и читатель "Евгения Онегина": он поставил ногу в "ожидании ступеньки, между тем как лестница окончилась..."⁷

В этом художественном открытии Чехов оказался посредником между Пушкиным и литературой XX в. с ее свободными формами, не укладывающимися в строгие правила классической поэтики, с нетерпимостью к категорическим оценкам, с многозначностью смыслов, переходящей в беспредельность.

3. "Разность" между автором и героем

Один из способов прямого выражения авторской идеи — сделать героя носителем истины в последней инстанции. Век XIX отказался от такого героя-рупора.

Свой способ создания героя Пушкин противопоставлял литературной традиции, главным образом романтической. Байроновское обывковение изображать в герое самого себя, думал Пушкин, приводило к тому, что автор из своего цельного и могучего характера создавал множество "ничтожных". Пушкинская оценка односторонности взгляда Байрона-художника на "природу человеческую" напоминает его критику мольеровских героев, построенных на одной (я потому гипертрофированной) черте. Пушкин мог противопоставить Шекспира в этом отношении не только Мольеру, но и Байрону. И еще французским драматургам, отучившим читателя понимать, как может автор "отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображенный" (7, 54).

"Отказаться от своего образа мыслей" – с этого Чехов начал длинный ряд литературных советов писателям. Он отводил от себя упреки читателей за суждения его героев и вслед за Пушкиным был рад подчеркнуть "разность" между собой, 29-летним, еще полным физических сил (для которого тогда "святое святых" были: "человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода..." – П. 3, 11) и, например, немощным старым профессором из "Скучной истории": "Если Вам подают кофе, то не старайтесь искать в нем пива. Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей" (П. 3, 266). Совпадение некоторых личных взглядов писателя (на литературу, науку и т.д.) с взглядами профессора не противоречит этой "разности", потому что не задача художника – выражать свою позицию мнением героев⁴. Суждения профессора Чехов стремился "рассматривать как вещи, как симптомы, совершенно объективно, не стремясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их" (П. 3, 266). Все это были симптомы той драмы, которую испытывает герой, не умеющий найти в своих взглядах "общей идеи".

Четверть века назад в советской критике были в обычае споры, с кем солидарен Чехов как автор, например, "Трех сестер" – с Вершининым или Тузенбахом. Спорящие не учитывали дистанции между драматургом и лицами, созданными его фантазией.

4. "Первые достоинства прозы"

Сдержанность авторского чувства предполагает немногословность. Пушкин однажды привел слова д'Аламбера о цветистой речи французского естествоиспытателя XVIII в. Ж.Бюффона: «Не выхваляйте мне Бюффона. Этот человек пишет: "Благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч." Зачем просто не сказать лошадь». Это напомнило поэту современных ему детских писателей: «Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавя: "сие священное чувство, коего благородный пламень и пр." – Должно бы сказать: рано поутру – а они пишут: "Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба..."» (7, 12). Пушкина здесь раздражают авторские излишества в "вялых метафорах" ("священное чувство", "благородный пламень") и излишества в описаниях. Претит поэту и подобный стиль в театральных рецензиях: "сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Апол... Боже мой, да поставь: эта молодая хорошая актриса – и продолжай". Или: "Презренный Зоил, коего неуспешная зависть изливает усыпительный свой яд на лавры русского Парнаса, коего утомительная тупость может только сравниться с неутомимой злостию... Боже мой, зачем просто не сказать: *лошадь*; не короче ли: г-н издатель такого-то журнала" (7, 12). Вывод Пушкина: "Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей..." Связь вывода с требованием объективности повествователя несомненна. В этом контексте "точность" оказывается, в сущности, синонимом объективности: и то и другое предполагает соответствие слова смыслу сказанного. В литературу XIX в. принцип точности и краткости

вошел через прозу Пушкина. Правда, в основной своей массе русские писатели XIX в. культивировали более обстоятельный, описательный тип повествования (романы Тургенева, Толстого, Достоевского). Но были после Пушкина и такие яркие явления "точной" прозы, как "Герой нашего времени", все романы Гончарова, "Записки охотника", проза Слепцова. К концу века эта линия русской прозы привела к чеховской объективности ("точности") и краткости. Принцип краткости был сформулирован Чеховым в тот же период, что и объективности, — в 1889 г.: "Краткость — сестра таланта". Мысль шведского исследователя Н. Нильсона о том, что краткость — специфически русская традиция, основана на главной параллели: Пушкин—Чехов⁹.

Но опыт психологического романа XIX в. не мог не сказаться на характере чеховской объективности и краткости.

Как осуществлялись "первые достоинства прозы" в русском романе, хорошо видно на отношении Толстого к прозе Пушкина. После десятилетий неприятия "голых" повестей Пушкина он — в годы духовного перелома — сам старался пойти по пути "нагой прозы", причудливо сочетая в рассказах "для народа" аскетизм описаний с ярко выраженным авторским началом, с "учительством". В тяготении позднего Толстого к краткости и сдержанности пушкинская традиция (в какой-то мере осознанная) соединилась с неосознанным влиянием чеховской поэтики. И чем острее, по-толстовски непримиримее идейный пафос его поздних произведений, тем больше ощущается в его творчестве свежее веяние уже складывающейся под знаком лаконичности прозы XX в. ("После бала", "Хаджи-Мурат").

В какой-то мере финальные этапы творчества Достоевского (ощущение, что жанр традиционного романа иссяк; внимание к рассказу) и Тургенева (автора "таинственных" повестей и "Стихотворений в прозе") также отразили это тяготение, если не к объективности, то к краткости. Это был путь, по которому нельзя было уже не идти. Чехову лишь выпало быть более последовательным и принципиальным. Жанровая сфера, на которую Чехов распространял требования к прозе, была так же широка, как и у Пушкина, и сопоставление "Острова Сахалина" с "Путешествием в Арзрум" ждет еще своего исследователя.

Прошли годы после того, как Чехов-новеллист сформулировал для себя смысл объективности и необходимость краткости. Но пушкинские ориентиры ценности прозы для него сохранили силу и тогда, когда он стал писать большие повести, пьесы. Приветствуя в конце 1890-х годов талант Горького, Чехов предостерегает его от многословия и избытка деталей, от несдержанности в описаниях: «...Неудобопонятно и тяжеловесно для мозгов, если я пишу: "высокий и узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой, сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь..."» (П. 8, 258). Как здесь не вспомнить пушкинское: «Зачем просто не сказать: лошадь...»

Рассказы Горького дали Чехову повод к определению грации как синонима сдержанности художника: "Когда на какое-либо определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация. В Ваших же затратах чувствуется излишество" (П. VIII, 11). Мы

еще убедимся в неслучайности этой эстетической категории для Чехова. Она восходит к пушкинскому пониманию гармонии как высшему выражению красоты, как художественному признаку, отвечающему "чувству соразмерности и сообразности" (7, 38).

5. "Физическое движение страстей"

Особое значение для судеб русской литературы имели пушкинские "точность и краткость" в изображении психологии человека. Собственное романтическое описание любовных страданий хана Гирея в "Бахчисарайском фонтане" заставило Пушкина задуматься над "детской болезнью" неопытных авторов: "Молодые писатели вообще не умеют изображать движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама" (7, 118). Заметим, что Пушкин здесь не подвергает сомнению самый принцип изображения страстей через их "физические движения", он только против недержанности в описании этих "движений".

И в стихах своих в постромантический период Пушкин старался избегать прямого описания страстей. Проза же его — эталон сдержанного психологизма. Потрясение Дубровского смертью отца передано одним словом. Выйдя к дворовым, он «отрывисто сказал: "Не надобно лекаря, батюшка скончался"» (6, 160. Курсив мой. — Э.П.). Сама же фраза буднично деловая.

Предел скупости Пушкина в описании бурного переживания героя — в строках о старой графине, ошеломленной ночным визитом незнакомого мужчины. В ответ на намек Германна о тайне ее молодости "черты ее изобразили сильное движение души" (6, 225—226). Один только эпитет — и тот передает не качество, не характер, а степень душевного движения: "сильное". Следующий взрыв страха героини — при виде пистолета, выраженный теми же словами: "во второй раз оказалась сильное чувство", уже пояснен физическим действием: графиня "закивала головою и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела... потом покатила навзничь... и осталась недвижима" (Там же). Высшей степени душевного смятения графини соответствует и высшая степень физического напряжения, разрешившаяся ее смертью. Здесь нет даже оттенка конкретности: о том, что она пережила в последние минуты, читателю остается только догадываться по внешним признакам.

Прелесть пушкинской "нагой прозы", наивная простота описаний не померкли ни перед мощной силой вторжения Толстого и Достоевского во внутренний мир человека, ни перед тонким психологическим рисунком Тургенева. Чехов же дал читателю представление о том, что творится в душе человеческой, довольно сильное и конкретное, со всеми оттенками и переходами, но следуя в целом типу пушкинского психологизма.

О Пушкине-психологе Белинский писал словами, словно продиктованными для будущего: "У Пушкина диссонанс и драма всегда внутри, а снаружи все спокойно, как будто ничего не случилось ... Заметьте, что герои Пушкина никогда не лишают себя жизни, по силе трагической развязки, но остаются жить..."¹⁰

"Драма человека внутри" — это и известные чеховские слова. Его герои унаследовали стоический удел пушкинских героев. Они тоже "остаются жить" — думая о том, что жизнь не сложилась, что придется жить еще много лет. Чаще "несут свой крест", чем стреляются.

Пушкинская критика молодых писателей, которые не справляются с изображением сильных страстей, продолжена Чеховым в его литературных советах, подтвержденных творческим опытом: "Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление" (П. 5, 58).

Апеллируя к естественности, Чехов писал по поводу исполнения Мейерхольдом роли Иоганнеса ("Одинокие" Гауптмана, 1899): "Громадное большинство людей червно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где — на улицах и в домах — Вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову?" (П. 9, 7). И как Горький своими рассказами, Мейерхольд вызвал в Чехове мысль о "норме" — грации: "Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т.е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией" (Там же). Физическое движение страстей здесь, по сравнению с пушкинским, дифференцируется (ноги, руки — тон, взгляд), и из возможных способов выражения выбирается более сдержанный и тонкий.

Свой принцип изображения страстей через их внешние признаки Чехов сформулировал рано, в 1886 г.: "В сфере психики тоже частности. Храни бог от общих мест. Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев..." (П. 1, 242. Курсив мой. — Э.П.). Тогда же были написаны рассказы, где этот принцип был осуществлен в варианте, близком к пушкинскому. Чувство безмерного отцовского горя, которое мучает извозчика Иону Потапова ("Тоска", 1885), с самого начала рассказа передано подробностями его внешнего вида. Еще не произнесена им первая фраза, с которой он начнет свои жалобы людям ("А у меня, барин, тово... сын на этой неделе помер"), а уже ясно, что на душе у него неблагополучно. Идет снег, все белым-бело и Иона "весь бел, как привидение. Он согнулся, насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется". Первое его движение, когда он дергает вожжи и везет попавшегося ему наконец седока, оказывается неверным, и его сани едва не столкнулись с каретой. Тогда он "ерзает на козлах, как на иголках, тыкает в стороны локтями и водит глазами, как уторелый, словно не понимает, где он и зачем он здесь" (С. 4, 326—327). Сплошные "физические движения", но безысходность боли за ними угадывается с не меньшей силой, чем за неподвижностью героя. И таких примеров можно привести достаточно много.

Вместе с тем в чеховских рассказах, как видим, сами физические действия, указывающие на состояние человеческой души, более пространны и утончены (дифференцированы) по сравнению с пушкинскими. В некоторых рассказах чувство героя даже вынесено в заглавие ("Тоска", "Любовь", "Страх", "О любви"; большей частью это рассказы от первого лица), и описывается оно не только через "действие", но и непосредственно, с использованием метафоры: "Тоска громадная, не знающая границ. Лопит грудь Ионы и вырывается из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет за-

лила, но, тем не менее, ее не видно. Она сумела поместиться в такую ничтожную скорлупу, что ее не увидишь днем с огнем..." (С. 4, 329).

Позже такое тонкое и разветвленное изображение психологического состояния человека у Чехова побеждает. Лучшие страницы Чехова-психолога написаны от имени героя-рассказчика ("Дом с мезонином", "Моя жизнь"), где прямые описания чувств оправданы формой повествования. Впечатления "нагой" прозы его творчество не вызывает.

С одной стороны, Пушкин, оставивший все богатство душевной жизни героя за рамками непосредственного повествования, с другой – Тургенев, сделавший развитие этой внутренней жизни важнейшей целью авторского повествования, проторили в литературе путь для нового типа психологизма – в творчестве Чехова. Объективного – поскольку о чувствах героя он говорит как будто от его имени. Но субъективного – по непосредственному содержанию и по тону повествования. Создается впечатление, что Чехов прячет свое личное отношение к событиям в повествовании в "тоне" и "духе" героя, но зато в этих рамках дает волю своим психологическим наблюдениям (и они тогда "торчат", как "уши яродивого" у Пушкина).

Наследник Пушкина в способе создания картины души человека через ее внешние проявления, Чехов внес свою лепту в рождение прозы XX в., сочетающей этот способ психологизма с "непосредственным". Вместе с "внутренними монологами" Толстого, прямого предшественника литературы "потока сознания", "внутренние монологи" Чехова строились на смешении авторского сознания с сознанием героя, пересечении настоящего с прошлым и будущим, видимого с потаенным и т.д.

К искусству XX в. чеховская психологическая проза тяготеет и самим строем текста, лирически звучащего при всем лаконизме и объективности. Читателю становится предельно близко то, что делается в душе героя. Это и имел в виду Толстой, когда говорил: "Чехов – это Пушкин в прозе. Вот как в стихах Пушкина каждый может найти что-нибудь такое, что пережил и сам, так и в рассказах Чехова, хоть в каком-нибудь из них, читатель непременно увидит себя и свои мысли"¹¹. Заметим: Толстой говорит о стихах Пушкина, а не о прозе!

В такой прозе Чехов соблюдает краткость – парадоксально сочетая ее с системой повторов и лейтмотивов, но отступает от другого "достоинства" прозы – точности (значит, по нашей терминологии, и от пушкинского типа объективности). Пример – описание переживаний девушки, вышедшей из дому весенним вечером: "...хотелось думать, что не здесь, а где-нибудь под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать" (С. 10, 202). Станные, смутные желания, неопределенность чувств и их словесного обозначения (почему-то, где-то, таинственная). Как это далеко от ясности и точности пушкинской прозы, хотя форма объективного повествования сохранена – с точки зрения героини¹².

Следуя Пушкину, отступая от него и возвращаясь к нему, Чехов уходит далеко – к нам.

Пусть в объективной форме, доля субъективного (как в приведенном описании психологического состояния "невесты", полном намеков) в зрелой прозе Чехова настолько стала ощутимой, что читатель чувствует себя погруженным в лирическую стихию. Но обманность впечатления несомненна: источник лиризма – настроение не автора, а вымышленного героя (или рассказчика). Видимо, это в Чехове и раздражало поэтов романтического склада, ожидавших от автора более целеустремленного участия в литературном сюжете. Наделив героев эмоциями, Чехов сам, как это бывало с ним и в жизни, лишь "помалкивал", и это вызывало впечатление неискренности художника.

Между тем разятие целостности авторского сознания – черта эстетики XX в., и в иных формах оно характерно для поэтов, не принимавших Чехова (М. Цветаева, А. Ахматова) или, наоборот, принявших его в "пантеон своей души" (А. Блок, Б. Пастернак).

Протестуя против субъективности и сопутствующего ей часто многословия, неустанно повторяя, что лучше не досказать, чем пересказать, Чехов заботился о более эффективном способе передачи авторской мысли ("...тем сильнее"). Собственно, это забота каждого объективного писателя. Вспомним Флобера, считавшего, что художник в своем творении должен быть невидимым, но "его всюду надо чувствовать"¹³. Мопассан стремился к тому же – к "незаметным приемам", которые не позволяли бы "увидеть и указать" "замысел и намерения автора"¹⁴. Одно дело отсутствие авторского отношения к предмету изображения в самом тексте, другое дело – ощущение его читателем в художественном целом, которое всегда богаче текста.

6. Средства внесловесной убедительности

Одно из средств внесловесной убедительности, которое щедро использует "объективный" автор – соотнесение частей художественного целого. Разумеется, "внесловесность" в произведении изящной словесности – категория условная: смысл рождается из соотнесений текстов.

Мысль творца, не высказанная словом, доходит до читателя через переключки отдельных характеров, эпизодов, реплик, описаний, образов и т.д. – всех тех элементов, которые в чеховском произведении поднимают значение контекста на небывалую высоту.

В пушкинской прозе со- и противопоставления не бросались так в глаза, и понадобилось более столетия изучения "Пиковой дамы", чтобы исследователь обратил внимание, например, на неслучайность слов Германна: "...расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость" (6, 219). "Утроит", "усмерит" – предвосхищение "тройки" и "семерки" в больном воображении Германна, а "покой и независимость" как идеал, соответствующий "тузу"¹⁵.

Переключки крупных элементов произведения, например сходные или контрастные черты в героях, бросаются в глаза. Таковы у Чехова Мавра – Беликов – Мавра (в трех частях текста "Человека в футляре"), Пелагея – Николай Иванович ("Крыжовник"), Пелагея – Алехин ("О любви").

Мавра, чурающаяся людей и живущая наподобие рака-отшельника. входит в рассказ по аналогии с "человеком в футляре" и, словно ретушируя его черты, придает ему значение "группового портрета". Красивая Пелагея, полюбившая непутевого лакея Никанора, в соседстве с Николаем Ивановичем, променявшим свою душу живую на приобретательство, подчеркивает суету и тщетность его идеала. В соседстве же с историей Алехина она являет собой пример беззаветности чувства, для которого нет преград.

В чеховском тексте есть и менее уловимые "знаки", по которым читатель может судить об изменениях в душе героя. Благодаря таким "знакам", играющим опорную роль в композиции произведения, автор и без прямых оценок дает читателю почувствовать свое отношение к позиции героя — через объективную (или внутреннюю) иронию.

Композиция произведения заключает в себе самые богатые возможности внесловесной убедительности. Чеховское понимание композиции было тесно связано с его взглядами на авторскую позицию и обязательную постановку "вопроса" в произведении: "Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponует — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос..." (П. 3. 45). Порядок "действий" здесь соответствует ходу творческой работы: *наблюдает — выбирает* (из наблюдений), *komponует* (из выбранного). Логика суждения основана на крайних звеньях единого процесса — от "начала" работы (где уже ставится "вопрос") к концу (к композиции как результату этих "действий").

Постановка "вопроса" в контексте эстетических суждений Чехова — самое активное проявление авторского начала, тот порог объективности, за которым стоит "запретная" для художника зона субъективности — решение вопроса.

Расстановкой событий и объективным смыслом поступков героев — поверх того, что они сами о себе говорят, — обнаруживал свое отношение к случившемуся и автор "Пиковой дамы".

Уверенность Германина в собственных способностях, которыми он может достичь всего, что обещает тайная карточная комбинация, как будто подтверждается его реакцией на рассказ Томского: "Сказка". Но деловой расчет разбивается о страсть. А потом и страсть разбивается о прозу жизни: выпала не та карта. Все, что делает Германин, в результате укладывается в "три злодеяния" (тоже три!), предполагаемые в нем Томским: смерть графини, обман Лизы, собственная гибель.

Правда, как заметил В. Ходасевич, и демоническая страсть Германина имеет "утнетающе практический" характер (богоборец, не трогающий процентов, и злодей, стреляющий из незаряженного ружья)⁴, мотивы его союза с нечистой силой мелки, но расплата достигает обычной в подобных сюжетах мировой литературы силы: Германин сходит с ума. Усмешка, почудившаяся Германину на "пиковой даме" — карте, потом чудится на лице графини в гробу, и эта переключка превращает иронию над героем в усмешку самой жизни⁵. В сумасшедшем бормотании Германина логически осмыслен поворот его судьбы: "тройка — семерка — туз" (что мечталось) и "тройка — семерка — дама" (что сбылось).

На этом история Германина кончилась: финал повести здесь закрытый.

хотя герой еще остался жить. Но краткий эпилог повести вместил в себя нечто, указывающее на незакрытость финала повести в целом. Это нечто связано с судьбой Лизы.

У Лизы был и свой расчет (найти в Германне избавителя от положения вечной приживалки), и жестокий просчет. Свершив свой круг, ее мечты осуществились весьма прагматически: она вышла замуж за обеспеченного человека и завела, подобно графине, воспитанницу. Читателю остается догадываться, как сложится участь новой бедной родственницы светской дамы. Типичная деталь для "открытых" финалов Чехова (вспомним конец повести "Три года"). Герои "Пиковой дамы", так много пережившие, может быть, и достойны осуждения или сожаления, симпатии — авторских указаний на этот счет в повести нет (мы не говорим здесь об опере).

Сюжеты Чехова часто развиваются по типу "Пиковой дамы". Насколько далек и духовный, и материальный мир "Черного монаха" от мира "Пиковой дамы" — но как только мы коснемся способов авторской оценки в этих повестях, напрашивается аналогия и открывается близость в переживаниях главных героев.

Идеал Коврина, тоже вступившего в общение с нереальной силой, намного выше: его цель — не богатство и независимость, а желание принести всему человечеству счастье. Он печется о бессмертии, которое Германну и не снится. Но и Чехов не дает нам почувствовать ни правоты героя, ни правоты тех, виновником гибели которых он стал. При постоянном качании "чаши весов" в пользу обеих сторон бывают мгновения, когда высшая цель Коврина перевешивает радости повседневного быта Песочких и, наоборот, когда они представляются истинными перед эгоизмом и эгоцентризмом Коврина.

Монах является Коврину как чёрт Ивану Карамазову, внушая идеи, которые потом отзовутся на судьбе других героев. После встреч с ним Коврин всерьез считает себя "избранником Божиим", призванным спасти человечество перед концом света, и в нем пробуждается чувство гордыни отнюдь не христианского свойства. В моменты экстаза в его облике проступает что-то демоническое, страшное (как оказывается — проявление душевной болезни).

Но мчащийся через пространства черный монах — не исключительный плод богатой фантазии героя. Галлюцинациям его был дан толчок из внешнего мира: легенда о многократном отражении миража, блуждающего около тысячи лет. Перелом в сознании Германа был связан лишь с внешним фактором (рассказ о "трех картах"), и сумасшествие его было расплатой за идею, овладевшую им; поэтому Пушкину было достаточно констатации факта в эпилоге: "Германн сошел с ума". Чехова же интересует ход душевной болезни героя (мания величия), ее нарастание и спады. Но и болезнь Коврина не снимает ответственности за зло, причиненное близким. Случайно или нет, на его совести — те же три несчастья: разбитая жизнь любящей женщины (Тани), смерть старого человека (отца Тани), собственная гибель.

Поразительно и то, как близко подходит Чехов к Пушкину, когда показывает обреченность "демонической" идеи своего героя. Коврин

тоже проходит через два этапа заблуждений. Первое его заблуждение, которое разбивается жизнью, — уверенность в том, что в деревне, в доме Песоцких, он найдет для себя покой (ср.: "Мой идеал теперь хозяйка.." и т.д.). Новый поворот, давший Коврину радость ощущения своей роли мессии, т.е. второе заблуждение, стоило ему в конце концов жизни. Потому что все эти переживания на высокой ноте экстаза не прошли даром для здоровья Коврина — здесь также сказался взгляд Чехова-врача. Оба усилия Коврина найти идеал — в реальности и в отрыве от нее, в норме психики и вне ее — оказываются тщетными. Как и в "Пиковой даме", герой не предвидел дальних последствий своих расчетов. Оба заблуждения, в том числе и заблуждение тайной страсти, оказываются чисто логической схемой, которую разбивает живая жизнь. В целом ориентация Чехова на сопоставление идей героев с ходом событий, отдельными репликами и т.д. составляет тип ситуационного мышления, восходящего к пушкинскому¹⁸.

Но при всем сходстве в "дискредитации" идей героев, как бы исходящей не от автора, а от самой жизни, чеховская повесть отличается от пушкинской пространством психологических описаний. Изгибы мысли и капризы чувства Коврина доходят до читателя через его несобственно-прямую речь и внутренние монологи, т.е. в повествовании в "тоне" и "духе" героя (чеховский тип объективности). Такое повествование излучает лиризм, выводящий чеховский тип к еще более сложному типу авторского начала в искусстве XX в. (не объективного по форме и субъективного по содержанию, как обычно у Чехова, а объективно-субъективного и в том и в другом смысле).

Пример такого объективно-субъективного повествования в начале XX в. дает проза наследника Пушкина и Чехова — Бунина. Поклонник Флобера, он следовал пушкинско-чеховскому пониманию эстетической силы искусства и не любил открытую тенденциозность. Не выдавая авторского отношения к событиям, достигающим часто трагизма, Бунин бьет по сердцу читателя самой их расстановкой. Но как? Рассказ "Легкое дыхание" (1916) оставляет в нас чувство неоправимости случившегося с Олей Мещерской, как если бы это произошло в жизни с близким нам человеком. О рассказе много писали, и то, что между исследователями и до сих пор нет единого понимания характера героини, свидетельствует о скрытости авторского отношения к ней. Но личное чувство автора все же прорывается — и в интонациях самой героини (ее речь, дневник), и в описании ее могилы, и в заключительной фразе, полной боли и нежности, — о рассеянном в мире легком дыхании.

Стремление Бунина растворить авторское начало в восприятии героя достигает высокой точки в сказовой форме, в повествовании, максимально пропитанном и индивидуальной, и социальной лексикой рассказчика.

Рассказ "Хорошая жизнь" (1911) написан от имени женщины, поставившей задачу: нажить богатство любой ценой (задача, знакомая нам по "петербургской повести" Пушкина). И здесь человеческая ценность героини определена не словами, а сопоставлением событий — встречен в сознании читателя двух "злодейств" героини (третьего "злодейства" — отличие от героев "Пиковой дамы" и "Черного монаха". она не содер

шает: себя не губит, живет в довольстве и радости, с непоколебленным чувством своей правоты и праведности). Две жертвы Натальи – хозяйский сын калека Никанор, копилкой которого она воспользовалась как первым вкладом в свой капитал, и сын Иван. Любовь Никанора к ней она легко отбросила и недолго боялась быть обвиненной в его самоубийстве. Любовь сына к проститутке Фене – самое чистое чувство, которое ей в жизни пришлось бы увидеть, если б она умела это, – Наталья разрушила, сына превратила в нищего бродягу – и все ради богатства. Удел ее – быть глухой к любви и убивать чужую любовь.

Готовностью любой ценой добиться своего Наталья напоминает лесковскую Катерину Измайлову, однако без способности к безоглядной любви. А наивный, почти простодушный тон, каким Наталья говорит о своих жертвах и о том, насколько Тула лучше город, чем тот, в котором она живет, – роднит ее с чеховской Аксиньей из повести "В овраге".

Отношение автора к героине в рассказе "Хорошая жизнь", сходясь с пушкинским и чеховским объективной формой оценки (сопоставление "хорошей жизни" героини с разбитой жизнью ее жертв), отличается большей жесткостью. В заглавии – прямая ирония автора, которой избегают обычно и Пушкин, и Чехов. Объективность, выраженная лишь формально, перекрывается острой, не прощающей субъективностью автора. Повесть эта, как и большинство произведений Бунина, – детище литературы XX в. не только по дате создания, но и по сочетанию внешней незаинтересованности автора с его фактической беспощадностью к героине. "Нет в мире виноватых" (заглавие неоконченного рассказа Толстого, 1909–1910 гг.), "никто не виноват" (слова из письма Чехова 1895 г. – П. 6, 30) – эти идеи чужды Бунину как автору. По содержанию они ближе XIX в.

Чеховская объективность восходит к Пушкину, создателю героев "маленьких трагедий" – дон Гуана, скупого и Альберта, даже Моцарта и Сальери, если всмотреться в их души пристальнее (как это сделал в наши дни Миклош Форман).

В конце XIX в., когда чеховские открытия счастливо встретились с реформаторскими идеями Станиславского и Немировича-Данченко, пушкинские интонации прозвучали в требовании не только к литературному творчеству ("Жизнь изучается не по одним только плюсам, но и минусам" – П. 3, 99), но и к актерскому искусству: "когда играешь злого, ищи, где он добрый"¹⁹.

Новый театр, пошедший по этому пути, умел вызвать в зрителях высокое чувство человеческого единения вопреки всем политическим и социальным преградам, даже во времена, когда эти преграды были, казалось, незыблемы в сознании общества. Замечательно свидетельство Б. Слуцкого, пораженного спектаклем "Дни Турбиных", который Художественный театр показывал в 30-е годы Выборгским рабочим. Поэт запомнил минуты сочувствия зала героям – белым офицерам, когда

...черная кость и белая кость,
красная и голубая кровь
переживали вновь
общеплюдскую суть свою²⁰.

"Общелюдская суть" была заложена и в самих героях литературного оригинала. Все они – дети одного отца, автора: и Лариосик (смягченный вариант чеховских "недотеп"), добрый, чистый юноша из провинции, не расстающийся с томиком Чехова, и вся семья Турбиных, младшие братья Тузенбаха и Вершинина (а Елена – сестра Маши Прозоровой), и Шервинский с его неистребимым жизнелюбием, унаследовавший умение Тузенбаха быть счастливым вопреки всем обстоятельствам, но с бравурностью и напористостью иного человеческого "материала", и даже Тальберг, в слепоте и мелкости своих твердых принципов напоминающий Кулыгина-службиста, но без его доброты и умения прощать... Ближайшие потомки героев Чехова, все они перед лицом грозных событий истории обнаружили свою человеческую суть.

Общечеловеческий характер героев Чехова стал предметом размышлений В. Гроссмана в эпопее "Жизнь и судьба" (1961, опубликовано в 1988 г.).

Кровопрлитная война 1941–1945 гг., а также нарушения потом в стране норм нравственности и справедливости изображены в романе как бедствия не только национальные, но и общечеловеческие. Стертые различия между концентрационными лагерями в тоталитарных государствах, сходные приемы идеологического террора "там" и "здесь" – все это подчеркивало универсальный характер переживаемой народом трагедии. Пронизывая первых читателей чеховской "Палаты № 6" аналогия: психиатрическая палата и больница – тюрьма – действительность (и уточненная далее в сознании наиболее чутких читателей: Россия) отозвалась в новых аналогиях. В их основе – боль художника о людях, попавших под колеса истории.

С этой болью и возникает в романе "Жизнь и судьба" имя Чехова. Между героями вспыхивает спор о классиках, и один из них говорит о Чехове-художнике: "Он сказал, как никто до него, даже Толстой, не сказал: все мы прежде всего люди, понимаете ли вы, люди, люди, люди!.. самое главное, что люди – это люди, а потом уж они архиереи, русские, лавочники, татары, рабочие. Понимаете – люди хороши и глохи не от того, что они архиереи или рабочие, татары или украинцы, – люди равны, потому что они люди"²¹.

Весь текст романа, подчеркивающего "народную суть" героев, кто бы они ни были, – редкий пример соединения горького авторского чувства отчаяния и надежды с предельной справедливостью к героям, с той объективностью, которая отражает жизнь во всей ее неприглядной и прекрасной правде. Жизнь, как она есть, с ощущением того, какой она не должна быть, а следовательно – по контрасту и по чеховской традиции, – и какой она *должна* быть.

Характерная для объективного писателя мысль о равенстве людей перед искусством, таким образом, получила новый поворот, прежде невозможный. Чисто художественный вопрос (каждый человек имеет право на изображение) связывается с проблемой равенства людей в обществе. Вступает в силу аналогия: перед искусством, как перед законом, все люди равны.

В романе "Жизнь и судьба" есть эпизод, посвященный поискам человеческого в обществе: описание мук Иштрума при заплочении ступицы.

анкеты, когда ему открывается смысл "пунктов". Оказывается, чтобы принять человека на работу, надо знать, какой он национальности, кто его предки и родители, к какому классу он принадлежит, а индивидуальные свойства людей – неважны. Делить людей по признакам, не имеющим отношения к их индивидуальности, думает Штрум, не менее безнравственно, чем деление людей на евреев и неевреев в гитлеровской Германии. Эти мысли пришли к герою конечно же из личного опыта – литературной традиции здесь нет. Но по законам композиции художественного произведения в сознании читателя вспыхивает, как лампочка, ассоциация с разговором, состоявшимся задолго перед этим эпизодом, о чеховском нежелании делить людей на категории. Ассоциация, основанная на перекличке семантически близких утверждений, – один из приемов объективного текста. Как будто не автор связывает один эпизод с другим, а читатель.

Чехов мысль о равенстве людей высказывал неоднократно. Еще смолodu он осуждал авторов, которые обнаруживали симпатию или антипатию к герою в зависимости от его социального положения. Жалеть угнетенного чиновника, порицать трактирщика и кулака, восхищаться учителем – только за то, что они чиновники, трактирщики, кулаки, учителя – это в глазах Чехова недостойно ни писателя (совет брату Александру), ни присяжного заседателя ("Именины"). Сам он, думая о будущем страны, видел "спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям – интеллигенты они или мужики..." (П. 8, 101). Ему, с детства знавшему Ветхий и Новый заветы, должны были быть близки слова апостола Павла о равенстве людей как сынов Божиих: "Нет уже иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; нет мужского пола, ни женского..."

У зрелого Чехова мотив "человеческое в человеке" входит в сознание героев. Внутренний монолог Ольги в "Мужиках", когда она, покидая деревню, вспоминает прожитые суровые месяцы, весь посвящен человечности крестьян. Среди записей к повести "Три года", герои которой думают об освобождении общества от неравенства, есть строки: "Кто глупее и грязнее нас, те народ [а мы не народ]. Администрация делит на податных и привилегированных... Но ни одно деление не годно, ибо все мы народ и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное" (С. 17, 9).

Человечность как начало, объединяющее людей, – черта великой литературы. Здесь сказывается отношение творца к своим созданиям. Оно подобно родительскому чувству: все дети равны, потому что все они – дети.

К этой точке зрения подходил даже поздний Толстой, так страстно противопоставлявший богатых – бедным, помещиков – крестьянам, генералов – солдатам и т.д. Думая в 80-е годы об издании книг с образовательной целью, он старался избежать определения: "для народа". В "Речи о народных изданиях" (1884) он писал: "Надо признать, что народ есть люди такие же, как мы...", надо покончить с путаницей понятий: "народ и мы – не народ, интеллигенция. Это деление не существует..."²² Здесь предвосхищены, как видим, чеховские формулировки.

Пафос человечности и демократизма в подходе художника к литературному герою, эта родовая черта литературы XIX в., восходила к пуш-

кинской способности видеть предмет изображения во всей его противоречивости и объемности. В конце века родовая признак был освоен Чеховым как индивидуальный. Но "снижение" признака в ранге было возвышением по существу: родовая черта, конкретизированная и растворенная в поэтике одного художника, придавала его творчеству значение *итоговое* для русской литературы XIX в.

Опора чеховского искусства на родовые свойства классической литературы позволяет ощутить в нем норму реалистического направления, восходящую к феномену Пушкина. Норму объясняющего, а не осуждающего (не критического только) реализма²³.

В следовании пушкинским заветам однако были заложены и возможности отхода от традиции к эстетике XX в., в которой четкие нормы прошлого века были размыты практикой искусства еще более свободного и нестрогого, разнообразного до пестроты, и эта ненормированность опять приобрела значение *родовой черты* литературы. В посредничестве между литературой двух веков – историческая миссия Чехова-художника. Оно поднимает его творчество до высот, которые под силу только гению.

Близость Чехова и Пушкина в понимании собственно художественной силы искусства и общность их пути к будущему литературы почувствовал сердцем поэта автор романа "Доктор Живаго" (1955). Его герой писал: "Изю всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей, – не до того и не по чину! Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания, и за их чередованием незаметно прожили жизнь, как такую же личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом и подобно снятым с дерева созревающим яблокам сама доходит в преемственности, наливаясь все большею сладостью и смыслом²⁴.

Итак, желание Чехова быть беспристрастным изобразителем человеческих характеров и судеб имело одну цель – сильнее подействовать на читателя. И достигало ее. Но откуда такой неожиданный для беспристрастности эффект?

Дело в том, что талант не может проявиться иначе, чем пропуская весь мир через душу художника и его взгляд, т.е. через индивидуальность и личность! Личное начало объединяет всех великих писателей. В золотом веке русской литературы оно может быть сильнее всего проявлено в творчестве двух первых его поэтов – Пушкина и Лермонтова. И не исчерпало к концу века в творчестве Чехова, а получило очень сложную, округленную форму существования.

Тем, что – по логике научного исследования – две поэтические традиции в искусстве Чехова, пушкинская и лермонтовская, рассматриваются в настоящем труде отдельно друг от друга, эта сложность поневоле у

щается. Между тем ирония и лирика, которым посвящена следующая статья, как и сдержанность и краткость, о которых шла речь здесь, передают вместе широкий спектр эмоций, исходящий в конце концов от автора.

Восхищение Чехова "нерешенностью" вопросов в "Евгении Онегине" вполне совмещается с его восприятием лирического пафоса в стихотворении "Воспоминание", строки которого поставлены в "Дуэли" эпиграфом к описанию тяжелых минут героя, ощутившего лживость всей прожитой жизни. И трудно сказать, чем больше могла взволновать Чехова "Тамашь" — краткостью почти протокольного описания действия, или лирическими признаниями героя, не говоря уже об остроте сюжета.

Между Пушкиным и Лермонтовым, с одной стороны, и Чеховым, с другой, творили самые "субъективные" в русской литературе художники — Толстой и Достоевский, но и эти гиганты литературной субъективности вместили в своем искусстве такие категории объективности, как "полифонизм", "нерешенные вопросы".

Объективно-субъективное отражение мира после Чехова в творчестве его младших современников пошло по пути усиления обеих традиций. Может быть, самая яркая страница в этом движении литературы — творчество Бунина, в котором внешний "лед" описаний таил "пламень", обжигающий читателя.

Мудрость тезиса объективного искусства, сформулированного Чеховым (не "решать", а "ставить" вопросы), постиг Блок-критик. Но если, по Чехову, право "решать" принадлежит читателю, то бездонность смыслов, заключенных в классическом искусстве, для Блока сделала невозможным и ненужным воспользоваться этим правом ("...мы не имеем сил разрешить ни толстовского, ни шекспировского вопроса — и только слагаем их в сердце"²³). Заострение мысли "объективного" художника в устах величайшего лирика XX в. симптоматично. Взаимопроникновение объективности и субъективности едва ли не главный поэтический закон современной литературы. Все это — проявления синтеза противоположных творческих направлений и поэтических систем, под знаком которых развивается теперь литература всего мира.

Произведения и письма Чехова цит. по изд.: Чехов А.Л. Полн. собр. соч. и писем.: В 30 т. М.: Наука, 1974-1983. В тексте сокращенно указываются серия (Сочинения — С. или Письма — П.), том, страницы. Произведения и письма Пушкина цит. по: Собр.соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977-1979. В тексте указываются том, страницы.

²³ Таких примеров "чистой" субъективности в художественной прозе Чехова буквально единицы. См.: "Который из трех?" (С. 1,23В), "Кошмар" (5,73), "Враги" (6, 42-43), "Палата № 6" (8,74), "На святках" (10,183).

²⁴ Специально этой темой не занимались. Сходство поэтических принципов Пушкина и Чехова впервые заметил у нас С.М. Бонди, см. Бонди С.М. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М., Л., 1941. С. 429-430. См. также: Лежнев А.Э. Проза Пушкина. М., 1961. С.58-59 и др.; Семанов М.Л. Чехов о Пушкине // Проблемы реализма русской литературы XIX в. М., Л.; 1961. С. 307-333; Паперный Э.С. Пушкин в прозе // Искусство слова. М., 1973. С. 269-273 и др.

- ³Подробнее об этом см. в моей статье "Назначение искусства (Пушкин и Чехов)" (Чеховиана. М., 1990. С. 40-57).
- ⁴Бунин И.А. О Чехове // Лит. наследство. М., 1960. Т. 68. С. 48.
- ⁵Бочеров С.Г. О возможном и реальном сюжете ("Евгений Онегин") // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1990. С. 29.
- ⁶Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 396.
- ⁷Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Книга для учащихся. М., 1988. С. 81.
- ⁸См.: Катеев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
- ⁹Nillson Nils. Ake. "Краткость — сестра таланта". Von Puskin zu Cechov // Internationales Literaturwissenschaftliches Symposium "A.P. Cechov — Werk und Wirkung" (Международный литературоведческий симпозиум "А.П. Чехов — творчество и современность"). Badenweiler (Schwarzwald). 14—18.10. 1985. (Тезисы докладов). С. 71—72. Ср.: Nillson N. Brevity in Pushkin's prose // Canadian Slavonic Papers. 1987. Vol. XXIX, Nos. 21 — 3. June-Sept. P. 152—164.
- ¹⁰Белинский В.Г. Собр. соч. М., 1979. Т. 4. С. 310.
- ¹¹Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1978. Т. 2. С. 309 (ср. С. 596).
- ¹²Что касается пушкинской поэзии, то она шагнула вперед — к модальным оборотам с "может быть", напоминающим чеховские описания с "почему-то" при передаче психологических мотивировок. См.: Слонимский А.Л. Мастерство Пушкина. М., 1963. С. 124.
- ¹³Флобер Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1938. Т. 8. С. 36.
- ¹⁴Мопассан Ги де. Собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 8. С. 9—10.
- ¹⁵Слонимский А.Л. Мастерство Пушкина. С. 522.
- ¹⁶Ходасевич В. "Петербургская повесть" Пушкина // Аполлон. 1915. № 3. С. 47.
- ¹⁷О "Пиковой даме" как образце пушкинской объективности и, в частности, композиционной иронии, см.: Тамарченко Н.Д. О поэтике "Пиковой дамы" А.С. Пушкина // Вопросы теории и истории литературы. Казань, 1971. С. 45—62.
- ¹⁸Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. С. 56.
- ¹⁹Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 176—178.
- ²⁰Слуцкий Б. Стихотворения. М., 1989. С. 107.
- ²¹Гроссман В. Жизнь и судьба // Октябрь. 1988. № 2. С. 48.
- ²²Цит. по: Л.Н. Толстой о литературе. М., 1950. С. 178, 179.
- ²³Гиабурэ Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 329.
- ²⁴Пестерняк Б. Доктор Живаго // Новый мир. 1988. № 3. С. 95.
- ²⁵Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л. 1962. Т. 5. С. 170.

Э.С. Паперный

ИРОНИЯ И ЛИРИКА. ЛЕРМОНТОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ У ЧЕХОВА

Письмо Чехова А.С. Суворину от 25 ноября 1892 г. цитировалось столько раз, что даже неудобно с него начинать: "Вспомните, что писатели которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пленяют нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вы зовете туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель. . ." И дальше: "Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть и это пленяет Вас. А мы? Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну."

Проще всего, конечно, сказать, что Чехов тут несправедлив к себе. Однако письмо это исполнено такой тревоги и горечи, что вряд ли стоит спешить с успокоительными словами.

Суровость чеховской самооценки связана с тем, что он соотносил свою писательскую работу с опытом великих, "вечных". Не раз он высказывался о литературных современниках, об "артели" восьмидесятников: но мерил он свой труд не этой, а самой большой мерой. Когда он садился за стол, он, говоря его же словами, "не умом, а всем своим существом" ошущал присутствие тех, кто ушел, но остался в литературе навсегда. Классики были для него главным мерилом, "уровнем моря", и в этом одна из разгадок того, что он сам стал классиком.

Пушкин был для Чехова первым. Лермонтов был второй. В письмах, в воспоминаниях немало свидетельств о глубокой сердечной привязанности, не только художественной, но и человеческой симпатии Чехова к своему предшественнику. Они хорошо известны. Приведем лишь некоторые.

"Лермонтов умер 28 лет, а написал больше, чем оба мы с тобой вместе", — говорит Чехов в письме к П.А. Сергеенко. — "Талант познается не только по качеству, но и по количеству им сделанного" (6 марта 1889).

Артист Художественного театра В.В. Лужский вспоминает: "Как-то в квартире Антона Павловича поэт Б. <Бальмонт> стал декламировать свои стихи. Чехов сказал вполголоса: "Если бы сейчас кто-нибудь продекламировал из Лермонтова, то от него бы (он указал на соседнюю комнату) ничего не осталось"².

В работах о Чехове часто приводится свидетельство С.Н. Щукина: ". . . больше А. П-ч хвалил язык Лермонтова. — Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова, — говорил он не раз, — я бы так сделал: взял бы его рассказ и разобрал, как разбирают в школах — по предложениям, по частям предложения. . . Так бы и учился писать"³.

В письмах Чехов непрерывно цитирует любимого поэта. Не раз возвращается он к двестишести: "Так храм — оставленный — все храм, Кумир поверженный — все бог!⁴, к стихотворениям "Парус"⁵, "Благодарность"⁶, "И скучно и грустно"¹. Не станем подробно говорить о том, как восхищался Чехов повестью "Тамань"⁸. Приведем лишь свидетельство Бунина: «Чехов любил разговоры о литературе. Говоря о ней, часто восхищался Мопассаном, Толстым. Особенно часто он говорил именно о них да еще о "Тамани" Лермонтова. "Не могу понять, — говорил он, — как мог он, будучи мальчиком, сделать это! Вот бы написать такую вещь да еще вовдевил хороший, тогда бы и умереть можно!"⁹».

Вот еще одно свидетельство, на наш взгляд, — более важное, чем просто "еще одно". М.О. Меньшиков писал Чехову 20 августа 1896 г. о Толстом: "Лев отозвался о Вас так, что Вы большой и симпатичный талант, но связанный (как я подсказал ему) скептическим мирозерцанием, он боится даже надеяться, что Вы освободитесь от этих пут (как, прибавил он, можно было ждать от Лермонтова, например)" (см. примеч. к письму Чехова М.О. Меньшикову от 11 августа 1896. — П. 6., 500–501).

В истолковании этих слов Льва Толстого много сложного. Прежде всего отзыв дан в пересказе. Но дело не только в этом. Анализировать

столь краткое высказывание опасно – рискуешь начать говорить "за" писателя. Здесь нужна особенная осторожность, чтобы не примешать к разбираемой оценке свою. Помня об этом, попробуем высказать несколько соображений.

Если учесть другие известные отзывы Толстого о Чехове, естественно предположить, что "скептическое мирозерцание", о котором идет речь, связано с неверием.

"Жизнь не шутка, а великое, торжественное божественное дело", – записывает Толстой¹⁰. Это очень характерное для писателя определение, оно несовместимо со скепсисом, со стремлением свести жизнь к "шутке".

Вспоминается обмен письмами между Бернардом Шоу и Львом Толстым – он проливает свет на вопрос о "скептическом мирозерцании". Английский писатель спрашивал: "Предположите, что мир есть только одна из божьих шуток. Разве вы в силу этого меньше старались бы превратить его из дурной шутки в хорошую?". Толстому такое высказывание понравиться не могло. Он ответил: "... вопросы о боге, о але и добре слишком важны, чтобы не говорить о них шутя. И потому откровенно скажу, что заключительные слова вашего письма <приведенные выше> произвели на меня очень тяжелое впечатление"¹¹.

Бог и шутка, тем более злая шутка, по Толстому несовместимы. И если думать о русских писателях-предшественниках, противостоящих в этом смысле Толстому, первым вспоминается имя Лермонтова.

Там, где у Толстого идущая от сердца стихийная благодарность творцу, – у Лермонтова в разговоре с богом – горькая и едкая ирония. Если можно так сказать – смертная ирония.

"Благодарность" – название этого стихотворения опровергается всем последующим текстом. Первая строка ("За все, за все тебя благодарю я...") с эмоционально-приподнятым повтором звучит так, словно поэт действительно хочет выразить искреннюю признательность. Однако каждая новая строка придает заглавию совершенно иной, противоположный смысл.

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За мсть врагов и клевету друзей.

Анафорические "За" охватывают всю жизнь лирического героя, его любовь, дружбу, его напрасные надежды. В истинно лермонтовской антитезе столкнулись "благодарю" и "тайные мучения страстей", "горечь слез, отраву поцелуя". В сквозном контрасте, если так можно выразиться, подконтрасты: страсти оборачиваются мучениями, поцелуй – отравой, "Враги" и "друзья" как бы уравниваются, и в этом сближении, взаимоподоблении – развитие той же главной антитезы. Взволнованный оборот "За все, за все", предвещавший как будто лирический рассказ о добре, которое благодарит поэт, оказался связанным с миром зла, коварства и предательства.

Последние две строки завершают стихотворение, исполненное чувством неизлечимой обиды, обманутых чаяний, поруганной веры: "Устрой мне"

так, чтобы тебя отныне // Недолго я еще благодарил" (2, 159). В этом финале слышатся и скорбь, и печальная ирония, тяжкая шутка.

Словам Толстого: "Жизнь не шутка" – противостоит лермонтовское: "И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг – // Такая пустая и глупая шутка" (2, 138).

Автор "Благодарности" разговаривает с богом, как с дьяволом. Это одна из самых коренных его идей, слитых с образно-поэтическими понятиями – добро и зло; они переходят друг в друга. Такие переходы определяют многие лермонтовские антитезы: "Ты ангелом будешь, я демоном стану!" (2, 40), "Разве ангел и демон произошли не от одного начала?" (6, 21). "Как демон, хладный и суровый, // Я в мире веселился злом" (4, 241). Последнюю фразу можно понять по-разному: веселился злом или веселился в злом мире? Но так или иначе веселье и зло здесь по-лермонтовски сокращено. В стихотворении двойная ирония: поэт гневно смеется над богом, который зло и безжалостно посмеялся над ним. В этом – глубина, сквозное, всепроникающее начало иронии у Лермонтова.

Однако стихотворение исполнено не только, пользуясь современным языком, тотальной иронии. Оно исповедально. Ирония и лирика – эти, казалось бы, взаимоисключающие начала, в действительности близки друг другу. И Лермонтов, один из первых, если не первый в русской поэзии, соединил эти два понятия в своем творчестве.

В гениальном восьмистишии "Благодарность", которое по значительности сопоставимо с поэмой, два образа: творца, создавшего мир зла и несправедности, и лирического героя. Каждая новая строка все больше раскрывает оба эти образа. Заключение ("Устрой лишь так, чтобы тебя отныне Недолго я еще благодарил") звучит одновременно и насмешливо, и лирично. "Благодарил" – это последнее слово контрастно перекликается с заглавием. Но, сливаясь со злой иронией, звучит и откровенное, глубоко выстраданное признание, – поэт отказывается от той жизни, какую предложил ему творец. Если есть жизнеутверждающее начало, то в "Благодарности" начало жизнеотрицающее.

В том, если можно так сказать, историко-литературном споре, который ведут Лев Толстой ("Жизнь не шутка") и Лермонтов ("такая пустая и глупая шутка"), Чехов ближе к Лермонтову. Юмор, ирония для него – начала всеопределяющие.

У Льва Толстого находим запись: "В унылом настроении веселость так же неприятна, как в веселом настроении грусть, но с той разницей, что если появляется среди грусти веселость, то тогда всегда – если только это не прелестные дети – противно"¹².

У Чехова иной взгляд. Он пишет 13 июня 1890 г. Ф.О. Шехтелю, рассказывая о своем путешествии: "Вообще не жизнь, а оперетка. И скучно и смешно".

Можно сказать, что Лев Толстой во многом противостоит трем писателям – Лермонтову, Чехову и Бернарду Шоу.

Что касается темы "Чехов и Лермонтов", во многих работах подробно, с опорой на эпистолярный материал, на воспоминания современников рассказывалось о том, как восхищался Чехов автором "Тамани". Однако о "скептическом мирозерцании" (Толстой), об иронии, слитой с лири-

кой, о смешении "грустного" и "смешного" — обо всем том, что, на наш взгляд, во многом объясняет родство двух писателей, не говорилось или говорилось очень мало. Отмечая это родство, хочется сразу же внести уточнение. Ирония соединяет печальное, грустное, трагическое и смешное. В этом соединении "итоговое" для Лермонтова — грустное. Стихотворение "А.О. Смирновой" (1840) кончается словами: "Все это было бы смешно, // Когда бы не было так грустно" (2, 163). Двустигшие это вошло в разговорный язык, стало поговоркой.

У Чехова рождается формула, сходная и в то же время отличная от лермонтовской. Он пишет сестре: "Мне живется так себе. Было бы скучно, если бы все окружающее не было так смешно" (М.П. Чеховой. 11 апреля 1887 г.). У Чехова в отличие от Лермонтова в итоге хоть и "скучное", но "смешное".

Лермонтов трагичнее Чехова, и, может быть, поэтому некоторые исследователи рисовали его более "прямым", нежели он был на самом деле, недооценивали его иронию, его "все это было смешно" — оно не просто отбрасывается, но словно в некотором усилии оттесняется словами "когда бы не было так грустно".

Есть много общего в "разuverенности" двух писателей: они оба не обольщены жизнью, нисколько не опьянены мечтой о счастье. И потому неслучайна, как нам кажется, такая переключка в "Бэле": "Жизнь не стоит того, чтобы об ней так много заботиться" (6. 225) и в чеховском рассказе "Случай из практики": "Ведь на свете нет ничего такого, что заслуживало бы этих слез". (10. 78).

Ясно, однако, что степень и характер разuverенности, "скептического мирозерцания" двух писателей разные. Ирония Лермонтова адресована не миру вообще, но именно миру как делу рук божьих. Автор стихотворения "Благодарность" не отрицает бога. Он не безбожник, но он отказывается признать бога добрым. Бог — источник зла в мире. Нельзя не согласиться с Б. Бухштабом, писавшим, что в стихотворении этом нет "антирелигиозной" мысли: "Антирелигиозные произведения говорят о том, что бога нет, и религия — обман; стихотворение Лермонтова основано на мысли, что бог есть, и он виновник мирового зла"¹².

Можно сказать, что бог для Лермонтова — "ты", а для Чехова — "он". У Чехова нет да и не может быть богоборчества. Мир раскинулся перед ним во всей его реальности и объективности. А бог — одна из загадочных предположений, гипотез (см. письмо Чехова к С.П. Дягилеву от 30 декабря 1902 г. — "Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего. Работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего бога . . .").

Возможна ли вообще богоборческая тема в "атеистическом" двадцатом веке? Как будто нет. Но вспомним о лирике молодого Маяковского, о его поэме "Облако в штанах". В ее финале бог жестоко осмеян, но, как у Лермонтова, разговор идет на ты¹³.

"Благодарность" — высший пик в нарастающей богоборческой и "жизненно отрицающей" теме у Лермонтова. Духовный сын и преданный ученик Пушкина, Лермонтов очень скоро вступает с ним в спор.

Поэзия Пушкина исполнена глубокого доверия к жизни. Ничто не может его поколебать.

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смирись:
День веселья, верь, настанет.

Сердце в будущем живет!
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило.

(2, 239)¹⁵

В первом четверостишии дважды повторенное слово "день" обретает противоположный смысл: "уныние" сменится "весельем". То же во втором четверостишии: слово "пройдет" в смысле "все проходит" при повторении обретает совсем другое значение: то, что "пройдет" – останется, "будет мило". Эта мысль утверждается и контрастными смысловыми рифмами двух четверостиший: "обманет – настанет", "уныло – мило".

Поэзия молодого Лермонтова – прямая антитеза творчеству Пушкина, в частности его стихотворению "Если жизнь тебя обманет. . ." Ведущий – хотя и не исчерпывающий – мотив стихов 30-х годов: жизнь – обман.

И нам горька остылой жизни чаша;
И уж ничто души не веселит.

(1, 65)

В определении "остылой жизни" – предчувствие того, что воплотится потом в образах Печорина, Арбенина и Демона.

В стихотворении "Гроза" (1830) бурному неистовству природы противопоставлен лирический герой – "холодный, равнодушный".

Стою – ужель тому ужасно
Стремленье всех надземных сил,
Кто в жизни чувствовал напрасно
И жизнь обманут был?

(1, 97)

"Чувствовал напрасно" – необычайный, странный, но тоже истинно лермонтовский оборот: он помогает ощутить дух, атмосферу "остылого" мира поэта.

Лирика Лермонтова – об этом много писали – исполнена контрастов. И первоисходный контраст: жизнь – обман. Счастья нет. Как писал В. Ключевский, к мысли о счастье поэзия Лермонтова подходила "с обратной стороны, с изнанки, если можно так выразиться: она пыталась указать, в чем не следует искать счастья" . . .¹⁶

Жизнь, вера, счастье, радость, любовь, дружба – все это утрачивает свое изначальное значение, снимается противоположными представлениями.

Навряд ли кто-нибудь из нас страну узрит,
Где дружба дружбы не обманет,
Любовь любви не изменит.

(1, 13)

Так рождаются антитезы, без которых поэзию Лермонтова представить себе невозможно.

Беден! кто судьбы в несчастье
Все надежды испытал,
Наконец находит счастье,
Чувство счастья потеряв.
(1, 94)

И, что для нас особенно важно, в этом столкновении счастья и лже-счастья уже ощущается возможность иронии, ее предпосылка – ведь ирония строится на иносказании, насмешливом употреблении слова не в прямом, а в другом, часто противоположном смысле.

Антитеза – столкновение полярных понятий, представлений. Ирония – противоречивое слияние этих двух представлений: говорится одно, а подразумевается другое.

Шестнадцатилетний Лермонтов пишет стихотворение "Благодарю!" – своеобразный этюд к "Благодарности":

Благодарю! . . . вчера мое признанье
И стих мой ты без смеха приняла;
Хоть ты страстей моих не поняла,
Но за твое притворное вниманье
Благодарю!
(1, 148)

"Благодарю за . . . твое притворное вниманье – "благодарю" в особенном, "сдвинутом", "притворном" значении. Это – антиблагодарное благодарю.

Ирония исторгается из самых глубин трагической лирики поэта, его "напрасной" сердечной жизни. Она, ирония, – не "периферия" лермонтовской поэзии, она – суть, без нее поэт перестает быть самим собой.

Тот же В. Ключевский писал о Лермонтове: "Он с любовью искал этих противоречий людской жизни и с наслаждением любовался ими, не отворачиваясь даже от самых пошлых, с таким мефистофельским злорадством изображенных им в стихотворении "Что толку жить! . . ."".

В этом стихотворении разворачиваются картины современного поэту мира с его обманом, лезть, продажностью. Ирония поэта настигает его персонажей и за порогом жизни.

Конец! Как звучно это слово,
Как много – мало мыслей в нем;
Последний стои – и все готово,
Без дальних справок – а потом?
Потом вас чинно в гроб положат,
И черви ваш скелет обгложут,
А там наследник в добрый час
Придавит монументом вас.
(2, 59)

В Ключевский прав – здесь все иронично, все дышит "мефистофельским злорадством". Само это слово "злорадство", соединяющее "зло" и "радость", заставляет вспомнить лермонтовский оборот – "Я в мире веселился злом". Иронична патетика слов: "Конец! Как звучно это сло-

во...”, с откровенной насмешкой звучит строка: “Как много-мало мыслей в нем” – здесь противоположности как бы уравниваются, что так характерно для иронии. И, конечно, ирония слышится в словах: “Потом вас чинно в гроб положат”, так же, как и в слове “чинно”, в сочетании выражений “придавит монументом”, “в добрый час”. Мы ощущаем контрастный смысловой и стилистический “сдвиг”, то несоответствие, в котором заключена соль трагической шутки.

Стихотворение “Что толку жить! . . .” начинается словами:

Что толку жить! . . . Без приключений
И с приключеньями – тоска
Везде, как беспокойный гений,
Как верная жена, близка.

Это одна из мыслей, которые проходят сквозь все творчество поэта. Никакие душевные и стихийные потрясения не дадут утешения человеку, раненному тоской.

Романтический герой поэмы “Мцыри” рад “обняться с бурей”, ему ничего не надо взамен “Той дружбы краткой, но живой, //Меж бурным сердцем и грозой” (4, 155). Однако – и в этом один из поэтических итогов Лермонтова – “дружба краткая, но живая” бурного сердца и грозы не спасает лирического героя. И здесь мы подходим к особенности, которая отделяет Лермонтова от романтической традиции.

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой . . .
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!
(2, 62)

Стихотворение “Парус” (1832), как известно, начинается стихом, совпадающим со строкой А.А. Бестужева-Марлинского, а завершается словами горькой усмешки, иронии по отношению к “мятежному”, но вместе с тем наивному парусу.

“Парус”; “И скучно, и грустно”, “Благодарность” . . . Неужели это все периферия творчества Лермонтова?

Исследователи по-разному отвечали на вопрос о роли иронии в его лирике. Интересно и как всегда талантливо пишет об иронии Л.Я. Гинзбург в книге “Творческий путь Лермонтова”: “Ирония расторгает привычную связь между трагическим и высоким, комическим и низким. Именно в силу этой отмены неподвижных оценочных категорий, в силу неперестанного движения от серьезного к смешному, от положительного к отрицательному и обратно ироническому методу свойственно не только подвергать сомнению высокое, но и возвышать низкое, поднимать новые пласты быта в области социальной проблематики и большой литературы. Это и есть реалистическая потенция романтической иронии”¹⁸.

Вместе с тем Л.Я. Гинзбург ограничивает роль иронии у Лермонтова: “с его однозначным словоупотреблением, с прямоотой и серьезностью его гражданского лафоса ирония вошла как неожиданность. Вероятно, для Лермонтова она и не была органична”¹⁹.

Однако независимо от роли иронии слово у поэта вообще не может

быть "однозначным". Далее: "серьезность... гражданского пафоса". Но ведь ирония не обязательно нечто несерьезное, несовместимое с внутренней весомостью и значительностью.

"Его лирике шутка почти незнакома", — пишет исследовательница. Но если говорить о шутке, исполненной не веселости, а печали, слитой с трагическим раздумьем, — это не совсем так.

Думается, тенденция Л.Я. Гинзбург локализовать иронию в творчестве Лермонтова дала себя знать в оценках авторов статьи "Ирония" в "Лермонтовской энциклопедии". Они пишут: "Лермонтов владел всеми видами иронии, от легкой насмешки до едкого сарказма, но в сфере серьезной исповеди его лирического героя ироническая интонация не проникала". И дальше: «... свойственная Лермонтову ироничность ума (ср., например, письма) не "перешла" в сферу поэтического сознания»²⁰.

Вместе с тем можно назвать статьи, где авторы отказываются ограничивать роль иронии для духа и стиля лермонтовской поэзии. Так, В.А. Проппина пишет: "Историческая ситуация выражала себя через образ сознания, формой свободы которого стала ирония как ведущий признак. В этом заключается новое слово Лермонтова в русской литературе и непреходящая ценность открытия"²¹.

На наш взгляд, ирония — действительно "ведущий признак", "новое слово" Лермонтова. И черта эта находится в напряженных, противоречивых "взаимоотношениях" с лирикой.

В поэзии Лермонтова, особенно в произведениях последних лет, наряду с тенденцией, которую мы назвали жизнеотрицающей, нарастала другая, прямо ей противоположная. В стихотворениях "Когда волнуется желтеющая нива", "Молитва" ("Я, мать божия, ныне с молитвою..."), "Молитва" ("В минуту жизни трудную..."), "Выхожу один я на дорогу" поэт как будто освобождается от "дьявольской иронии", "мефистофельского злорадства". В стихотворении "Выхожу один я на дорогу" чувство благодарности творцу не омрачается язвительной насмешкой.

И этот Лермонтов, лирически преодолевающий иронию, говорящий о воскрешении человеческой души, о ее тяге к добру, не менее близок Чехову, чем автор "Демона".

Одна из главных сюжетных линий чеховской повести "Три года" связана с тем, как постепенно и неодолимо гаснет любовь Лаптева к Юлии. Она становится его женой, в ней пробуждается душевный интерес к нему, однако его чувство к ней все больше слабеет. Самый климат прозаической, амбарной действительности "не показан" любви. С названной сюжетной линией перекликается другая — Ярцев и Полина Рассудина.

Ярцев приходит к Лаптеву. "А у меня новость, — сказал он и засмеялся. — Полина Николаевна перебралась ко мне совсем. — Он немножко смутился и продолжал вполголоса: — Что же? Конечно, мы не влюбились друг в друга, но, я думаю, это... это все равно..." И дальше он продолжает, вздыхая: "Да, друг мой. Я старше вас на три года, и мне уже поздно думать о настоящей любви, и, в сущности, такая женщина, как Полина Николаевна, для меня находка, и, конечно, я проживу с ней благополучно до самой старости, но, черт его знает, все чего-то жалко, все чего-то"

хочется и все кажется мне, будто я лежу в долине Дагестана и снится мне бал. . .” А потом Лаптев размышляет об этом и ему досадно, “что чувств его к жене было уже совсем не то, что раньше” (9, 76–77).

Сердечные “сюжеты” Ярцева и Лаптева перекликаются друг с другом²².

По записной книжке видно, как впервые появился лермонтовский мотив в работе над повестью “Три года”. Вот один из набросков к этому произведению: “Мы все только говорим и читаем о любви, но сами мало любим. Долина Дагестана” (17, 30; 1, 39, 7)²³.

Лермонтовское стихотворение “Сон” (“В полдневный жар в долине Дагестана. . .”) в чеховской повести – не предмет сравнения, но, скорее, недостижимая вершина. Он, раненый, “с свинцом в груди”, лежащий в долине на поле сражения, и она, сидящая “на вечернем пире в родимой стороне”; разделенные, они прозревают друг друга в пророческом сне, в горячем любовном видении. Любовь оказывается сильнее недуга, “мертвого сна”, она преодолевает многоверстные расстояния.

И каким резким контрастом высокому стихотворению оказываются слова Ярцева: “Конечно, мы не влюблены друг в друга, но, я думаю, это. . . это все равно. . .” И дальше: “Черт его знает, все чего-то жалко, все чего-то хочется и все кажется мне, будто я лежу в долине Дагестана и снится мне бал”.

Лермонтов здесь, если можно так сказать, лирическая точка отсчета – так же, как эпитафия “Ночевала тучка золотая” к рассказу “На пути”. Все это вершины, недоступные для современного Чехову героя. Ему не хватает “полдневного жара”, и он сознает это, примиряется с тем, что не дано ему высокой любви, не дано увидеть “грустный сон”.

Интересный разбор упомянутого места из чеховской повести с лермонтовским мотивом (в журнальном варианте и в окончательном тексте) предпринимает Э.А. Полоцкая²⁴. Она приводит заключительные строки повести “Дом с мезонином” (“А еще реже, в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно и мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся. . . Мисюсь, где ты?”) и сопоставляет их с лермонтовским стихотворением, которое пересказывает Ярцев: “Разъединенность двух душ, стремящихся друг к другу (из неизвестности или в неизвестность), – общая поэтическая мысль в процитированных отрывках; наличие двух пространственных позиций и двух точек зрения – общий структурный принцип, лежащий в основе этой поэтической мысли”²⁵.

Тонкое наблюдение. Если говорить о Лермонтове, то у него тема “разъединенности двух душ, стремящихся друг к другу” вызывает в памяти перевод стихотворения Г. Гейне “Ein Fichtenbaum steht einsam”. Здесь тоскуют два поэтически одушевленных существа – сосна и пальма. Это построение – два существа, разделенных, но связанных мечтой, сновидением, – определяет собой стихотворение “Сон” (“В полдневный жар в долине Дагестана. . .”). Как видим, Лермонтов не только перевел, но творчески усваивал опыт немецкого поэта, его дух, стиль, даже конструкцию его стихотворений.

Для понимания темы "разъединенности двух душ, стремящихся друг к другу", очень важен и второй, более вольный перевод Гейне "Sie liebten sich beide". У немецкого поэта восьмистишие кончается так (в буквальном переводе): "Наконец, они расстались и видолись // Только порою во сне; // Они давно умерли. Но сами едва знали об этом". Жизнь двух существ, связанных любовью и разделенных враждебностью, – была не жизнью; настолько не жизнью, что они не заметили смерти.

У Лермонтова другой поворот: "И смерть пришла: наступило за гробом свиданье. . . // Но в мире новом друг друга они не узнали" (2, 201). Интересно, что в черновых вариантах этот финал написан с самого начала (2, 302, 303).

Лермонтов сохранил печальную ироничность гейневского финала, но придал ему другой смысл – глубоко закономерный для поэта. Любовь героев исполнена такой вражды, что само небо, загробный мир не могут их примирить. Там они не узнали друг друга. Зло оказалось сильнее добра, любовь терпит крах²⁴.

Тема эта близка Чехову. Напомним строки из рассказа "О любви": "Мы молчали и все молчали, а при посторонних она испытывала какое-то странное раздражение против меня; о чем бы я ни говорил, она не соглашалась со мной, и если я спорил, то она принимала сторону моего противника" (10, 73).

Не два существа разделены сотнями верст, а живущие рядом, и тем не менее они бесконечно далеки друг другу. В рассказе Чехов поведал о любви странной, ущербной, о любви, замкнутой в себе и не находящей исхода. Она не решалась быть самой собой и пряталась за масками безучастия, враждебности.

Чехов не только перекликается в своих произведениях с Лермонтовым, но и вступает с ним в своеобразный диалог.

10 мая 1898 г. по новому стилю (28 апреля – по старому) писатель, будучи в Париже, делает запись в альбоме коллекционера А.Ф. Онегина. Там были записаны стихи Лермонтова:

Поверь мне, – счастье только там,
Где любят нас, где верят нам!

(Курсив Чехова. 18, 34)

Двустихише это повторяется у поэта с разночтениями: в поэме "Измаил-Бей" ("По мне отчизна только там, // Где любят нас, где верят нам!", 3, 175) и в поэме "Хаджи Абрек" ("Поверь мне, – счастье только там, // Где любят нас, где верят нам!" (3, 275). Эта мысль повторяется и в прозе поэта – в "Княжне Мери": "Да, – признается Печорин, я уже прошел тот период жизни душевной, когда ищут только счастья, когда сердце чувствует необходимость любить сильно и страстно кого-нибудь: теперь я только хочу быть любимым, и то очень немногими. . ." – (6, 279).

Так что лермонтовская цитата в альбоме никак не может быть названа случайной. Чехов подчеркивает строку "Где любят нас, где верят нам" и вписывает свое возражение: "Где нас любят и где нам верят, там не так скучно; но счастливы мы там, где сами любим и где сами верим. . ." (18, 34).

мания и вражды. Он трагически воспринимает свою ненужность, никчемность, нелюбимость.

Беда чеховского героя — не столько глухая стена враждебности и недоброжелательства, сколько футляр собственного равнодушия и закрепошенности. Способен ли футлярный человек к духовному и душевному пробуждению, к любви, к вере в счастье — вот один из самых глубоких вопросов чеховского творчества.

Это различие сказалось в чеховской записи.

В повести "Дуэль" мы сталкиваемся с потомком Печорина, наделенным многими способностями, но лишенным дара жить, действовать, любить. Главный герой — Лаевский опускается все ниже и ниже. Он запутался в своих отношениях с женщиной, которую сделал любовницей, ведет себя праздно и фальшиво. Дуэль с безжалостным доктором фон Кореном, близость смерти, эпизод с Надеждой Федоровной и Кириллыным — все это, завязываясь в тугой узел, приводит Лаевского к "душевному" перевороту, к нравственному возрождению.

Интересно, что ассоциация с героем Лермонтова Печориным не раз подчеркнута в повести. По словам фон Корена, который ненавидит Лаевского (хотя потом резко меняет свое мнение о нем), тот «начинал нести длинную галиматью об Онегине, Печорине, байроновском Каине, Базарове, про которых говорил: "Это наши отцы по плоти и духу"» (7, 370). В письме А.С. Суворину от 24 или 25 ноября 1888 г. Чехов так рассказывает о содержании повести "Дуэль": «Мельком говорю о театре, о предрасудочности "несходства убеждений", о Военно-Грузинской дороге, о семейной жизни, о неспособности современного интеллигента к этой жизни, о Печорине, об Онегине, о Казбеке».

Так что Печорин — одна из тем повести "Дуэль", которая осознавалась автором в период работы над этой вещью. Дуэль Лаевского и фон Корена соотнесена с печоринской. "Господа, кто помнит, как описано у Лермонтова?" — спрашивает, смеясь, фон Корен перед началом поединка, когда участники пытаются вспомнить правила дуэльной процедуры (7, 447)²⁷

Критика довольно дружно выразила сомнение в убедительности финала "Дуэли".

Однако финал повести при всей его неожиданности помогает понять, в каком направлении развивалась в сознании писателя судьба героя — он продолжал линию "лишнего человека". Мысль писателя настойчиво билась над его воскрешением.

Лермонтова и Чехова роднило не только "скептическое мирозерцание", но и настоятельные попытки показать возрождение героя, его способность, говоря словами Лермонтова, "веровать добру".

Показать "воскресение" души героя, не отрываясь от реалистического изображения его характера, внутреннего мира, обстоятельств, — в этом заключалась задача, стоявшая перед Чеховым. И не случайно его письма, где рассказывается о работе над повестью "Дуэль", полны жалоб на то, как тяжело подвигается писание (см. письмо к А.С. Суворину от 6 и 18 августа 1891 г.).

Источник страдания лирического героя многих лермонтовских стихотворений, поэм, повестей, романа в том, что он окружен стеной непони-

Не случайно в обоих случаях, говоря о трудности работы, Чехов упоминает конец рассказа. Видимо, над развязкой он бился и "путался" больше всего.

Идея "воскресения" героя, с таким трудом и напряжением воплощенная в "Дуэли", не оставит Чехова. В рассказе "Дама с собачкой" Гуров и Анна Сергеевна нравственно возрождаются ("Они простили друг друга то, чего стыдились в своем прошлом, прощали все ...в настоящем и чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих" – 10. 143).

Лермонтова и Чехова роднит ирония и вместе с тем стремление преодолеть ее, показать способность героя к лирически-утверждающему взгляду на мир, к новой духовной и душевной жизни. Можно сказать, что оба писателя шли от иронии к лирике, как бы оттесняя иронию, но окончательно с ней не порывая.

Однако это – в общих чертах. Чем больше конкретизируешь, тем явственнее проступают глубокие различия. Мы уже касались их. Ирония Лермонтова носит более трагический, фатальный, "роковой" характер. Она тяжелее, в ней больше, пользуясь словом Блока, "угрюмства".

Во многих произведениях Лермонтова словно два времени – настоящее и прошлое, а будущего нет. Завтрашний день не связан с нынешним, отделяется от него. Он сам по себе.

И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

(2, 114)

Чеховские герои верят в суд потомков (в "Трех сестрах": "Страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь" (10, 187–188)).

Два великих русских поэта были спутниками творчества Чехова – Пушкин и Лермонтов. Первый был воплощением жизнелюбия, если можно так сказать, жизнеприятия, поэтической "меры", естественности во всем: в художественном изображении, в тональности повествования. Второй, писатель "скептического мирозерцания", напряженно бился между божественным и "мефистофельским" началом, устремляясь – особенно в последние свои годы – к преодолению иронии и скепсиса.

И всеми своими сторонами, столь противоречивыми, Лермонтов оставался близок и дорог Чехову.

¹Произведения Чехова цит. по изд.: Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 36 т. М.: Наука, 1974–1983. В тексте указываются том и страницы. Письма цит. по тому же изд. с указанием адресата и даты.

²Лужский В.В. Из воспоминаний // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 419.

³Шукин С.Н. Из воспоминаний об А.П. Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 463.

⁴Произведения Лермонтова цит. по изд.: Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. М.: В., 1957. Указываются том и страницы. См. также стихотворение "Я не люблю тебе страдать..." (1, 253). У Чехова – письмо М.В. Киселевой от 26 июля 1891 г.: "Оскар для московской жандарм" (16, 42).

- ⁵ Письмо А.С. Суворину от 18 ноября 1888 г.; "Свадьба" (12, 112); "Три сестры" (13, 179).
- ⁶ Письма Н.Л. Леонтьеву (Щеглову) от 22 января 1888 г., А.П. Чехову 16 августа 1888 г.
- ⁷ Чехов повторяет лермонтовскую "формулу" ("И скучно и грустно") в письмах Н.А. Лейкину от 4 июня 1887, А.С. Суворину от 17 декабря 1888, от 4 февраля 1889 и от 28 октября 1891 гг.; или же прибавляет к ней собственные слова: "В Москве нет ничего нового. Скучно и грустно, и серо, и свищово..." (письмо А.Н. Плещееву от 17 октября 1888 г.).
- ⁸ В письме к Чехову 2 апреля 1886 г. Д.В. Григорович обратил его внимание на эту повесть: "Пусть все литераторы соберутся и ни один не найдет слова, которые можно было бы прибавить или убавить" (Слово. М.: Книгоизд. писателей в Москве, 1914. Сб. С. 202). Любопытно, что характеристика Григоровича перекликается с тем, что сказал о "Тамани" Лев Толстой: "В повести нет ни одного лишнего слова. Ничего, ни одной запятой, нельзя ни убавить ни прибавить. Так еще писал только Пушкин" (Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого, 1891—1910. М., 1960. С. 721).
- ⁹ Бунин И.А. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 483—484. Во многом еще остается не исследованной (или недоисследованной) перекличка чеховского рассказа "Воры" (первоначальная редакция — "Черти") и "Тамани". Интересно соотношение чеховской повести "На пути" и эпиграфа ("Ночевала тучка золотая"). Все это требует особого разбора.
- ¹⁰ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1937. Т. 56. С. 282.
- ¹¹ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 19. С. 708.
- ¹² Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1952. Т. 52. С. 33.
- ¹³ Пушкин, Лермонтов, Гоголь // Лит. наследство. М., 1952. Т. 52. С. 487.
- ¹⁴ Из работ, посвященных теме "Лермонтов и Маяковский", см.: Петросов К.Г. Творчество В.В. Маяковского: О русской поэтической традиции и новаторстве. М., 1985.
- ¹⁵ Произведения Пушкина цит. по изд.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977—1979. В тексте указываются том и страницы.
- ¹⁶ Ключевский В. Очерки и речи: Второй сб. ст. М., 1913. С. 130.
- ¹⁷ Ключевский В. Очерки и речи. С. 121.
- ¹⁸ Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940.
- ¹⁹ Там же. С. 136—137.
- ²⁰ Немзер А.С., Шемелева Л.М. Ирония // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 199—200.
- ²¹ Пронина В.А. Ирония и игровой образ в "Герое нашего времени" М.Ю. Лермонтова // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980. С. 165. Укажем также на работы: Скибин С.М. Своеобразие и социально-историческая обусловленность иронии в лирике М.Ю. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Проблемы текстологии и историзма: Сб. науч. тр. Рязань, 1980; Он же. Функции иронии в формировании жанра реалистической поэмы на материале шутивно-иронических поэм М.Ю. Лермонтова // Жанровое своеобразие произведений русских писателей XVIII—XIX веков: Сб. науч. тр. М., 1980; Славцова Л. Функция иронии в поэме Лермонтова "Тамбовская казначейша" // Тез. докл. и сообщ. XI науч. конф. профессорско-препод. состава. Секция филол. наук. Фрунзе. 1962. Кирг. гос. ун-т.
- ²² См. комментарии Э.А. Полоцкой к этому месту текста в письмах Чехова (9, 465).
- ²³ Об отражении лермонтовского мотива в записной книжке — см.: Чехов А.П. Полн. собр. соч. Т. 17. С. 274.
- ²⁴ Полоцкая Э.А. А.П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979. С. 72—74. См. также: Она же. Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова // Мастерство русских классиков. М., 1969. Это одна из наиболее значительных статей на эту тему.
- ²⁵ Полоцкая Э.А. Движение художественной мысли. С. 72—73.
- ²⁶ О творческих связях Лермонтова с немецким поэтом см.: Федоров А.В. Лермонтов и Гейне // Учен. зап. 1-го пед. ин-та иностр. языков. М., 1940. Т. 1. С. 105—134; Гордон Я.И. Гейне в России (1830—1860-е годы). Душанбе, 1973. С. 82—93 и др.
- ²⁷ О "Дуэли" см.: Гурвич И. Проза Чехова: Человек и действительность. М., 1970. С. 93—95 и др.

ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК ИЗ XIX СТОЛЕТИЯ: КОРОЛЕНКО

В девятнадцатом веке жалели,
Просто так — жалели людей.
Может, это и не годится
И в распыл пойдет,
И в разлом.
Может, это еще пригодится
В двадцать первом и в двадцать втором.

Борис Слуцкий. Столетия в сравнении

Русскую литературу XIX в. Короленко назвал в "Истории моего современника" своей духовной родиной. В 1898 г., когда входила в моду "новая мораль" с культом силы и презрением к "маленьким, жалким людишкам" (М. Горький), он напомнил о "здоровом инстинкте человечества", который подсказывает, что "правда должна быть на стороне слабейшего" и выражал надежду, что так пребудет "и в двадцатом и в двухсотом веке..."¹.

Защита слабых и гонимых, без рассмотрения их, так сказать, "социальной ценности" многим казалась в лучшем случае смешным и устаревшим "абстрактным гуманизмом", в худшем — "обывательщиной" и даже "контрреволюцией". Но Короленко отстаивал "святость милосердия" в самые кровавые часы истории. Если "человечность" и "революционность" расходились, он всегда держал сторону первой.

В его личности и творчестве воплотились черты той "доброй демократии", которая в России, по замечанию одного из героев романа В. Гроссмана "Жизнь и судьба", пока не состоялась. Эту высоту обозначила русская литература, но не взяла русская история.

Всякий резкий слом естественного развития был чужд Короленко. "Мера, мера во всем" — вот его главное правило (10, 229). Для него неприемлемо и слишком неподвижное охранение старого, и слишком решительное его ниспровержение. Им владело убеждение, что искусство, как и сама жизнь, преемственно по самой своей природе, и его естественное развитие требует реформаторства, а не революций.

Творчество Короленко вписывали в самые разные преемственные ряды русской литературы. А.И. Эртель в 1890 г. видел в его произведениях продолжение "этнографической" линии и фотографичность². Д.С. Мережковский, напротив, находил в рассказе "Сон Макара" искомые начала нового идеализма³. Публицист народнической ориентации Л.Е. Оболенский обнаружил в "Слепом музыканте" одни "трескучие и неестественные метафоры" в духе Марлинского⁴. А Поль Верлен, прочитав "Слепого музыканта" в переводе, заметил: "...пока мы еще спорим с символизме, а вот молодой русский писатель дал уже готовый образец"⁵.

Критик Ю. Николаев (Ю.Н. Говоруха-Отрок) находил в позиции Короленко "бессознательно-христианское настроение любви и смирения" и черты сходства с Достоевским: оба «умеют "отыскать человека в человеке", как бы глубоко ни пал этот человек». При этом у Короленко чело-

"несколько иной – более мягкий и более христианский по настроению. Он не берет на себя суда..."⁶. А.В. Амфитеатров также назвал Короленко "христианином без веры в Христа" и даже "христианином паче Достоевского". Как и большинство русских современников, Амфитеатров видел истоки короленковского творчества в семидесятничестве, но в отличие от других указывал и более далекий след – сороковые годы. При этом "родительский утопизм" сочетался у Короленко с "ясной практической программой социальной работы", что делало его "великим русским человекоустроителем"⁷.

А.Г. Горнфельд именует Короленко "вскормленником эстетики Чернышевского", правда, с многими весьма существенными оговорками⁸. Это написано в середине 30-х годов, когда господствующая тенденция властно диктовала усматривать начало всех начал в эстетическом манифесте материализма, провозглашенном Чернышевским. Но в 1918 г. Горнфельд дал едва ли не самую глубокую характеристику Короленко. Отметив нелюбовь Короленко к "безвоздушному пространству высокомерного идеализма", критик последовательно выявил в нем родственные идеализму черты: стремление к "недоступному Китежу", к "созданию немислимого" ("Слепой музыкант", "Парадокс"), к преобразению человека в сверхчеловека, способного совершить то, что "представляется невозможным робкому уму и вялой воле", вплоть до решимости "голыми руками за колеса истории хвататься". Однако идеализм Короленко, несмотря на всю его возвышенность, лишен утопизма – рядом с "духом-освободителем" в нем живет "громадный здравый смысл". И еще одну важную черту отметил Горнфельд – адогматизм, сближающий Короленко с Чеховым, отказ от всякого "застывшего теоретического решения" ("Пусть всякий решает по своему")⁹.

И наконец, еще одна антитеза. М.А. Алданов полагает, что Короленко вышел из Гоголя периода "Вечеров на хуторе близ Диканьки", что он прошел мимо Л. Толстого и Чехова. Никогда не выступая с проповедью "противления злу добром", Короленко "был неизмеримо мягче Толстого <...> В его произведениях есть воры, каторжники, убийцы, но нет ни одного подлеца"¹⁰.

В.Е. Евгеньев-Максимов, напротив, подчеркивал принадлежность Короленко к русской революционной традиции, воспринятой от Некрасова¹¹.

Итак, в творчестве Короленко обнаруживали фотографичность и символизм, материализм и идеализм, революционную проповедь и примиряющее христианское настроение. Такое соединение противоречивых свойств должно было породить дисгармонию в духовном мире писателя. А между тем облик Короленко, человека и писателя, как раз отличается уравновешенностью и своего рода гуманистической гармонией.

Русская культурная традиция отводит особую роль личности писателя, его "хорошо написанному" лику, по слову Горького. Кстати, и сам Короленко в общую цепь преемственности включал не только творение и мысль писателя, но и его "живой образ": "Самой бессмертной долей того, что нам осталось от Белинского" был "он сам" – человек, ищущий

истину, "не омраченную ни тенью сделок с собой, ни тенью компромисса с ложью" (8, 9–10).

В трудах советских исследователей Короленко обычно представлял как последователь революционной демократии и предшественник Горького. Полное, неурезанное издание сочинений Короленко было оборвано в 1929 г. — в "год великого перелома". Тогда же, в сущности, прекратилось свободное от умолчаний и фальсификаций изучение его творчества. А.Б. Дерман, замышлявший в 20-е годы большую работу о Короленко, признавался А.Г. Горнфельду 14 июля 1928 г., что писать ее будет очень трудно, потому что "между внутренней тенденцией материала и требованиями господствующей политической тенденции не раз будет возникать непримиримое противоречие"¹².

Г.А. Бялый полагает, что Короленко, "близко щедринское беспощадное отрицание" и "горькие укоризны" глуповцам¹³. Между тем у Короленко были свои собственные пункты близости с великим сатириком, которые он обозначил в статье "О Щедрина" (1889). Не о сокрушении Угрюм-Бурчеевых и не об укоризнах глуповцам идет в ней речь. Короленко выделяет в Щедрина то, что задает его собственные душевные струны и писательские устремления: "живую любовь к среднему русскому человеку", "несчастному и забитому" историей, которому ниоткуда нет утешения (8, 285). Более того, беспощадный сатирик, в трактовке Короленко, "по большей части" снисходителен к слабостям "среднего человека", "угнетенного страхом" и склонного к малодушию: "Он брал испуганного среднего человека за руку, гладил его по головке, обещал, что никогда генералу Отчаянному не удастся пожарной кишкой залить солнце, и хотя на сердце у него тоже кошки скребли, хотя он сам прислушивался с болью, как свинья гложет правду в темном хлеву, <...> он все-таки ободрял и утешал. <...> И средний человек смеялся" (8, 286–287).

Не гневом, а "великой нравственной силой" любви объясняет Короленко щедринский смех, "рассеивающий настроение кошмара" и вносящий в русское общество не "язву междоусобия", а здоровую веру в то, что "должна же когда-нибудь настоящая правильная жизнь вступить в свои права" (8, 286). Что давало Щедрина силы на смех? Вера, отвечает Короленко, ибо Щедрин был "идеалистом и мечтателем".

Вот, оказывается, какого Щедрина разглядел Короленко! Не сурового обличителя, а доброго пастыря "бедных и беспомощных", готового гладить их по головке, ободрять и веселить... Все дело в том, что Короленко в щедринском наследии увидел пласты, которые были близки ему и которые не совпадают с привычно регламентированным образом "революционного демократа".

В сказке "Стой, солнце, и не двигись, луна!" (1899) Короленко пускает в ход не укоризны, а добродушный юмор, рисуя "людишек" смиренных, легковерных, к начальству "повадливых", однако затаивших в своей душе предсказание о "весеннем упразднении" правящей династии Устаревших.

Старая русская литература всегда склонялась не осудить, а ободрить "людишек", не требуя предварительного экзамена на их классовый,

идеологический или эстетический чин. "Добрая демократия" унаследовала эту традицию. Само слово "обыватель" не имеет у Короленко того отрицательного смысла и обличительного пафоса, какой оно приобрело на рубеже веков под воздействием самых разных общественных и литературных течений. Ницше и деятели "первоначального декаданса", Гертский и марксисты на разные лады проповедовали "любовь к дальнему", так или иначе "преобразованному" человечеству и презрение к современному "миллионному" обывателю ("мелкому собственнику", "человечку" и т.д.).

Для Короленко слово "обыватель" означает лишь провинциальный житель, человек, свершающий свое земное, "обыденное" предназначение и вносящий свою малую долю в общую эволюцию. «Мирный, легальный и спокойный обыватель, — размышлял в своем дневнике 1895 г. писатель, — еще недавно зачислявшийся в ряды "холопствующей толпы"» составляет "широкие слои русского общества". От его пробуждающегося правосознания зависит "настоящая поворотная точка в эволюции", а вовсе не от "последних слов" социализма. Короленко считал, что революционные кружки не должны увлекаться «своим "сильным" лексиконом», а должны больше "прислушиваться к вопросам, выдвигаемым жизнью"¹⁴.

В 1894 г. Короленко написал очерк "Литератор-обыватель", восходивший по заглавию и теме к щедринским "Литераторам-обывателям" (1860). Но освещение темы было совершенно иным. У Щедрина неудержимый рост местных публицистов, вызванный тогдашней эпохой гласности, изображен в жанре "сатиры в прозе". Правда, описание ведется как бы на два голоса, но голос, осмеивающий мелкобуржуазных обличителей, звучит гораздо резче, чем сочувственный голос. Очерк Короленко посвящен годовщине смерти известного краеведа А.С. Гациского, и автор с неизменным сочувствием рисует "одинокого и самоотверженного" деятеля. Опираясь на "обывательскую среду", Гациский насаждал в провинции, полной крепостнических привычек, печатное слово, действуя "где ползком, где нычком, прямо или обходами и хитростями", а заодно ободрял и сплавивал местных "людишек", "унывающих" в российских захолустьях¹⁵.

Короленко был склонен пересмотреть идущую от революционной демократии традицию «полного и слишком прямолинейного отрицания "маленьких дел" во имя "больших вопросов"»; он, как всегда, искал "среднеравнодействующую жизни" и полагал, что, если "маленькими делами" заниматься, не забывая, «что есть на свете возможности и больших дел, если не тупеть, не обольщаться, не погружаться в самодовольство, и хранить чуткость к человеческому страданию, и искать выхода, — то, конечно, организованная филантропия является очень живой ступенью в движении общества по пути к "большим вопросам"» (10, 252).

Некогда глазовский исправник назвал Короленко человеком с "закоренелой склонностью к противу правительствующим идеям", но действующим "хитрозлостной кротостью" (6, 319). Критически взирая на российские порядки, Короленко не пускал в ход бичи Ювенала. Сатира была не только вне его возможностей — она была вне его целей. "Для

сознательной сатиры нужен пафос или хоть лиризм отрицания, ненависти, смежа", — писал он в 1912 г. в статье «И.А. Гончаров и "молодое поколение"» и отмечал, что Щедрин "прямо ненавидел Пешехонье" (8, 255–256). А вот у Гончарова, наоборот, была "бессознательная глубокая любовь" к Обломовке и "такая же бессознательная враждебность к слишком резким звукам, нарушающим тяжелое благодушие" "тихой, сонной и застойной жизни" (8, 256). Как ни далек Короленко от певца Обломовки, но и в нем самом не было ни пафоса, ни лиризма отрицания, а вот "бессознательная враждебность к слишком резким звукам!" была и была вполне сознательная любовь к "родным лохмотьям", которую Блок находил у Лермонтова, Тютчева, Хомякова, Некрасова, Успенского, Полонского, Чехова и не находил у Горького, предпочитающего "пролетарский стяг"¹⁶. Однако и Горький временами испытывал тягу к "родным лохмотьям".

Существует определенная, хотя и не всегда прямая связь гуманизма с христианством и социализмом старого типа. На нее указал в своем дневнике 1930 г. М.М. Пришвин: «Откуда явилось это чувство ответственности за мелкота, за слезу ребенка, которую нельзя переступить и после начать хорошую жизнь? Это ведь христианство, привитое нам отчасти Достоевским, отчасти церковью, но в большей степени и социалистами. Разрыв традиции делает большевизм, и вот именно когда он захватывает государственную власть»¹⁷.

В годы гражданской войны, работая над третьей книгой "Истории моего современника", Короленко размышлял о незаменимой роли христианства для объединения человечества. Органическая душевная мягкость Короленко была лучше иных христианских догм. Он не мог бы провозгласить: "Кто не со мною, тот против меня" (Евангелие от Матфея. 12,30). В речах Христа Короленко более всего ценил "высоту примиряющей мысли" (8, 293). Ему был чужд деспотизм проповедничества, деспотизм веры, деспотизм правоты и даже деспотизм доброты. Для него было неприемлемо и сакральное, и кощунственное отношение к мировым религиям. Он считал, что новое религиозное учение Толстого "в части отрицательной слишком беспощадно, в части положительной — слишком сухо", в нем "нет живого ощущения любви и нет поэзии — двух необходимых элементов истинной религии"¹⁸.

При всей своей склонности к четким общественным оценкам, Короленко не то чтобы совсем "не берет на себя суда" и не выводит "подлецов", но делает это крайне редко и неохотно. По самой своей природе он — адвокат человека, а не судья, и уж тем более не прокурор. Это тоже завет девятнадцатого гуманистического века. Конечно, русская литература знала немало воителей за веру — религиозную, национальную, политическую, эстетическую. Но Короленко считал, что "излишняя категоричность и догматизм только прощаются некоторым писателям и то при условии очень больших прав на это" (10, 103). Идеологическая испуганность начетчиков, размахивающих "духовными мечами", была совершенно чужда Короленко и Чехову и по их душевному складу, и по тому что человека они ставили выше идеологии (позднее к ним примкнет Блок: "я предпочитаю людей идеям"¹⁹). Не "благонамеренно-радикальная"

фразаология привлекала Короленко, а "общий тон поступков и действий, от всей совокупности которых на вас веет особым тонким ароматом нормального душевного строя" (ПСС. 6, 287). Именно в этой человеческой норме – "всего прекрасного залог", потому что "хорошая, здоровая и добрая душа отражает мир хорошо и здоровым образом" (10, 219). Так же рассуждал и Чехов. Художник, обладающий такой душой, даст и соответствующую картину мира. "И вот, – заключает Короленко, питающий "доверенность великую" к человеческой природе, – воспринимающая душа человечества – меняется сама" (10, 219).

Существует некое типологическое родство Короленко с Пушкиным: пушкинский гуманизм, светлый и веселый, близок к мироощущению Короленко, так же как и пушкинская внутренняя свобода. И хотя Короленко называл "своим" поколение 60–70-х годов, для которого была характерна общая недооценка поэта, его это поветрие не коснулось. Он никогда не "отрицал" Пушкина и, при всей любви к Некрасову, никогда не ставил его выше Пушкина. Лихие ниспровергатели поэта, разделяющие его в ряду всяческого "старья" методом "Пы-башке и к черту!", – юмористически изображены в "Истории моего современника".

Есть и некая генетическая преемственность, когда Короленко сознательно восходит к пушкинским истокам.

Обычно тему "бедного чиновника" в рассказе "Ат-Даван" (1892) связывают с традициями Достоевского, забывая о Пушкине и Гоголе, а также о другом важном мотиве этого рассказа, восходящем к тем же писательским именам, а именно о мотиве российского самозванства, который привлек внимание Короленко и в незавершенном романе о Пугачеве "Набеглый царь", и в этико-социологическом исследовании "Современная самозванщина".

Смотритель ленской почтовой станции Ат-Даван – в своей прошлой жизни коллежский советник, а ныне бесправный ссыльнопоселенец – зримо восходит к "Станционному смотрителю" Пушкина, с эпиграфом П.А. Вяземского: "Коллежский регистратор, почтовой станции диктатор". Подобный взгляд на "мученика четырнадцатого класса" пушкинский повествователь оспаривает. Внутренняя свобода Пушкина от господствующих стереотипов не случайно подчеркнута Короленко в подходе к Пугачеву: "Как истинно гениальный художник, Пушкин сумел отрешиться от шаблона своего времени"– и нарисовать "плутоватого и ловкого казака" "совершенно живым человеком". Между тем послепушкинская художественная литература "сделала даже шаг назад в понимании этой крупной и во всяком случае исторической личности", ибо вернулась к образу "лубочного злодея" (8, 432). Пугачев, задуманный самим Короленко, продолжал пушкинскую традицию следования за жизнью, а вот литература советского времени вновь обратилась к шаблону, хотя и с другим знаком: "лубочный злодей" превратился в "лубочного героя". Между тем, по мнению Короленко, отказ от всякого рода "похвальных шаблонов" – необходимое условие творчества.

Его "станционный смотритель" – не повторение, а новая страница в "повести о бедном чиновнике", начатой полвека назад русской классикой. В своей прошлой "биографии жизни" Кругликов предстает в

классическом литературном чине, хотя в нем нет крайней степени внутренней униженности и душевной капитуляции перед обстоятельствами, которая отличает Акакия Акакиевича или Макара Девушкина и которой, кстати, нет у героя Пушкина.

В "Шинели" Гоголя сначала возникает нелепое обвинение в "буйстве" "против начальников и высших", предъявленное в припадке генеральского "распеканья" в ответ на тишайшую и кротчайшую мольбу о помощи. Затем мотив буйства всплывает в бреду умирающего Акакия Акакиевича (он "сквернохульничал" по адресу "значительного лица"). И наконец, разворачивается в посмертном "шумном" поведении негданного мстителя, хватающего за ворот чиновников самых высших рангов. Протест "бедных людей" Достоевского парадоксально проявляется в культивировании смирения, которое у них становится все более "взыскательным и капризным". Следующей ступенью этого затаенного и подавленного протеста становится раздвоение личности ("Двойник"), и наконец, в последней стадии, "бедный чиновник" превращается в "злого чиновника", по собственной аттестации коллежского асессора из подполья, деспотически тоскующего о "власти и тиранстве" над ближним.

Обратившись к стациональному смотрителю Ат-Давана, заметим, что причина его второго "бунта" располагается на другой, более высокой шкале ценностей. В юности он "бьется из-за своей собственной жизни", "маленькой" и "обывательской", но единственной. Стреляет в начальника, уверенного в своем праве растоптать чужую жизнь (он ведь не просто статский советник, а "государя моего статский советник", т.е. своего рода опора трона). Во втором "бунте" личных мотивов нет; маленький чиновник идет на самоистребительный поступок — требует законности от наводящего панический ужас на весь Ленский тракт курьера, который одержим манией могущества и ведет себя "как человек, на единичные усилия которого возложено усмирение бунтующего края". В сущности, маленький, смешной, забытый обстоятельствами человек, еще вчера "с тихим трепетом и смиренным" ждущий грозного "распеканья", сознательно идет на своего рода подвиг. Объявить человеку, считающему себя олицетворением верховной самодержавной идеи, что его поведение "незаконно-с", — значит по вековым российским понятиям устроить "бунт" против власти с неминуемой кулачной расправой и потерей мечты о лучшем устройстве своей маленькой жизни, ибо тот, кто "начальству законы указывает", — "вредный человек-с, самый опасный".

Но грозный курьер все же сдастся и платит законные прогоны, правда, втайне от ямщиков, чтобы не уронить свой "престиж". В далеком Иркутске он сам всего лишь "незначительный и застенчивый" казацкий хорунжий, но в атмосфере раболепного страха превращается в великого властителя, несущегося по Ленскому тракту, "стоя в повозке и размахивая над головой красным флагом", угрожая непокорным револьвером и т.д. Его имя становится легендарным, о нем слагают песни, но в конце концов "грозный и несчастный Арабын-тойон" кончает безумием. Обычное завершение "чисто русской", самобытной болезни самозванства.

Эта болезнь приобретает "грандиозно-дикий размах" в безмолвной пустыне дореформенной России, и ей может противостоять только

"подъем смиренной русской души, как результат новейшей, в периоде реформ, русской истории" (ПСС. 3, 334). Медленный, но неотклонимый процесс восстания с колен "смиренных", рождение "гражданства" на бесправных российских просторах, где всякий "согласный с законом и совестью" поступок, "идущий в направлении гуманности", требует "сверхсметного героизма" (9, 603) — вот что более всего занимало Короленко, художника и публициста. В этом он шел не только за Некрасовым и Гл. Успенским, с их преобладающим интересом к социальной сфере, но и за Гоголем и Достоевским, которые показывали "тяжкие болезни русской личности", когда человек чувствует себя "нулем и больше ничего", и "в глубине загнанной и затоптанной личности" вырастает "самозванный фантом" (ПСС. 3, 333, 361).

"Великого человекоустроителя" отличала убежденность в том, что общественное и личное возрождение взаимосвязаны и опираются на рост гражданского самосознания. В "Истории моего современника" он писал, что "до самой старости" его "проводила та же репутация опасного агитатора и революционера", хотя он " всю жизнь только и делал, что взывал к законности и праву для всех". Но в том-то и дело, что "наша администрация всякого вида и ранга" именно "людей, апеллирующих к законности и особенно разъяряющих ее простому народу", считает "самыми опасными революционерами" (7, 50).

Вот почему поступок смиренного писаря Ат-Давана, который вдруг "развеличался" на глазах у всех ("Закон, по закону!"), действительно требовал "сверхсметного героизма".

В повестях о "бедных чиновниках" Пушкина, Гоголя, Достоевского есть фатально повторяющийся мотив "лестницы", с которой чуть ли не взащей выталкивают маленького человека, после чего наступает его гибель. "Лестница" служит символом униженности и кульминацией унижения. Рассуждая о "злополучном" Голядкине из "Двойника" Достоевского, Короленко упоминает о том, что его сердце имело "привычку биться на всех чужих лестницах"; оно как бы хранит память о своей родовой обиде и предчувствует лестницу статского советника Берендеева, на которую его выведут "с уничтожающим позором" (ПСС. 3, 359—360).

Но в рассказе самого Короленко этой символической "лестницы" нет, и, может быть, не случайно последний раз Ат-Даван возникает перед глазами повествователя в виде "едва заметной белой струйки дыма", поднимающейся вверх над "хаотически нагроможденным торосом". Не падение, а некое восхождение человеческого духа совершается на заброшенной почтовой станции.

Время требовало нового подхода к старой теме. И Короленко обновлял прежнюю структуру литературного типа, не меняя сострадательного к нему отношения и, в сущности, не нарушая прежнюю, восходящую к Пушкину, традицию. "Не смейтесь над маленьким русским человеком...", призывал Короленко, ведь в его потенциальных возможностях остановить беззаконие, разлившееся по российской земле (ПСС. 3, 366—367).

К состраданию он прибавил надежду. Он предчувствовал "грозный шквал" в стране, "прославленной вековечным терпением" (9, 526).

Чехов распространяет права смеха и на эту заповедную область русской литературы. "Повесть о бедном чиновнике", или об "угнетенных коллежских регистраторах", по слову Чехова, предстает в его творчестве в вывернутом, пародийном плане — и в ее "смирненном" варианте ("Смерть чиновника"), и в "деспотическом" ("Человек в футляре"). В последнем рассказе дана классическая ситуация: неудачное притязание на женитьбу, выталкивание взашей, падение с лестницы под раскатистое "Ха-ха-ха!" избранницы, болезнь и смерть. Однако ни о каком сострадании к "маленькому человеку" речи не заходит, ибо в нем угнездился "большой деспот", стремящийся загнать жизнь в футляр, в духовное подполье. Так что "жертва" в данном случае, как писал Короленко об убитом старике Карамазове, — персонаж, "наименее симпатичный из всех действующих лиц" (ПСС. 8, 320). Непротивленцем Короленко не был и признавал "карающую справедливость".

Униженность и деспотизм он рассматривал как элементы "глубокой и двусторонней болезни русской личности", обреченной "раскачиваться как маятник между двумя искожными полюсами русской жизни, произволом, с одной стороны, бесправием, с другой. Середины, которая знает свои права и не претендует на чужие, — той середины, которая называется "гражданством", нет еще на убогом просторе нашей родины..." (ПСС. 3, 358—359). Поэтому, в истолковании Короленко, всякий самозванный деспот вначале испытывает "жгучую боль попорченной личности" ("поротая спина Емельки Пугачева"), затем переживает мнимый или действительный "период великолепия", вплоть до возведения себя на российский или испанский престол, и сам чувствует себя верховным утеснителем, а в завершении самозванного цикла его ждет фатальная "лестница позора" (иногда посмертная, по опыту XX в.) и возврат на круги своей униженности: "Емелька, вместо Москвы, попадает в клетку, где его дразнят офицеры и сержанты с привязанными косами, и где он, бедный Поприщин, так малодушно плачет и так глупо надеется на прощение..." (ПСС. 3, 333—334).

Эту "специфическую болезнь русской души" Гоголь и Достоевский изображали по-разному. Гоголь, во всяком случае в трактовке Короленко, более склонен к "благодушному юмору", и поэтому герой "Записок сумасшедшего" «слишком уже сияет великолепием, чтобы видеть в нем тот унижительный и разъедающий душевный процесс, которым страдает "человек-нуль"». И если "торжество" Поприщина хоть на миг уступает место отчаянию, то в "Ревизоре" самозванный "нуль и больше ничего" разыгрывает веселый "апофеоз российской дурашливости" (ПСС. 3, 360—361). «Герой Достоевского гораздо сложнее. С обычной своей беспощадностью суровый поэт "униженных и оскорбленных" заставляет нас присутствовать при всех мучительных стадиях этого процесса, когда последняя степень унижения, стыд собственного существования, разъедает и поглощает живого, чувствующего, барахтающегося человека. История усложняется еще совершенно исключительным мотивом <...> изболелаясь личность раскалывается на две. Самозванцем является

не весь Яков Петрович, а только его мечтающая, заносющаяся половина». При этом "яд, отравляющий многие русские души", дан у Достоевского "в ужасающе-концентрированном виде: он убивает человека на глазах, быстро и бесповоротно. В жизни, разумеется, мы видим его действие в различных, смягченных или осложненных, формах" (ПСС. 3, 360, 362).

"Ужасающе-концентрированные" формы фантастического реализма Достоевского совершенно не свойственны манере Короленко, а вот "благодарный юмор" Гоголя ему не чужд. Однако почти все произведения собственно юмористического жанра остались у Короленко неопубликованными. Он, как и Гл. Успенский, не давал воли своей природной склонности. С ним Короленко роднит также особый аскетизм формы, художественная "схема", по слову Н.К. Михайловского, склонность к очерковости, ко всякого рода "фактам, картинам, мыслям и впечатлениям", объединенным авторским началом: субъективно-лирическим и одновременно аналитическим. Неприязательные заголовки "эскиз" или "эпизод" получали не только полубеллетристические очерки, идущие от "натуральной школы" еще 40-х годов, но и вполне законченные художественные вещи — "Черкес", "Ночь", "Река играет", "Парадокс" и др. Здесь проявлялась и трезвая оценка своих возможностей, и постоянная оглядка на исполинов русского искусства ("до Толстого, Тургенева и т.д. мне, как до звезды небесной, далеко, и никогда мне не достигнуть их силы и полноты их развития"²⁰).

Кроме того, некую "стыдливость формы" Д.С. Лихачев считает одним из коренных свойств русской культуры в целом. Речь идет о «стремлении к неприкрашенной "голой правде"», к поискам "нового в низших формах", к попыткам "сделать литературным нелитературное", что ведет не к обеднению, а, наоборот, служит "постоянным источником обогащения русского литературного языка и русской жанровой системы в литературе"²¹.

Следует отметить, что Короленко, во всяком случае в 90-е годы, стремился выйти на путь обобщающей эпики. В статье о Гаршине он отмечал стремление близкого ему писателя-современника преодолеть "лирическую манеру" и овладеть эпосом с помощью исторической темы (романа из времен Петра I). Таким же путем пытался прорваться к эпосу и сам Короленко (роман о Пугачеве). Это удалось лишь тогда, когда "историей" сделалась панорама жизни собственного поколения и когда сама природа автобиографического жанра позволила, следуя за Герценом, объединить начала — художественно-образительное, лирическое, очерковое и публицистическое. При этом удельный вес последнего постоянно возрастал.

Живым воплощением эпической мощи был для Короленко Толстой, огромность его художественного горизонта, залитого естественным солнечным светом в отличие от "болезненного" освещения Достоевского (8, 97, 99). Толстой олицетворял великую русскую классику, был одним из ее исполинов, и поэтому у Короленко "нет сомнения, что ни один русский писатель не свободен от обаяния гения и манеры Толстого" (8, 222). Разумеется, он имел в виду и себя.

В своей критике общественного неустройства Короленко использовал метод Толстого, хотя и не принимал максимализма своего великого современника, его "проклятий культуре" и многое другое. Сила Толстого, писал Короленко, "в критике нашего строя с точки зрения якобы признаваемых этим строем христианских начал". Толстой, как "иудей первого века, слышавший живую речь Христа", "выходит на городскую улицу XX века" и с изумлением восклицает: "Как? Это — общество, основанное на заветах Христа!" В его произведениях современная жизнь предстает перед судом христианской мечты, утопии "царства Божия на земле". "Но искренняя мечта, — продолжал Короленко, — всегда была отличным критерием действительности. Где теперь было бы человечество, если бы по временам действительность не вынуждалась стать перед судом мечты" (8, 107, 113).

Толстовская манера судить общество по его собственным лицемерно признаваемым скрижалям воспринята Короленко: он тоже взывал к законам христоролюбивого государства. А после Октябрьской революции предъявил режиму военного коммунизма социалистические идеалы, провозглашенные в XIX в. Социализм, напоминал Короленко, должен осуществить связь времен, а не разорвать ее.

Короленко питал отвращение ко всякого рода построениям "в безвоздушно-логическом пространстве", ко всякому заглядыванию на столетия вперед, с неизбежным для такой дистанции схематизмом и максимализмом. На вечере памяти Н.Ф. Анненского в декабре 1912 г. Короленко, обращаясь к интеллигентной аудитории, сказал: "Мы надумали и начитали уже на два-три столетия вперед против европейского уклада, а жизнь держит нас на столько же столетий назад от него"²². Он предлагал идти, преодолевая это вековое пространство отсталости, а не рассуждать о самобытности, мессианстве и других качествах, действительных и мнимых.

Короленко был "вечным оппозиционером" не только к правительствам, но и ко всякой господствующей догматике. И в "Истории моего современника" нет "догматического единства" со своим поколением. Во многом, это история спора, преодоления. Короленко прошел по дорогам своего поколения, разделив его судьбу, его надежды, его увлечения, но избежав его "нерассуждающей ортодоксии", с одной стороны, и "скороспелых разочарований", с другой.

В отрочестве Короленко был религиозен. Затем пережил "период спокойного позитивизма" (7, 184), но вскоре пришел к выводу, что "положительная наука приучает человека смотреть у себя под носом", между тем "надо взглянуть выше" (10, 111-112). Каждый новый шаг в развитии Короленко был не отречением от прежней позиции, а неким преображением ее, и поэтому вел не к распаду, а к синтезу. И в "вере отцов", и в "отрицании детей" (в частности, у тургеневского Базарова) Короленко умел рассмотреть "спокойную непосредственность и уверенность" — качества глубокой и искренней веры, за которой всегда есть своя историческая правота и которая включается в поступательное движение человечества (5, 306).

"Отталкивание молодости от избитых дорог" (5, 314) — это ведь тоже

закон жизни, который нельзя упразднить. И если поколение "мыслящих реалистов" "среди неразумной и несвободной" жизни мечтало "о разуме, свободе и полноте личности", если оно приходило к "безумным утопиям и поэзии борьбы" или к "яду безнадежного скептицизма", то в этом есть трагическая закономерность жизни и истории, а не чья-то злая и неразумная воля (6, 56; 8, 264).

При всем почтении к Чернышевскому и его мученической судьбе Короленко не разделял последовательного материализма главы революционной демократии. Рационалистические течения в философии, социологии, этике и эстетике не оставили заметного следа в душе Короленко. Чернышевский же, как определял Владимир Галактионович, был "крайним рационалистом по приемам мысли, экономистом по ее основаниям"; он верил "в силу устроительного разума, по Конту", в "социальную арифметику", в подсчет "эгоистических и материальных интересов" громадных масс, видел в истории смену силлогизмов "по схеме Гегеля" (8, 64–65). Короленко, напротив, утверждал, что жизнь и история – "сплошной лабиринт", мало похожий на прямолинейные схемы рационализма и экономизма. Не удовлетворяла Короленко и материалистическая эстетика "отражения" жизни, ибо он видел в искусстве создание человеческого духа в его новом отношении к окружающему миру. При этом делал характернейшую оговорку: "Нужно, чтобы *новое* отношение к миру было добром по отношению к старому" (10, 218–219). Он пришел не разрушать, но исполнить...

Короленко считал, что этику и эстетику нельзя построить без начал идеализма, освящающих жизнь. По существу, главную функцию искусства Короленко соотносит с религией, в основе которой лежит "вечное стремление связать случайное с вечным"²³. Такой взгляд восходит не к материалистическим 60-м годам, а скорее к идеалистическим 40-м. Чернышевский требовал от искусства "ясного, простого, непосредственного вывода" (8, 66). Короленко предпочитал живую сложность жизни со всеми ее загадками и противоречиями, которые невозможно охватить единой формулой. Он напоминал, что крупные художники никогда ("или очень редко") не стояли "в самых передних рядах крайних политических партий". И когда эти партии (Короленко говорит "мы") "горячо искали новых жизненных форм, горячо отрицали старые и быстро кидались на новые, у нас вышла немалая-таки ссора с крупнейшими из наших художников" (Гончаров, Тургенев, Толстой, не говоря уже о Достоевском). "Но вот время изменилось, – констатирует Короленко в 1888 г., – и имена наших великих художников являются для нас знаменами, которые стоят в высоте, освещенные солнцем, в ту минуту, когда мы после нескольких шагов вперед сделали много десятков шагов назад и засели в настоящую трясину реакции. Их образы не вполне укладывались некогда в рамки наших утопий, и мы предпочитали произведения, поучавшие нас, не изображая жизнь, а подтягивая и ломая ее. Теперь, когда подтягивание и ломка идет в другую сторону, мы обращаемся к нашим художникам"²⁴. Нечто похожее происходит и в наши дни.

К "трагической ссоре" Гончарова "с несколькими поколениями" молодой России Короленко подходит с обычной для него меркой челове-

ка, стремящегося взглянуть на предмет "с двух сторон" (так называется один из его рассказов). Молодое поколение принесло "новую правду человеческих отношений": "Они судят общественные отношения и возлагают на людей ответственность за эти отношения", не разбирая "добрых" и "злых" бабушек, т.е. судят как политики, имеющие дело с общественными категориями, а не с живыми людьми. Короленко не отрицает необходимости такого подхода, но указывает "некоторую односторонность" его, пришедшую на смену прежней односторонности, когда "добрая" бабушка не считала себя ответственной за ту крепостническую среду, в которой пребывала (8, 259).

Короленко различал "добрых" и "злых" представителей старого строя: описывал доброго начальника тюрьмы ("хорошего человека на плохом месте"), "умных губернаторов", "феноменальных жандармов", дающих добрые советы подследственным, и т.п. В рассказе "Чудная" (1880) выведен жалостливый жандармский стражник, рассуждающий "по-христиански" и стремящийся облегчить этапный путь революционерки, несмотря на ее непреклонное "презрение к врагу" и "сердитое кипение", смысл которого простодушный человек и понять не может. Симпатии Короленко на стороне ссыльного Рязанцева, рассуждающего "по человечеству" и видящего не "врага", а доброго человека в жандармской шинели, который своим поведением заслужил, чтобы ему заглянули в лицо, пожали руку, пригласили заходить... Рязанцев вступает в спор с "сердитой барышней", не способной понять, что "и враг тоже человек бывает...". И даже несколько колеблет ее непримиримость.

Короленко не принадлежал к типу революционеров-фанатиков, но скорбные лики погибших страстотерпцев (от боярыни Морозовой до народовольцев) вызывали у него глубокое сочувствие. "Есть нечто великое в человеке, идущем сознательно на гибель за то, что он считает истиной, — писал Короленко в 1887 г. — Такие примеры пробуждают веру в человеческую природу, поднимают душу" (8, 300). Отношение Короленко к террору 70-х годов не совпадает с тем почти всеобщим судилищем, которое ведется в последние десятилетия. 1 марта 1881 г. не вызвало у Короленко ни "злобной радости", ни "изуверного ужаса". По дороге в якутскую ссылку он сочинял поэму об Александре II и Желябове. Оба участника трагедии "смотрят с высоты на свою родину, холодную и темную" и ищут примирения и новых путей (7, 281).

Короленко считал террор "роковой ошибкой", но чувства, которые вели к нему, были ему "близки и понятны" (7, 212). "Объясняю террор невыносимым правительственным гнетом, подавившим естественное стремление к самостоятельности русского общества. Знаю, что стали террористами люди, раньше не помышлявшие о терроре, и считаю людей, гибнущих теперь на виселицах, одними из лучших русских людей. Очевидно, правительство, обратившее против себя такое отчаяние и такое самоотвержение, идет ложным и гибельным путем" (7, 190). Для свои рассуждения прошлых лет Короленко с полным сочувствием произвел после Октябрьской революции, когда началось разочарование интеллигенции в былых верованиях. Оглядываясь назад и Короленко, но не отрекался от идеалов своего поколения. "Вообще я не раскаиваюсь ни

в чем, — писал он С.Д. Протопопову в июле 1920 г., — как это теперь встречаешь среди многих людей нашего возраста: дескать, стремились к одному, а что вышло. Стремилась к тому, к чему нельзя было не стремиться при наших условиях” (10, 578–579).

Не случайно, лицемерным гонителем террора, приказавшим убрать портреты народовольцев из Музея революции, был организатор невиданного за всю историю человечества террора. В лозунгах первых русских социалистов (“Народовластие” и “Смерть тиранам!”) Сталин чувствовал угрозу своей деспотии.

На “подвиг смерти” русских революционеров толкала жестокая необходимость. В трактовке Короленко даже Христос пережил период “разрушающей мысли, прежде чем перейти к созиданию” (8, 304). Но христианское учение милосердия все еще является лишь “предчувствием гармонии” будущего, а на земле царит “старый закон Моисея”, закон борьбы и мести, плодящий фанатически “слепую и неумолимую вражду”. Ненависть и ожесточение, писал Короленко в 1887 г., “всегда портили дело свободы”, поэтому революционная интеллигенция должна вносить “принцип рыцарства” (“удары противникам — великодушие побежденным”) в “борьбу, приближающуюся с роковой неизбежностью”²⁵. И когда наступивший XX в. обнаружил намерение разорвать с гуманистическими традициями прошлого, старый писатель не принял его жестоких путей.

В “Истории моего современника” Короленко не раз заявлял, что не считает себя революционером. К “нигилистическому периоду” в жизни своего поколения Короленко относился отчужденно, а крайние его формы осуждал. Не так яростно и не с тех позиций, как Достоевский “бесов”, но достаточно твердо. Нечаев для него циник и “революционный обманщик” (7, 376–377). В “Истории моего современника” есть фигура “разрушителя Эдемского”, привлекавшегося по нечаевскому делу. Совершенно в духе бесовской традиции он проповедует “необходимость кровавого террора” и “миллиона голов”, грозит “уничтожить подлое человечество” и произвести “новый человеческий род”, но сам кончает должностью ярмарочного зрителя с “сторонними доходами от купечества” (6, 132–133).

Если для Достоевского бесовство — неизменный спутник революции, для Короленко оно отклонение от истинной революционности. Россия будущего не оправдала великих надежд зарождающейся русской демократии и превзошла все трагические предвидения Достоевского. “Бек-володав” вместо высокой этической философии стал проповедовать “трехгранную откровенность штыка”: « Но если он скажет: “Солги”, — солги; // Но если он скажет: “Убей”, — убей» .

Так писали в 30-е годы даже лучшие. Эпоха “стального человека” провозгласила открытый разрыв с гуманизмом прошлого — в ней не было “даже и горчичного зерна литературно-гуманного влияния”, а был “неприкрытый, безобманный дух человекоотрицающей цивилизации”²⁶.

“Якобы диктатура рабочего класса и крестьян”, определил Короленко, сводится к “диктатуре штыка”, который предписывает: “Подчинитесь или погибнете”. И немногие сумели последовать за формулой Короленко: “Смерть? Ну, так что ж! Жизнь писателя должна быть также литера-

турным произведением". А подчинение сулило "бессилие и мертвенность"⁷⁷.

В "Истории моего современника" нельзя найти односторонних красок в изображении революционной среды 70-х годов. Короленко писал с обычной своей "резвостью и чистотой" (определения Чехова), но высокий духовный облик своего современника он сумел сохранить для поколений иных. Добавим: вместе с тревогами и сомнениями, ибо Короленко обозначил и некое темное облачно на горизонте семидесятничества. Для Достоевского это было не облачко, а огромная черная туча, предвещающая неминуемую историческую катастрофу.

Речь шла о роковом искусстве всех поколений революционеров ("цель оправдывает средства"). Короленко вспоминает, как на заре русской революции злоеший тезис обсуждался в кружке молодежи. Вопрос, можно ли украсть "для дела", был встречен единодушным и решительным отрицанием. Однако один "последовательный человек" предложил "додумать" ситуацию до конца. Допустить, что украсть нужно у "слабоумного Плюшкина" и т.д. Должен ли "настроенный радикально" внук взять "для дела" то, что пропадает бесцельно? <После некоторого молчания стали "подавать голоса" <...> Одни легко, другие с некоторым усилием отвечали: "Взял бы... Взял бы... Взял бы...">. И лишь один уперся: < Да, вижу: надо бы взять... Но лично про себя скажу: не мог бы. Рука бы не поднялась>.

Этот ответ стал для Короленко одной из "определяющих минут" жизни:

<Россия должна была пережить свою революцию, и для этого нужно было и базаровское бесстрашие в пересмотре традиций, и бесстрашие перед многими выводами. Но мне часто приходило в голову, что очень многое было бы у нас иначе, если бы было больше той бессознательной, нелогичной, но глубоко вкорененной нравственной культуры, которая не позволяет некоторым чувствам слишком легко, почти без сопротивления, следовать за "раскольниковскими" формулами> (6, 144).

Один сибирский каторжник скажет Короленко, что с его моралью нужно идти в монастырь, а не в революцию. Но Короленко не чувствовал себя одиноким среди своего поколения, юность которого пришлось на "невинную стадию русской революции" (6, 249).

Осуждая "раскольниковские формулы", Короленко был склонен оправдать самого героя по принципу "виновен, но заслуживает снисхождения". Прокурорский пафос, которому привержены некоторые современные исследователи романа Достоевского, противоречит и авторскому замыслу, и вообще восприятию XIX в. Характерна запись Короленко о "Преступлении и наказании", относящаяся к 1889–1891 гг.: "Читали вы Достоевского? И поняли? Так как же вы не видите, что исповедь Мармеладова это именно такая вещь, после которой можно пойти и убить старуху. Когда совершаются такие вещи, когда перед глазами происходит такая несправедливость. Раскольников думает: нет, Бог своими совершенными средствами делает не то, что нужно. Дай-ка я попробую достигнуть справедливости своими, несовершенными..."

— Но ведь это ужасно.

— Но ведь то, что рассказывает Мармеладов, — еще ужаснее, поймите²⁰.

В сущности, перед нами та же позиция, что и в отношении Короленко к террору или крестьянским бунтам. В последнем случае писатель следовал за Гл. Успенским: в очерке "Свои средства" он рассказывает о старом мужицком способе решать всякого рода "деревенские вопросы" поджогом, ибо другого "решения им нет куда". Трагическая неизбежность "своих средств" в бесправной русской жизни признавалась Короленко. Сам он всегда был за "правильные средства", но не доводил свою позицию до логического абсурда ("Лучше погибать, чем защищаться силой"). Впрочем, и "непротивленец" Толстой по поводу убийства министра в 1902 г. заметил в разговоре с Короленко: "И все-таки не могу не сказать: это целесообразно" (8, 140).

Отношение к насилию было сформулировано в "Сказании о Флоре..." (1886). Герой жаждет "мира на земле, отвращаясь от крови и брани", но "жестокое время" приводит его к "скорбному пониманию" неизбежности поднять меч в защиту гонимого. Вступая на путь борьбы, он просит всевышнего не о победе (он готов принять и поражение), — он просит уберечь его от заблуждений: не карать "неповинного в насилии", "никогда не посягать на святость чужих алтарей", направлять "удары рук — на защиту, а не на утеснение".

Эта молитва героя Короленко не походила на нечаевский "Катехизис революционера" и классовые программы будущих революций, которые привели к особому "классовому расизму", по определению Ф. Искандера.

Мне не кажется убедительным тезис В. Евгеньева-Максимова, подержанный Г.А. Бялым, будто бы мировоззрение Короленко "закалялось в пламени дышащих гневом и протестом стихов Некрасова"²¹. В этом утверждении есть насильственное подтягивание позиции Короленко к революционной демократии.

Некрасовская тема "от гнева черной" мужицкой души вставала в произведениях Короленко. Можно вспомнить очерк "В облачный день" (1896). Предгрозовая символика очерка позволила критику П.Ф. Николаеву, бывшему каракозовцу, назвать программой Короленко некрасовские строки "Буря бы грянула что ли..."²².

Но Короленко любил цитировать совсем другие строки Некрасова:

Злобою сердце питаться устало —
Много в ней правды, да радости мало.

При этом он ставил Некрасову в заслугу, что он "подслушал" эти строки в жизни "нигилистического поколения", уловив исчерпанность отрицания, стремление молодых душ к "чему-нибудь, что могло примирить с жизнью — если не с действительностью, так хоть с ее возможностями" (6, 95). Между тем некрасовские строки написаны в 1855 г., еще до выхода на историческую арену поколения с "кипучим вином отрицания". А вот сам Короленко действительно подслушал мотив усталости от вражды и отрицания прежде всего потому, что этот мотив звучал в его собственной душе. В статье, посвященной Гаршину, писатель также использует двустишие Некрасова, характерное, по его мнению, для поколения семиде-

сятников, которое сначала "отрицало все устои тогдашней русской жизни", а затем устало "от этого отрицания и отчуждения". При этом он пользуется формулой: "в лице Гаршина его поколение" (8, 226–227).

Поколение в лице Гаршина или Короленко – это все же его особая, возвышенная ипостась, а в целом семидесятники скорее действительно "закалялись в пламени дышащих гневом и протестом стихов Некрасова", причем делали это порою "очень радикально и очень наивно", как изображено в "Истории моего современника" (6, 198).

В том-то и дело, что в двуединой формуле Некрасова ("С этой ненавистью правою. // С этой верою святой...") Короленко воспринимал прежде всего вторую часть. "Необузданная дикая к угнетателям вражда" не находила отклика в его душевной природе. И эта "органика" многое определяла в мировоззрении Короленко. Для него Некрасов – прежде всего "певец крестьянства" и "колыбели нашего русского романтизма" – Волги.

Свое пристрастие к "убогим деревнюшкам" средней и северной России Короленко объяснял естественным чувством, продиктованным жизнью. Такое чувство нельзя выбрать или отклонить по собственному волеизъявлению, ибо любовь, как дух, веет, где хочет. В январе 1897 г. Короленко в состоянии тяжелой душевной депрессии уехал в глухую деревню Нижегородской губернии и там сделал запись в дневнике: «Так же (как некогда в Починках. – М.П.) выступают в сумраке полосы лесов по склонам, так же чернеют пятна избышек и та же любовь встает в сердце к этим "дрожащим огонькам убогих деревень". Оживаю, кажется»³¹.

Строки Лермонтова Короленко всегда цитировал с заменой определения "печальные" на "убогие". В рассказе "Художник Алымов" (1896) эти строки также подкрепляют рассуждения о любви к деревне "теперешней: потому что она уже мне выросла в душу": "Ведь, в сущности, убожество-то любить, пожалуй, и не похвально. А что станете делать ... У меня сердце бьется при виде растрепанной крыши и слепого окна, а на железную крышу и не глядел бы". Речь идет о той романтической любви к "родным лохмотьям", о которой говорил Блок и без которой трудно представить русского писателя.

И народническая литература служила этому алтарю. Однако "определяющей минутой" стала для Короленко не теория, а встреча на вологодской земле с изможденным крестьянином, который обратился "с величавым поклоном и приветливым словом к незнакомому гонимому человеку": "Теперь все, что я читал у Некрасова, у Тургенева, во всей народнической литературе, внезапно вспыхнуло..." (6, 175).

В конце 80-х годов Короленко размышлял о том, что всякая новая общественная идея неизменно проходит через "фазис тенденциозности": «Вспомним, например, что "Бедная Лиза" и т.п. фальшивые и манерные произведения являются предшественниками "Записок охотника"... Мы теперь смеемся над слащавыми пейзажами, но восхищаемся "Записками охотника", где та же мысль, отвлеченная вначале, тенденциозно иллюстрированная впоследствии, наконец разворачивается в настоящую, полную жизненную картину, и становится с тех пор непререкаемой истиной, не подлежащей уже спору или доказательству... Само собой»

разумеется, что не всякой "тенденции" суждено осуществиться, не всякое слово становится плотью. Это судьба только истинных, справедливых и гуманных идей... Только их выбирает история. "Тенденция" Некрасова – такая отмеченная судьбой возникающая идея»²².

Эта отмеченная русской историей и литературой тема стала главной для Короленко от первого рассказа «Эпизоды из жизни "искателя"» (1879) до последней книги "Земли! Земли!" (1919). Многократно осмеянный народнический "долг" перед "меньшим братом" был в его глазах тоже "непререкаемой истиной". К "определяющим минутам" жизни нужно отнести и тот крик о помощи обреченного на гибель протестанта из народа – "Володимер, Володимер!", который раздался из камеры Тобольской каторжной тюрьмы (рассказ "Яшка") и который писатель будет слышать всю жизнь.

Предшественниками Короленко в крестьянской теме были Некрасов, Тургенев и Гл. Успенский. У двух первых он взял светлый и не лишенный идеализации лиризм, у Гл. Успенского – аналитическую манеру и стойкость в защите "власти земли" во времена, когда "эта философия и эпопея земледельческого труда" подвергалась нападкам (8, 15).

Судьба "проблемы о мужике" (Щедрин) складывалась драматично и в XIX в., а в XX-м она обернулась неслыханной народной бедой. Давнее предостережение Гл. Успенского ("расстроить деревню значит расстроить всю Россию") было отброшено как "мелкобуржуазное", и та часть советской литературы, которую А. Солженицын назвал "публичной письменностью", поддержала кровавую и самоубийственную войну с крестьянством. Катастрофические последствия развороченной и растоптанной деревенской нивы не замедлили сказаться.

В прошлом веке существовали две противоборствующие тенденции в изображении деревни. Для Короленко и Н.К. Михайловского они воплотились в именах Гл. Успенского и Н. Златовратского. Еще в 1878 г. Михайловский писал по поводу произведений последнего: «Со времен "Записок охотника" общая тенденция всех наших сколько-нибудь замечательных писателей о народе состояла в нравственной реабилитации его в глазах образованного общества...» Народнический критик считает, что эта "чрезвычайно гуманная", и "глубоко правдивая" тенденция страдает "крайней односторонностью", ибо "беспримерно тяжелые исторические условия жизни нашего народа" оставили в нем "нравственные изъяны, с которыми рано или поздно нам придется считаться и игнорировать которые поэтому не только ошибка, но и преступление. Пророчествовать, фразерствовать и кликушествовать очень легко, но ведь действительность этим не скрасишь"²³. Однако и прямо противоположная крайность, сказавшаяся в 60-е годы в произведениях Ник. Успенского, не устраивала Михайловского своим чрезмерным сгущением красок в изображении "мужика-зверя". Михайловский, а вслед за ним и Короленко не боялись жупела "идеализации", полагая, что искренняя и не переходящая законные пределы идеализация свойственна человеческой природе. Кроме того, она служит противовесом крайностям реализма. В этом смысле характерно следующее рассуждение Короленко. Некрасов, Достоевский, Гаршин и др. подходили к "страшной проблеме женского падения" "как

бы в неведении всей реальной правды и созная в памяти идеальные представления о женской натуре", в отличие от "поразительной, оттапливающей, одуряющей правдивости" новейшей литературы XX в. Эти два полярных подхода, продолжает Короленко, находятся «приблизительно в таком же отношении, как мужики Тургенева или крестьянские дети из "Бежина луга" – картинам народной жизни вроде, например, решетниковских "Подлиповцев". Однако – есть своя правда и в "Бежином лугу". И порой невольно приходит в голову, что реальный угар, которым веет от новейших изображений проституции, – тоже не вся правда. Для художественного синтеза необходим и элемент того целомудренного идеализма, с каким подходила к этому вопросу литература 60-х и 70-х годов» (8, 232–233). Новое поколение "молодого и деятельного русского романтизма" в лице Блока откликнулось пометой: "Это верно"³⁴.

Короленко стремился к равновесию между двумя правдами – "правдой-истиной" и "правдой-справедливостью", по терминологии Михайловского. И все же "идеальные представления" Тургенева вызывали у него большую симпатию, чем "одуряющая правдивость", ибо всякий "крайний реализм" был ему "органически противен". В заметке о Тургеневе 1918 г. он писал, что "литература, серьезно заслуживающая этого названия, – должна возвышать душу, должна подымать ее над обыденностью, должна учить высшей правде жизни, то есть в конце концов делать то же дело, какое исполняют и религиозные писания". В этом смысле для него "Записки охотника" – "одна из самых учительных книг"³⁵.

Развитие "проблемы о мужике" в XIX в. отмечено полярными колебаниями: то забвением "идеального представления" о мужике как "сеятеле и хранителе" России (односторонняя "трезвая правда" Ник. Успенского и Решетникова), то всеобщими "наивными представлениями" о народной мудрости, которая только ждет "окончательной формулы", чтобы пересоздать "по своему подобию всю жизнь" (6, 140–141). Так думали славянофилы, консерваторы, революционеры-народники, Достоевский, Толстой. "Все общество – сверху донизу – обожало (мужика. – М.П.), – вспоминал герой "Художника Алымова". – Ретрограды и радикалы одинаково" (3, 305). В конце 80-х годов у интеллигенции началась "ссора с меньшим братом", который "обманул ожидания. Не вышел своевременно на арену истории" (3, 310). «Еще недавно у нас было в моде "народолюбие", – писал Короленко в 1897 г. – Теперь людям, "разочарованным в народе", имя легион»³⁶. "Систематическая ненависть и презрение к мужику, возведенное в принцип" (10, 156) еще недавно было достоянием "диктатуры объединенного дворянства". Теперь крестьянство было объявлено косным и отсталым классом, подлежащим "механической переработке в неизбежном процессе пролетаризации"³⁷. Марксизм устами Г.В. Плеханова объявил: «Историческая роль пролетариата настолько же революционна, насколько консервативна роль "мужичка"...»³⁸. П.Б. Струве с компанией "русских учеников" Маркса настаивали на "идиотизме деревенской жизни". Им вторили романтизированные босяки Горького, презиравшие "землеедов тупорылых". П.Д. Боборыкин, в качестве "поборника красоты", сетовал на "тиранический культ" мужика в русской литературе. Его поддерживали провозвестники "ново-

го искусства", восставшие против "диктатуры лаптя". А критик журнала "Жизнь" Е.А. Соловьев (якобы опираясь на Гл. Успенского) возвестил о стомиллионной крестьянской России: "Нет больше мужика, нет больше мужицкой жизни, есть уже раб чумазого..."³⁹.

В защиту "народа земледельческой культуры" встало "Русское богатство". На его страницах в 1897 г. Михайловский предрек горе «тому поколению, которое воспитается на презрительном отношении к "идиотизму деревенской жизни"»⁴⁰.

Вклад Короленко в художественное исследование народного бытия и народного характера очень значителен. Он дал едва ли не главные свидетельства защиты против бесчисленных "исков", предъявленных мужику. Отказавшись от "сентиментального народолюбия", Короленко сохранил "стихийную любовь к этому страдающему, темному, грешному люду" (8, 251). В его произведениях человек из народа всегда "здоровую искру проявляет". "Обманщик, ленивец и пьяница" Макар предстает пред высшим судом, но "золотая чаша" труда и страдания перевешивает чашу грехов ("Сон Макара"). Бродяги и каторжники ищут настоящей правды "насчет жизни и души" ("Соколинец", "Федор Бесприютный", "Убивец"). "Стихийный, безалаберный, распущенный и вечно страждущий от похмелья" перевозчик Тюлин проявляет в момент опасности мужество и сноровку ("Река играет"). "Невзрачный мужичонка" Силуян оказывается обладателем "выразительного, сильного, могучего голоса", в котором звучит грозная память народная ("В облачный день"). "Напоминающий обомшелый пень" Тимоха вырастает в эпическую фигуру Пахаря, способного принести себя в жертву за крестьянский мир (пойти на каторгу), а потом в глухой тайге создать "свою героическую поэму" земледелия ("Марусина заимка"). "Деревенская зоология" – обычай содержать умалишенных на цепи – оборачивается драмой, в которой нет виноватых и где "истязатели" страдают не меньше, чем "жертва" ("Смирненные").

Преимущественный интерес к духовному миру народа направляет внимание Короленко на религиозные праздники, когда народ находится в "приподнято идеалистическом настроении" ("За иконой", "В пустынных местах"). Он последовательно разрушает представление о мужике – "жадном рабе", живущем будто бы в кругу эгоистических, материальных интересов. В рассказе "Мороз" идея самопожертвования (как высшая степень духовного идеализма) находит отклик не только в душах ссыльных революционеров, но и среди ямщиков. Поначалу кажется, что артель сплошь состоит из "жадных рабов", затеявших "склёку", сначала, чтобы отбояриться от опасного наряда, затем, когда предложены немалые деньги, чтобы скрупулезно разложить выгоду на всех своих членов. Но вот староста, "перекрестившись широким жестом", выражает готовность ехать "не в зачет, без очереди" и отказавшись от денег. И эта жертва, лишаящая всю артель хорошего заработка, встречает общее "спокойное сочувствие": "Ну помоги тебе господи ... И то сказать: душа дороже денег... Тут и сам застынешь".

"Идеальные представления" о народе, идущие от старой русской литературы, рисовали крестьянина не только вечным тружеником и

страдальцем, но и правдоискателем, тоскующим по "невидимому граду Китежу". Мечта об идеальном, живущая в глубинах народного сознания, всплывает в минуты просветления и духовного подъема.

Очерк Короленко "Турчин и мы" (1913) Горький назвал "вещью многозначительной и очень грустной", ибо увидел там прежде всего свою тему — изображение "темных сторон славянской психики"⁴¹. Короленко поддержал это суждение, однако выделил и другой мотив: "наиболее предприимчивая и, пожалуй, даровитая часть народа вздыхает о прошлом и мечется, отыскивая фантастические беловодские царства и вольные, никем не занятые земли"⁴². Беловодское царство в сознании народных искателей — это место, где "цветет истинная вера", где нет "ни татьбы, ни убийства, ни корысти" (ПСС. 6, 178). Это крестьянская утопия "царства Божия на земле". Не только о "темных сторонах" народной психики ведет речь Короленко, но и об упорной защите народом своих духовных ценностей. По сравнению с отечественными притеснителями "турчин" оказывается "милягой", при нем "жить было можно", потому что он не покушался на веру, на высшую духовную ценность ("Басурман, басурман. А веры он, главное дело, не рушил". — ПСС. 6, 97).

Эта вера народа в идеальное показана и у Чехова. Вообще, ставшее обычаем противопоставление чеховской деревни народническому "священному писанию" о мужике грешит односторонностью. Даже в "Мужиках" есть эпизод с иконой Божьей матери, к которой жадно тянется деревенский люд, на миг поверивший, "что между землей и небом не пусто, что не все еще захватили богатые и сильные".

Не один отступления от традиционного изображения мужика можно найти у Чехова. В рассказе "Егерь", помимо очевидной и многократно отмеченной переключки с "Записками охотника", есть и некое следование за характерным мотивом Гл. Успенского, любившего изображать духовную деградацию "испорченных мужиков", порвавших с "властью земли". Чеховский егерь также объявляет "Прощай, соха!" и также "брезгает деревенским занятием" и также проигрывает в своем жестоким и тупом самодовольстве перед поэтическим обликом смиренной крестьянки. Вполне "народническую" окраску имеет и рассказ "По делам службы", восхитивший Л. Толстого "почти святой" фигурой старика-сотского. Рассказ появился одновременно со "Смирненными" Короленко и совпал с ними в изображении этого мотива. В обоих случаях "смирненная деревня" не претендует стать судящей стороной. В рассказе Чехова мотив суда возникает лишь во сне следователя Лыжина ("Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей...") и затем в его душе. Что же касается яви, то сотский Лошадин, пройдя ночью в метель расстояние, намного превышающее то, которое господа не решались одолеть днем, на тройке лошадей, смиренно молит: "Народ очень беспокоится, ребята плачут... Явите божескую милость, благодетели наши...". "Почти святой" старик-крестьянин стоит на барском дворе без шапки, весь в снегу, с лицом "красным, мокрым от пота", грубо гонимый лавками, но — "улыбаясь наивно, во все лицо, и, видимо, довольный, что наконец увидел тех, кого так долго ждал".

Так выразительно решает Чехов вопрос о вине и смирении.

Объективнейшему Чехову как будто не свойственна элегическая "жалостливость" прежней литературы о мужике. Но откуда такое обилие горестных лирических возгласов в его повести "Мужики" ("Бедность, бедность!" "О, как это ужасно!" "О, какая суровая, какая длинная зима!" и др.). Нет ли в них сжатых до предельной краткости лирических отступлений, несущих читателю авторскую боль?

Не случайно Короленко пытался разглядеть общее в таких противоположных фигурах, как Гл. Успенский и Чехов. И не случайно вспоминал о намерении Чехова написать в конце жизни книгу, подобную "Крестьянину" Поленца, рекомендованную русскому читателю Львом Толстым. После этого "можно умереть", сказал Чехов (8, 93).

Народ у Короленко, при всех своих "темных пятнах", такой же романтик и мечтатель, как сам автор, как все его любимые герои, одержимые "общечеловеческой тоской по недостижимому и тоской по полноте существования", свойственной, по словам Короленко, "романтическому настроению моего поколения в юности"⁴³. И пусть "безжалостная действительность разрушает эти прекраснодушные мечты" и Россия вновь и вновь оказывается "обнищалою, обокраденной и разоренной" (ПСС. 6, 332, 365), Короленко не терял веры в Россию будущего и тогда, когда в 1920 г. писал свои трагические письма Луначарскому и сердце его "сжималось предчувствием, что мы только еще у порога таких бедствий, перед которыми померкнет все то, что мы испытываем теперь". В этом "мрачном бездорожье" "не видишь, откуда придет спасение несчастной стране", но оставалась прежняя вера в человеческую природу: "натура у русского человека хорошая" — она поможет "опять искать вечное и несомненное"⁴⁴.

¹ Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 9. С. 402. Далее ссылки даются в тексте с указанием тома и страницы.

² Письмо А.И. Эртеля к В.Г. Короленко от 1 дек. 1890 г. // ГБЛ. Ф. 135. Разд. II. К. 36. Ед. хр. 71.

³ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 68—70.

⁴ Оболенский Л.Е. Обо всем: Критические заметки // Рус. богатство. 1886. № 12. Отд. II. С. 184—185.

⁵ Отзыв приведен в кн.: Бегушков Ф.Д. В.Г. Короленко как человек и писатель. М., 1922. С. 66.

⁶ Никольев Ю. В.Г. Короленко: Критический этюд. М., 1893. С. 11, 23—24, 97.

⁷ Амфибестров А.В. Пестрые главы // Современник. 1911. № 2. С. 166, 171, 187.

⁸ Горнфельд А.Г. В.Г. Короленко в его записных книжках // Короленко В. Записные книжки. М., 1935. С. 26.

⁹ Горнфельд А.Г. В.Г. Короленко // Жизнь и литературное творчество В.Г. Короленко. Пг., <1919> С. 5, 10, 12—14.

¹⁰ Алданов М. В.Г. Короленко // Современные записки. Париж, 1922, № 9. С. 52—54.

¹¹ Евгеньев-Максимов В. Революционная идеология в произведениях В.Г. Короленко // Жизнь и литературное творчество В.Г. Короленко. С. 49—51.

¹² ЦГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1 Ед. хр. 296. Л. 19 об.

¹³ Бялый Г.А. В.Г. Короленко. Л., 1983. С. 293.

¹⁴ Короленко В.Г. Дневник. Полтава, 1927. Т. 3. С. 81.

¹⁵ Короленко В.Г. Полн. собр. соч. Пг., 1914. Т. 2. С. 348—349, 354—355. Далее ссылки указаны в тексте: ПСС, с указанием тома и страницы.

- 16 Лит. наследство. М., 1981. Т. 92, кн. 2. С. 238.
 17 Пришвин М. 1930 год // Октябрь. 1989. № 7. С. 175.
 18 Короленко В.Г. Дневник. Полтава, 1928. Т. 4. С. 249.
 19 Блок А. Собр. соч. В 8 т. М.: Л., 1963. Т. 8. С. 197.
 20 В.Г. Короленко о литературе. М., 1957. С. 452.
 21 Лихачев Д.С. Россия // Лит. газ. 1988. 12 окт.
 22 ГБЛ. Ф. 135. Разд. I КАРТ. 13. Ед. хр. 720. Л. 11.
 23 Короленко В.Г. Полн. собр. соч. Полтава, 1927. Т. 22. С. 37.
 24 В.Г. Короленко о литературе. С. 425—426.
 25 Короленко В.Г. Дневник. Полтава, 1925. Т. 1. С. 63.
 26 Пришвин М. 1930 год. С. 161, 172.
 27 Короленко В.Г. Летопись жизни и творчества, 1917—1921. М., 1990. С. 84, 143.
 28 Лит. наследство. М., 1973. Т. 86. С. 631.
 29 Бялый Г.А. В.Г. Короленко. С. 292.
 30 Рус. мысль. 1898. № 4. Отд. II С. 185.
 31 Короленко В.Г. Дневник. Т. 3. С. 249.
 32 ГБЛ. Ф. 135. Разд. I КАРТ. 13. Ед. хр. 702. Л. 25—27.
 33 Михайловский Н.К. Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 10. С. 865—867.
 34 Лит. наследство. М., 1987. Т. 92, кн. 4. С. 73.
 35 В.Г. Короленко о литературе. С. 413, 294—295.
 36 Рус. богатство. 1897. № 11. Отд. II С. 28.
 37 Короленко В.Г. Письма, 1888—1921. Пб., 1922. С. 303.
 38 Плеханов Г. О задачах социалистов в борьбе с голодом в России. Женева, 1892.
 С. 39.
 39 Соловьев Б. Семидесятые годы // Жизнь. 1899. № 10. С. 285.
 40 Рус. богатство. 1897. № 11. Отд. II. С. 139.
 41 М. Горький и В. Короленко. М., 1957. С. 66.
 42 Там же. С. 68.
 43 Письма В.Г. Короленко к А.Г. Горькому. Л., 1924. С. 139.
 44 Короленко В.Г. Летопись жизни и творчества. С. 73, 101, 135, 265.

Н.К. Гей

ОБНОВЛЕНИЕ УСТОЙЧИВОГО (Очерк-портрет в творчестве М.Горького и В.В. Розанова)

1

Закономерности многообъемного и художественно достаточного в себе жанра развиваются не только по хронологической вертикали, но и по горизонтали, внутри определенной эпохи, у писателей-современников, творчество которых в чем-то опирается на общее основание, а в чем-то вбирает и преобразует различные модели литературного процесса и предпосылки художественного опыта прошлого.

Примером в этом отношении является, в частности, творчество таких писателей, как В.В. Розанов и М.Горький.

Они оба, как это явствует из их переписки, достаточно отрывочной и неровной, постоянно присматривались друг к другу, можно сказать, даже завидовали один другому, прекрасно сознавая положенные себе пределы и наблюдая развитие творческих возможностей своего современника, подчас союзника, подчас противника. Оба достаточно жестко

и прямо судили о творческих свершениях как собственных, так, тем более, другого. И оба в конечном счете все дальше и дальше расходились от не всегда отчетливо проглядываемой, но пунктирно улавливаемой точки, допускающей свою проекцию на плоскость 60-х годов прошлого века, и вместе с тем дополняли друг друга, рассматривая "под разными оптическими углами" трагические коллизии своей эпохи.

Неповторимость художественных миров Горького и Розанова приоткрывает малоизвестные аспекты рассмотрения их творчества в сравнении с опытом предшественников.

Конечно, рассмотрение подобных вопросов по существу требует большего пространства, предполагает развернутый взгляд на многие "силовые линии" развития русской литературы не только в русле сделанного скажем, писателями-демократами 60–70-х годов XIX в. (проза Г. Успенского, Слепцова, Оммулевского, Решетникова, несомненно, была той реальностью, с которой приходилось иметь дело, опираясь на нее или отталкиваясь, и М. Горькому, и В. Розанову), но и на огромные художественные миры, которые связаны с именами Л. Толстого и Ф. Достоевского. Здесь сходятся и расходятся эпические и аналитические начала, изобразительные и выразительные принципы воссоздания жизни, постижения *внешней* и *внутренней* жизни человека и т. д.

Обоих писателей соединял глубинный интерес к человеку, стремление разглядеть в нем неординарное, непривычное, а то и вовсе заповедное. С одной стороны, жгучий интерес вызывали люди самые крупные, самые сложные, как Толстой, Достоевский, Вл. Соловьев. Но с другой — писательский рефлекс требовал не проходить мимо малоприметного, обыкновенного человека; в малоинтересном по видимости хотелось обнаружить скрытое от других, проникнуть в недоступное и открыть нечто тайное и, может быть, значительное.

Но тут-то писательские пути Горького и Розанова расходились. Что было интересно для одного, оставалось вне поля зрения другого. Что казалось значительным для мистических прозрений, не затрагивало, а то и просто раздражало, вызывало негативную реакцию у сторонников реалистических традиций.

2

Основной предмет нашего рассмотрения, условно говоря, — *жизнеописание-портрет* или даже *портрет-жизнеописание* — совершенно особое жанровое образование, чрезвычайно цельное, в котором документальное, фактографическое начало неразрывно связано с художественным обобщением. Устойчивое внутреннее ядро этого образования, тем не менее, подвержено глубинным обновлениям и модификациям. В этом смысле творческий опыт Горького и Розанова стал еще одним "витком" в развитии русского образного слова.

В письме 1912 г. к В. Розанову Горький сообщал, что, найдя на письменном столе розановскую книгу "Уединенное", ее "схватил, прочитал раз и два"... и насытила она "глубочайшей тоскою и болью за русского человека" настолько, что расплакался¹. Легко представить, как отозва-

лись эти слова в том, кто жаловался неоднократно на непонятость, на то, что читатели "не знают меня и не полюбят", признавался: "я им-то не нужен"².

Горький, в свою очередь, писал с достаточной откровенностью и самокритичностью Розанову о себе, как о писателе, видимо, сверяя собственные возможности с розановскими неотразимыми прозрениями.

Обзор "плоскогорья" текущей литературы первого десятилетия нового века заставляя Розанова заявить, что он готов был оставить в неприкосновенности в качестве прекрасного отдела литературы, лишь "простые письма простых людей"³. Он одним из первых выступил с обозначением первостепенного значения *документальной литературы*, как сейчас ее называют, ратуя за многообразные формы мемуарно-биографических и автобиографических жанров.

В. Розанов считал себя "последним писателем" и первооткрывателем нового направления в "Уединенном" и "Опавших листьях", построенных по принципу "интеллектуальной фактографии". В обращении к Э. Голлербаху он уточняет сам: «Вы знаете, что мое „Уед.“ и „Оп. л.“ в значительной степени сформированы под намерением начать литературу с другого конца... с конца... "сердца" и "своей думки"» (7 июня 1918 г.). И добавляет: "без всякой соц. демократической сволочи".

И сразу же выступает соединительное и разъединительное в рукопожатии Розанова и Горького. Автор автобиографического цикла рассказов "По Руси", "Детства" и "В людях" шел в чем-то тем же путем сочленения "мыслей" и "фактов", жизни ума и жизни сердца. "Опавшие листья" и "Уединенное" у Розанова, так же как цикл очерков-портретов у Горького, тесно связанных с его автобиографической трилогией, будучи созданы в традиционной жанрово-стилевой системе литературы, являются вместе с тем совершенно новой жанровой разновидностью⁴. И тем важнее проследить притяжения и отталкивания двух писателей, особенно в поэтике литературного портрета, в умении выбрать ракурс-рассмотрения человеческой личности, обозначить свое понимание смысла человеческого бытия, суметь выявить существенное в человеке, но одновременно и неповторимое.

Розанов считает, что Горький "сотворил сперва мечту, а потом человека". Розанов говорит также, что социал-демократия "подняла и понесла" автора "Матери" на плечах, создала триумф Горькому и заключает: от этого "иссякла сила Вашего голоса, ибо исчезла острота муки". Правда, эти резкие, но в каких-то интенциях далеко идущие осуждения автор постарался уравновесить замечаниями о том, что мечта — это и истина, и справедливость, и доброта. И очень хорошо, что она есть. Но тем не менее заканчивается письмо многозначительным напоминанием слов самого же Горького о том, что правда всегда проста, все великое просто. Вспомним замечание М. Гершензона, что открытая Розановым жанровая разновидность "совершенно антична по простоте и без искусственности".

Оба художника требуют правды, говорят о простоте правды, видят в ней критерий истинности, художественности творения искусства, но каждый по своему. Для Горького ясность и простота были результатом категорической определенности, сужденческой однозначности, импера-

тивных оценок. У Розанова с прямою, порой доходящей до цинизма, выражались "пресловутое антихристианство" и "ветхозаветность" (Э. Голлербах). У Горького воспроизведение жизненной правды сочеталось зачастую с цветистой стилистикой и выпяченной романтикой, невозможной у Розанова. Горький декларировал: "...мы всегда будем жить в чудесах и тайнах, из них же самое чудесное и таинственное суть — человек..."⁵.

Горьковская крепкая портретная стилистика, его установка на отдельного человека, на особенное и самое интересное в нем оказались в 20-е годы очень далеки от господствующих в революционной атмосфере представлений и экстремального подразделения всех на "белых" и "красных", на "своих" и "чужих", "героев" и "врагов".

Эта несозвучность эпохе горьковского художественного опыта, невхождение его "чудаков" в рамки революционного космизма, научно распланированного, согласно априорно долженствующим процессам мировой революции, одним из первых почувствовал, быть может, Л.Троцкий. По крайней мере, достаточно скоро после Октября он обратил на это внимание в статье "Внеоктябрьская литература" (1922): "Революция стерла и смысла индивидуальную татуировку, вскрыв традиционное, родовое"⁶.

Здесь четко означен поворот в сторону всеобщности и всеохватности революционно-взвихренной литературной практики. Внешне это сопрягается с горьковским определением народа через обыгранное словопостроение: "народ — род на род"⁷. В статье Троцкого родовое, даже общеродовое начало ставится во главу угла, а все не уместящееся в общие рамки отвергается как антагонистическое народному, родовому началу. Отрицается, таким образом, то, что существенно в первую очередь для искусства, для постижения человека как личности, а следовательно, и народного, как реального богатства общей жизни, а не однообразия толпы.

Розанов принял горьковскую постановку вопроса, присовокупив: "Хорошо. Это большая философия"⁸. Для Розанова приемлемо представление о народе как динамическом напластовании "рода на род". Слова эти пройдут у Горького через его публицистику и через "Жизнь Клима Самгина", но они нигде не нацелены против личного, своеобразного начала в человеке, напротив, нацеливают на него. Иначе их не мог бы принять Розанов. Но соотнесение родового с индивидуально-неповторимым как раз неприемлемо для Троцкого. Последнее связывается с литературным традиционализмом, если не сказать "консерватизмом", в контексте статьи, чей удар и направлен на приверженцев "индивидуальной татуировки", в том числе на мистицизм, как одну из ее составляющих. Этот удар приходится по В.Розанову, а заодно и по А.Ремизову и В.Шкловскому, которые якобы способствовали "канонизации" Розанова. Горький назван в этой статье "псаломщиком". Вместе с тем сочувственно отмечена, даже с ностальгическим оттенком, псевдориторика "Буревестника". И кто знает, при ностальгическом упоминании "Буревестника" и раздражении на мистику и "индивидуальную татуировку" у Розанова не присутствовало ли в подтексте неудовлетворение и от горьковского порт-

ретного реализма, с его установкой на личностную самодостаточность, индивидуальную самоценность.

Трагические коллизии эпохи оказались впрямую связанными или с принудительной, можно сказать, по законам исторической необходимости утратой человеческой личности или, более того, по закону "трагической вины" с ультимативным провозглашением ненужности, а то и чуждости новой жизни таких фигур, какими были люди, подобные Флоренскому, Вернадскому, Бердяеву, Франку, Блоку, Белому, Эрну и конечно же В.Розанову. Силы обезличивания личности в сокрушительной сшибке двух эпох, двух зон обрушились не только на человека из массы, человека из толпы, на героев "Падения Дaira" или "150 000 000" — они вторглись в судьбы А.Ахматовой, О.Мандельштама, А.Платонова, В.Мейерхольда, М.Пришвина, а также во многом и самого М.Горького. Жизнь автора "Несвоевременных мыслей", его отъезд за границу с последующим возвращением и драматическим во многом пребыванием на обновленной родине, внутренним одиночеством и смертью в окружении устрашающих примет времени — все это звенья одного и того же ряда. В этих и множестве других событий и фактов — беспощадное противостояние исторического события и личности, претендующей по-своему быть событием народной и культурной жизни.

Событие и отдельный человек — вот пространство трагизма XX в., воплощенного в творениях А.Белого, А.Блока, Л.Андреева, в философских сочинениях Бердяева и др.

Что же касается М.Горького, то в попытке обрести точку опоры и пойти навстречу "новому человеку", писатель порой отказывается от изначально присущего ему личностного пафоса, а также трагического начала. Это имел в виду Розанов, когда задолго до 1917 г., подметил, что "героическое", столь значимое для Горького, выступает все настойчивее как выходящее за рамки индивидуального в человеке, грозя подавить подлинное личностное в нем¹⁰.

3

Чуткое ухо Метерлинка, Блока, А.Белого задолго улавливало гул, предвещавший трагические потрясения и разломы мира. Общий трагический потенциал эпохи, однако, превосходил художественные возможности литературы в обнаружении наступивших исторических катаклизмов.

Приведем красноречивое свидетельство современника Чехова и Горького, однако достаточно далекого от них и поэтому не заинтересованного, объективного. Он увидел в "Трех сестрах" Чехова и в "Мещанах" Горького чрезвычайно показательный общий симптом ступенчатости мрака, "нестерпимую иглу", нагнетаемую в их произведениях. Даже бьющая энергией машинист Нил из "Мещан", взбудоражив современников, был не в силах содействовать просветлению общей атмосферы. Скорее, напротив, мрак лишь подчеркивал убывание света, а то и способствовал выявлению порывов к ложному свету¹¹.

Оказываются лицом к лицу два взаимозависимых начала: разрушение

личности в конвульсиях трагической эпохи и призывы к новому человеку, возведенные чуть ли не в мистериальный пафос. Трагическое напряжение времени, переходя на подмостки искусства, может принять формы противостояния символа и факта, бытия и быта. Такое сосуществование контрастов присутствует и в "Двенадцати" А.Блока, и в пьесе Горького "На дне". Блок замечал в письме к художнику Ю.Анненкову, взявшемуся иллюстрировать поэму, что ему лично в предложенных рисунках «всего бесспорнее – убитая Катюха (большой рисунок) и пес (отдельно – небольшой рисунок)», но кажется менее адекватно-выразительным общему замыслу поэмы другой рисунок: «"Христос с флагом" – это ведь "и так, и не так". Знаете ли Вы (у меня – через всю жизнь), что, когда флаг бьется под ветром (за дождем или за снегом и ливнем – за ночной темнотой), то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как – не умею сказать). Вообще это самое трудное, можно только найти, но сказать я не умею...»¹³

По-видимому, при всем несходстве задач нечто подобное испытывал и Кустодиев, когда создавал картину "Большевик" и искал способы живописного соотнесения масштабов повседневного, рутинного русского провинциального уклада и ворвавшихся в него и несоизмеримых с ним "краснознаменных" исторических потрясений.

Маленький человек литературы предшествующей все более становится "носителем" одиночества человека, оказывается одержимым "мелкими бесами", превращается зачастую в "пустую душу". Он затерян "безличный" в "безразличной" уличной толпе, этой серой "многоножке".

Переписка М.Горького и В.В. Розанова так или иначе затрагивала эту проблему. Как уже сказано, Розанов связал отход от трагического у Горького с "выходом" за рамки "личного и индивидуального". В этом контексте демонстративно признание Розанова о своей как бы "умаленности" жизнью собственной семьей, окружением близких людей. Он постоянно помнит о своем долге и ответственности перед женой, которая "всю себя положила для меня". В этом же письме не случайно отмечено и расхождение с Вл.Соловьевым, которого не интересуют эти "кровные" и "жизненные" привязанности, заземление в повседневность забот и интересов. Розанов замечает, что "почувствовал к нему презрение". Неприемлемо для Розанова и творчество автора "Жизни человека" Леонида Андреева, как предтечи "трагической неличности".

Тут еще раз обнаруживается разнонаправленность путей двух писателей. Горький был прямо обращен к катаклизмам, порожденным революцией. Однако, пользуясь словами, сказанными Розановым по другому поводу, его произведения были "недостаточно" трагичны. В том смысле, что их создатель был причастен "высшему трагизму" не всей жизнью, а как бы "отдельными лишь сторонами ее". И потому Горький (во многом, как и Маяковский) не смог целостно выразить то бесконечно драматическое, что вырвалось наружу в истории человечества в наше время.

Дефицит "высшего трагизма" дает себя знать даже в таких, казалось бы, панорамно-эпохальных горьковских творениях, как, например, "Жизнь Клима Самгина". М.А. Осоргин приводит слова автора "Клима Самгина" из письма к нему: "У вас очень доминирует личный мотив,

а у людей моего склада отношение к личности сложилось уже иронически, для нас личность все менее — величина решающая". Здесь Осоргин не в состоянии удержаться от риторического вопрошания: «И это говорил Максим Горький, некогда волновавший молодежь утверждением прав личности ("Человек — это огромно")» (из материалов сб. "Горький и его эпоха", вып. 3, подготовленного к изданию).

4

Перейдем теперь непосредственно к особенностям портретных зарисовок у М. Горького и В. В. Розанова. Начнем с того, кто обращает на себя внимание Розанова и безразличен Горькому, или что прежде всего интересует в человеке автора "По Руси" и мало трогает Розанова.

Обратимся сначала к В. Розанову. Он так же, как автор "Детства" и "В людях", жизненно связан многим с Волгой. Об этом повествует розановский очерк "Русский Нил" (1907). Рассказ о поездке по Волге по форме — путевой дневник, записи раздумий, встреч, разговоров. А, по существу, как всегда, фрагментарная композиция, организованная мыслью обо всем, что предстало перед глазами или подумалось — о случайно встреченном человеке, о смысле жизни, и, конечно, о судьбах русского писателя, русской литературы, русской земли. А так же о соотношении земного и вечного в неблагоприятных людских душах. Как часто у Горького, в этих беглых зарисовках автора занимает не внешнее бытование, не эмпирический человек, но все тот же "проклятый" толстовский вопрос: "Что ты за человек?"; Кто ты? Что в тебе основное, самое существенное и в конечном счете сущностное?

Вот случайная сценка на пристани: "Ступил дальше по сходням. Смотрю: великолепный букет цветов у булочницы.

— Продай, тетенька.

— Не продам.

— Да мне надо, а тебе зачем? Я тридцать лет назад тут жил, и мне дорого, с родины.

— Самой нужно.

— А сколько вы дадите? — послышался сзади голос. Обернулся. Vis-a-vis с ларем парень, должно быть, возлюбленный булочницы. Не видно, чтобы муж. У мужей другая повадка.

— Двадцать пять копеек дам.

— Отдай, Матрена, — распорядился он.

Она передала мне букет. И розы, и все. Прекрасный. Я вошел с ними на пароход. И все дивился: как попал букет к булочнице?

— Да ведь завтра Троица, — сказали мне на пароходе. — Букет она приготовила себе, чтобы идти с ним в церковь, и оттого не продавала".

Беглая встреча и еще более беглые штрихи микрособытия. И попытка разобраться в увиденном, приводящая к выводу, что сущность изображенных людей сводится к их внешней данности: "булочница", "тетенька", "парень", "ухажер". И финал: « Так и вышло, что «возлюбленный» и надежда завтра «выпить» принесли мне цветы с родины». Эта заключительная фраза — своего рода басенная «мораль», из которой следует: эпи-

зод событийно завершен в себе. Принципиальная исчерпанность во внешнем *главного* оказывается предпосылкой для вывода о "неинтересности" происшедшего.

Горькому также знакома эта потребность взглянуть, запечатлеть мимолетную сценку и поспешить дальше.

В очерке "Садовник" (цикл "Заметки из дневника. Воспоминания" – 1923–1924) человек-событие сведен до изобразительно-мифологического минимума. Этот же принцип "киноклипа" в удивительной подвижной универсальности мы находим в "Жизни Климса Самгина". "Жизнь Климса Самгина" осталась незавершенной. Это, так сказать, факт творческой биографии. Но в каком-то глубинном смысле творение Горького и не обладает силами "сцепления", достаточными для его завершения. Это действительно хроника, поток событий, и как бы последовательная цепь "бываний" Климса "внутри" событий. Даже не столько, как правило, "внутри", а рядом.

"Садовник" – тоже портрет-фиксация, "моментальная" съемка происходящего. "Революция. Русский народ суетится, мечется около свободы, как будто ловит, ищет ее где-то вне себя". На фоне общей посылки возникает своеобразная притча: "В Александровском саду одиноко работает садовник, человек лет пятидесяти; коренастый, неуклюжий, он спокойно сметает лист и сор с дорожек и клумб, стребает подтаявший снег. Его, видимо, нимало не интересует бешеное движение вокруг, он как бы не слышит рев гудков, крики, песни, выстрелы, не видит красных флагов".

Его бытийственное спокойствие нерушимо, даже тогда, когда солдат говорит ему:

– Гляди, дядя, застрелим...

– Иди знай! Застрельщик".

Предельно краткое эссе. Несколько хроникальных кадров фиксируют происходящее такого-то числа, в таком-то месте. Но автор зарисовки задерживает свою мысль на увиденном: "Глядя на него (героя очерка. – Н.Г.), я подумал, что ни землетрясение, ни всемирный потоп не могли бы помешать этому человеку делать его дело. И если б оказалось, что трубы архангелов, возглашающих конец мира, день страшного суда, недостаточно ярко блестят, человек этот, наверное, деловито и сурово упрекнул бы архангелов:

– Трубы-то почистили бы..."

Жизнь садовника-крота как бы противостоит событиям, происходящим вокруг него. Два "зеркала": одно против другого. Человек и событие всматриваются друг в друга, но события не очень "узнают" себя в этом человеке, а человек чувствует свое отчуждение от событий вокруг него, он видит в них разрушительную сумятицу.

Там, где Розанов, скорее всего, не почувствовал бы необходимость остановиться и "заглянуть" в человека, похожего по своей отрешенности от внешнего мира на крота, Горький подметил удивительную его "дальнозоркость", укорененность в свое дело, в свою работу: "Трубы-то почистили-бы!.."

Мы задержались на очерке М.Горького 20-х годов, как бы "оглядываясь" при этом на зарисовки В.Розанова дореволюционных лет. Но

сделано это не без задней мысли. В результате возникает сознательно выстраиваемая перспектива, внутри которой в реальном историческом времени пишет Горький. Она – эта перспектива – говорит о дпящемся диалоге обоих писателей, о временном разделении реплик в художественной полемике, начало которой и уходит как раз в 10-е годы.

Таким образом, годы написания "Русского Нила" В.Розановым прямо относятся к интенсивной горьковской работе над очерками "По Руси", автобиографической трилогией – "Детство" и "В людях" и примыкающей к ней мозаике портретных зарисовок, образовавших во многом самостоятельный цикл. Начатое Горьким в 10-е годы получило завершение в 20-е.

Анализ же поэтики послереволюционных очерков, создававшихся параллельно с завершающим автобиографическую трилогию произведением "Мои университеты", в свою очередь, как бы обратным светом вывечивает те тенденции, которые, возникнув постепенно, складывались и постепенно же прояснялись.

Сблизившись в интересе к моментальному фиксации простой жизни простых людей в ее повседневности и событийной текучести оба писателя затем разошлись. И разошлись, обратившись к человеку внутреннему. Внутренняя жизнь – это сущностное, главное в человеке, однако она несводима ни к психологии, ни к диалектике души.

Осмысление духовного начала в человеке было связано с погружением во внутренний мир этого человека, по интерпретации Розанова, и, напротив, поиск *интересного* в людях, как углубление в неиссякаемые богатства человеческой природы, у Горького сопровождался обязательным выведением этого внутреннего вовне. Если внутреннее не получало апробации во внешнем мире, в мире событий, оно оставалось без внимания.

Собственно говоря, в очерках-портретах Горького заложена определенная формула "прочтения" человека. Можно утверждать, что внутреннее действие и конфликтность очерка "Знахарка" (1924) по существу строятся на соединении в определенном динамическом развитии варьирующихся портретных фиксаций человека, с которым судьба столкнула рассказчика: от подчеркнуто-отталкивающих зарисовок человека, заинтересовавшего автора, к повторному, все новому обращению к чертам и деталям его внешнего облика и, наконец, к финальной встрече с знахаркой, где она обнаруживается в своей просветленной и умудренной внутренней сути, характерно раскрытой через изменение внешности.

Так, сначала речь идет о "грубом", мужском лице, скуластом и темном, украшенном седыми усами, исчерченном частой сетью мелких морщин, "о щеках обвислых, как у собаки", с мутных "коровьих глазах" в красных жилках, об "угрюмом взгляде" и т.д. И последовательно усиливаются, умножаются неприятные, даже отталкивающие моменты в облике и поведении незнакомой женщины. Но постепенно происходит накопление и чего-то другого, подсудного и неясного до времени, пока неожиданно не происходит "слом": "Резким жестом она дернула платок на голове, лоб стал выше, а из-под мохнатых бровей на меня привинительно уставились другие глаза – светлее, меньшие. И все мятое лицо ее тогда стало меньше, тверже".

Такова "изодраматургия" очерка. Она предстает здесь как принцип композиции и внутреннего сюжета произведения. Такая "кристаллическая" структура сложилась в результате долгих поисков поэтики портретного жанра, запечатленных в предреволюционном творчестве – в "Жизни Матвея Кожемякина", в окуровском цикле, и прежде всего в цикле автобиографических сочинений Горького.

Обратимся теперь к изображению "внутреннего" человека у Розанова. Часто проникнутое глубоким надрывом, характерным для его очерков, для его размышлений о Гоголе, Достоевском, Леонтьеве, оно выявляет трагические интенции времени.

Таков один из фрагментов "Русского Нила". В нем, как бы мимоходом, почти на заднем плане проходящий эпизод рисует крушение жизни случайно встреченного человека.

«Не сам я познакомился и разговорился, а моя спутница тоже с одной интересною для наших времен пассажиркою парохода. Она ехала одна. И ее замечательное лицо привлекло мою спутницу и заставило, как это возможно только в путешествиях, говорить с нею...

Купеческая дочь. Ушла, или точнее, отделилась, без вражды, но упрямо, от родителей и, «оставив отца и мать», богатство и спокойствие, пошла по фабрикам и заводам Нижегородской губернии... с Евангелием!.. Теперь она ехала вниз по Волге, ехала, еще не зная, куда и на что, негодующая, раздраженная и убитая: ее выгнали, осмеяли, презрели.

– Народ страшно озлоблен! Так озлоблен, так озлоблен... Что я ни делала, ни говорила о Христе, о мире, который он принес на землю, о прощении обид и огорчений, о несении каждым креста своего – все было напрасно!.. Глухая стена. Камень. А под ним страдание...»

«...По лицу варварской Европы, – продолжает автор, – первые женщины пронесли евангельскую весть: св. Клотильда – у франков, св. Берта – у англосаксов, св. Ольга – у русских, св. Нина – в Грузии... И вот эта девушка, из купеческого звания, образованная и, словом, "интеллигентка" пошла в народ, в рабочую среду, в революцию...

Она говорила:

...Я догадалась. Примирить народ может только великая жертва. Такая жертва, которая была бы больше его собственного страдания, которое очень тяжело. И когда она будет принесена – сердце этих людей раскроется».

Абрис человеческой природы и судьбы, проступающей через узкие рамки мимолетной встречи. Можно сказать, беглые штрихи. И вместе с тем, означено пространство жизненного "тихого подвига". Рассказ о случайном знакомстве на пароходе входит в неслучайный контекст розановского повествования, когда он говорит: «Словом, весь тот дух и тон, какой мы соединяем с христианством, жаргон и фразеология его, его мотивировка, его слова и манеры, жесты и причитания, какие имеют „главным складом“ духовенство и распространены всюду, которые имеют главную книгу Евангелие и действительно пошли от него, – все это имеет себе в „мыслящих реалистах“, в Базаровых и Рахметовых такое непонимание себя, такое отрицание себя. «Что возникает разлом всей русской жизни» и непреодолимое расхождение. До отвращения. до крови».

Как видно, Розанова занимает не событийная сторона, а глубинная суть человека. Он почувствовал его внутреннее движение, его духовный подвиг, и самоотверженный и беспомощный. И по одному этому трагический. Но и позволяющий увидеть в слабом человеке силу. В человеке внешнем открывается внутренний и совершенно по особому значимый в себе, и для себя, но и для других.

Тут и проходит демаркационная линия между Розановым и Горьким. Подобный сокровенно целостный внутренний мир не част у Горького. Так, в "Знахарке" человек реализует все свои огромные потенции не во внутреннем искании; а во внешнем бунте против сил, которые поработают его. В других же случаях, когда неординарность личности, ее "выпадение" совершаются не на уровне событийных проявлений "внешнего человека", а на уровне "человека внутреннего", горьковское видение обнаруживает свои пределы.

Так случилось с очерком об А.Н. Шмидт (1851–1905), нижегородской репортерке-теософке, хроникерше местной газеты и авторе мистических сочинений, напечатанных после ее смерти. (Этот очерк, также вошедший в горьковскую книгу "Заметки из дневника. Воспоминания", назван "А.Н. Шмидт".)

В нем предстает чудаковатая, полная странностей жизнь сотрудницы провинциального "Нижегородского листка" по преимуществу в будничной внешней стороне. В соответственной тональности выдержаны и портретные зарисовки героини. Эта тональность становится основным компонентом раскрытия характера и во многом определяет особенности интерпретации человека, хотя жизнь его не вмещается ни в суматоху репортерской каждодневности, ни в трогательные хлопоты взрослой дочери о старухе матери, ни в ее житейское стремление свести концы с концами.

Правда, вслед за констатацией внешней незначительности "Шмидтихи", смешной и нескладной, наступает тот "слом", о котором говорилось в связи с "Знахаркой": "Долго и молча пишет четким мелким почерком и вдруг, точно ее невидимо толкнули, вздрогнув, быстрым движением вскидывает голову, оглядывается, как будто впервые и случайно нашла себя в этой комнате. Ее глаза строго синеют, мятое лицо резко изменяется..." и т.д.

Характерный горьковский прием портретных преобразований! И тем не менее в отличие от "Знахарки" он не приводит к обнаружению подлинной духовной значительности личности. Отсутствует трагическое звучание духовного поиска, с чем мы встречаемся у Розанова. Горький отказывается от возможности трагической или возвышенной интерпретации "старенькой забавной репортерки", поскольку оставляет на заднем плане ее метафизические искания. А ведь эта сторона и была определяющей. Высокая метафизика А.Н. Шмидт заслужила очень серьезное отношение к себе и Вл.Соловьева, и С.Н. Булгакова, который писал о Шмидт: "Полуобразованная, некрасивая провинциалка, всю жизнь давленная борьбою из-за куска хлеба для любимой матери, все время угнетаемая самой подлинной нуждой, не имевшая ни минуты свободного ни досуга, — и глубина мысли, и блеск писательства, и талант философа"

ко-мистических вдохновений! Какой удивительный контраст между внешним и внутренним!"¹³

Итак, внешняя бедность и внутреннее богатство.

У Горького иначе: за внешней невзрачностью – обычно чудаковатая заурядность: "Я сидел, опустив голову, стараясь не видеть, как это воплощение, разламывая сушки, поддевая их рогульками липкие ягоды варенья, обсасывает их тонкими губами; смешно было слушать, как сушки хрустят на губах".

И все-таки в определенный момент кульминация наступает:

"Постепенно все будничное и смешное в этом человеке исчезло, стало невидимо, и я хорошо помню радостное и гордое удивление, с которым наблюдал, как из-под внешней серенькой оболочки возникают, выбиваются огни мышления о зле жизни, о противоречии плоти и духа, как уверенно и твердо звучат древние слова искателей совершенной мудрости: непоколебимой истины".

Однако, когда вслед за тем она зачитывает автору очерка письма к ней Владимира Соловьева, "многозначительно подчеркивая отдельные слова в них", повествователь не без иронии замечает: "...я ничего не понял в них"¹⁴. Зная сложные и личные и мировоззренческие коллизии А.Шмидт и Вл.Соловьева, Горький, тем не менее, сохраняет в своем повествовании все тот же иронически окрашенный разноречивый – то "старуха", то "девочка-подросток", то "воплощение одной из жен мироносиц", то "мумия". Автор очерка порой идет даже почти на фарсовое снижение персонажа, воспроизводя в качестве своеобразных "двойников" героини пожарного Луку Симакова с синим, гладко обритым черепом и "толстой нижней губой цвета сырой говядины", у которого в голове страшная путаница, и фальшивую портниху-одиначку с "остренькими стеклянными глазками".

Е.П. Пешкова, вспоминая о знакомстве Горького с Шмидт, замечает, что она "была очень интересный человек" (и этими словами как бы корректирует авторскую установку в очерке о создательнице "Третьего завета"), но вместе с тем тут же добавляет – "несмотря на мистицизм" (Архив А.М. Горького). Эта оговорка во многом объясняет и оценочную тональность произведения Горького¹⁵. То, что он отклоняет в своей героине, особенно заинтересовало бы Розанова.

Оба писателя сближались друг с другом, раздумывая над простым и сложным, над вечным и преходящим. В.В. Розанов замечал: "Только горе открывает нам великое святое". В этом же как бы ряду стоит признание Горького о любимой им книге Иова – "всегда читаю ее с величайшим волнением"¹⁶. Но то, что сводило Горького и Розанова, оно же и разводило ввиду коренного различия их отношения к самым глубоким, существенным, метафизическим вопросам бытия.

После сказанного, конечно, хотелось бы пунктирно означать соотношение означенных нами жанровых решений с контурными линиями на литературной карте предшествующего развития. Было бы интересно намеченные тенденции в творчестве двух прозаиков нашего времени возвести через автобиографические и мемуарные книги о себе и своих современниках, созданные Короленко, Гаринным-Михайловским, а ранее

– Герценом и Аксаковым, скажем, к таким истокам, как собственные жизнеописания Аввакума и Паисия Величковского, противостоящие во многом один другому и в чем-то включенные в единую систему своего времени. И опыт Горького вести от одного, а Розанова от другого; и поставить вопрос о художественном опыте писателей-двойников, их изначальном притяжении и отталкивании в реальной литературной ситуации XVII в.

Таким образом получилась бы эффектная картина творческих коллизий, обозначены были бы контуры бунтарско-еретического и религиозно-смирненного сознания. И уже неоднократно делались попытки "расположить" русское художественное сознание под эмблематикой "иконы" и, например, "топора".

Но замысел нашего сопоставления и противопоставления поэтики очерков-портретов у Горького и Розанова, пожалуй, наглядно свидетельствует именно о невозможности и даже недопустимости внешне стройных, но искусственных построений.

Сравнительный анализ может быть содержательным в себе лишь при сохранении реальной многосложности сопоставимых художественных миров.

¹Письма М. Горького к В. В. Розанову // Контекст-1978. М., 1978. С.306.

²Письма В. Розанова к М. Горькому // Вопр. лит. 1989. № 10. С.150.

³Там же. С.153.

⁴Розанов писал Э. Голлербаху: «Не помню кто, Гершензон или Вяч. Иванов мне написал, что «все думали, что формы литературных произведений уже исчерпаны», «драма, поэма и лирика» исчерпана и что вообще не может быть найдено, открыто, изобретено здесь и что к сущим формам я прибавил „11-ю“ или „12-ю“». Цит. по: *Николюкин А. Н.* В. В. Розанов. М., 1990. С. 15.

⁵См.: Контекст-1978. С.303–304.

⁶Троицкий Л. Вле-октябрьская литература // Минувшее: Ист. альманах. Paris, 1989. Т. 8. С.345.

⁷Контекст-1978. С.304.

⁸Вопр. лит. 1989. № 10. С.357.

⁹См., в частности: *Кусков Е. Д.* Трагедия Максима Горького // Новый журнал. 1954. № 38. С.224–240.

¹⁰Вопр. лит. 1989. № 10. С.352.

¹¹Трубецкой С. Н. Лишние люди и герои нашего времени // Собр. соч. М., 1907. Т.1. С. 371–372.

¹²Блок А. А. Собр. соч. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 513–514.

¹³Булгаков С. Тихие думы. М., 1918. С. XI.

¹⁴Горький писал о В. Соловьеве С. Т. Григорьеву: «И как он сух, какой плоский. Я всегда думал о нем непохвально, а после этих писем нахожу, что вся его «теология», идея соединения церковью, апологетика и т. д. — мастерское дело. Это «бездушное». Речь идет об издании «Письма В. С. Соловьева» (Пг., 1923). Лит. наследство. М., 1963. Т. 70. С.136.

¹⁵В 1926 г. на недоумевный вопрос О. Форш о незначительности и неинтересности героини в очерке Горький отвечал: «Когда я встречался с ней, я был к людям неласков и жестоко убежден, что все они живут не туда, куда следует жить». А. Н. была для меня человек, прежде всего смешной... и как-то очень мешавший мне своим христианством <...> Так что понимать «Аннушку» у меня не было ни времени, ни охоты» Там же. С.590). Налет этого отношения 1896–1901 гг. сохранился в очерке, опубликованном в 1924 г.

¹⁶Вопр. лит. №10. 1989. С. 351.

"БЕЗУМНОЕ ОДИНОЧЕСТВО" ГЕРОЕВ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Приблизившись к новому рубежу веков, мы получили огромное преимущество перед непосредственными свидетелями литературы "серебряного века": в нашем распоряжении почти вековой опыт дальнейшего развития мировой литературы. Зная результат, намного легче ответить на вопрос о причине возникновения, типологической принадлежности явления, а тем более о тех его свойствах, которые этот результат предопределяют. Проблему преемственности теперь уже не приходится хронологически ограничивать моментом исчезновения изучаемого феномена, так как он теперь сам стоит в ряду той или иной традиции и сам имеет преемников.

С точки зрения этой двусторонней преемственности, одно из наиболее показательных явлений – творчество Леонида Андреева. Современники называли Андреева "сфинксом российской интеллигенции и непонятым писателем"¹. У критиков и читателей его сочинения вызвали весь спектр эмоций – от восторга до отвращения; его сравнивали и с Толстым, и с Метерлинком, и с Эдгаром По, и с Достоевским, и с Пшибышевским, но он явно не укладывался не только в сложившиеся, но и в складывавшиеся каноны. Он не был ни реалистом, как его товарищи по "Знанию", ни символистом, хотя Блок и Белый находили во многих его произведениях нечто близкое себе. Свое положение в литературном мире Андреев определил так: "для благороднорожденных декадентов – презренный реалист, для наследственных реалистов – подозрительный символист"².

Впрочем, среди попыток определить существо андреевского метода была одна, заслуживающая особого внимания: книга Иванова-Разумника "О смысле жизни. Федор Сологуб, Леонид Андреев, Лев Шестов" (1908). Она интересна не только своим сопоставительным анализом, но и внимательной ретроспекцией, очень ценной с точки зрения проблемы преемственности. Иванов-Разумник гораздо дальше, чем другие исследователи творчества Л. Андреева, углубился в историю русской литературы и обнаружил, что уже умонастроения Герцена и Беллинского питались из тех же, что у рассматриваемых им авторов, источников. Критик почти не затрагивал художественного аспекта произведений Андреева, но зато впервые обстоятельно изучил и описал одну из интереснейших тенденций в развитии общественного сознания, справедливо полагая, что ей предстоит сыграть немалую роль в будущем.

Центральным компонентом этого духовного новообразования была идея богооставленности, нашедшая впоследствии свое наиболее законченное выражение в философских сочинениях Ницше. Но еще задолго до Ницше Герцен писал: "Вне нас все изменяется, все забывается, мы стоим на краю пропасти и видим, как он осыпается: сумерки наступают, и ни одной путеводной звезды не является на небе. Мы не съедем гавани иначе, чем в нас самих, в сознании нашей беспредельной свободы, нашей самодержавной независимости"³. Этим настроением, только с еще боль-

шей степенью трагизма, проникнуты и письма Белинского к Боткину (1840 г.): "Будем же жить и веселиться, если можем; нынешний день наш — ведь нигде на наш вопль нету отзвья. Живет одно общее, а мы — китайские тени, волны океана; океан один, а волн много было, много есть и много будет, и кому дело до той и другой"; "я не понимаю, к чему все это и зачем: ведь все умрем и сгнием — для чего ж любить, верить, надеяться, страдать, стремиться, страпиться? Умирают люди, умирают народы, умрет и планета наша. Шекспир и Гегель будут ничто..."⁴

Тогда, в 40-е годы прошлого века, это пантрагическое мироощущение было еще редкостью, и тот же Белинский, чрезвычайно болезненно переживавший утрату былых идеалов и убеждений, в своих статьях продолжал отстаивать, доказывая, по-видимому, и себе самому основной принцип гегельянства — разумность действительности. Как и сочинения Серена Кьеркегора, писавшиеся в то же время, письма Белинского к Боткину и эссе Герцена "С того берега" опередили свою эпоху. В художественную литературу тематика богооставленности и смыслоутраты вошла вместе с героями Достоевского и Толстого, с философской лирикой Тютчева; но потребовалось еще два десятилетия, чтобы умонастроения Ивана Карамзина превратились из объекта литературно-психологического анализа в "строй души" самого художника. Таким художником стал Леонид Андреев.

Подобно многим своим современникам, Андреев испытал сильное влияние идей Шопенгауэра и Ницше. Но в отличие от большинства из них он не смог найти достаточно безопасного выхода из логического тупика, в который заводила мысль о случайности и бессмысленности существования. Ни один из двух известных путей духовного спасения и самоуспокоения — вера в прогресс и будущее счастье человечества и (или) мистическая вера в высший, трансцендентный смысл бытия — не был для него приемлемым. Неприятие второго пути обуславливалось категорической рационалистичностью свойственного Андрееву типа сознания; неприятие первого пути — крайним индивидуализмом в постановке вопроса о смысле жизни. Личность самоценна, неповторима, и, не желая уповать ни на что сверхъестественное, она требует от природы немедленного и вразумительного ответа — для себя, а не для грядущих поколений.

Андреев не был философом и никакой стройной позитивной концепцией похвастаться не мог; его неверие и протест выражались непосредственно и эмоционально — в художественном творчестве, дневниках и переписке. «Кто я? До каких неведомых границ дойдет мое отрицание? Вечное "нет" — сменится ли оно хоть каким-нибудь "да"? И правда ли, что "бунтом жить нельзя"? Не знаю. Не знаю. Но бывает скверно. Смысл, смысл жизни — где он? Бога я не прийму, пока не одурею, да и скучно — вертеться, чтобы снова вернуться на то же место. Человек? Конечно, и красиво, и гордо, и внушительно, — но конец где? Стремление ради стремления — так ведь это верхом можно поездить ради верховой езды, а искать, страдать ради искания и страдания, без надежды на ответ, на завершение, нелепо. А ответа нет, всякий ответ — ложь. Остается бунтовать пока бунтуется, да пить чай с абрикосовым вареньем»⁵.

Все это находило мало поддержки среди окружавших Андреева писа-

телей. "Философия трагедии" Льва Шестова внимания Андреева не привлекла, и это вызывает сожаление, так как именно с Шестовым непосредственно связана та линия преемственности, к которой по праву принадлежит и Андреев, — линия литературы экзистенциализма. Переключки Андреева с Унамуно, Камю и Сартром достаточно очевидны, но прежде чем перейти к ним, обратимся к прямому диалогу, который происходил между Андреевым и его ближайшими предшественниками и учителями — Толстым и Достоевским.

"Исповедь" Льва Толстого недаром привлекает внимание исследователей философии и литературы экзистенциализма: это честный и правдивый рассказ великого писателя о пережитом им духовном кризисе, о его долгих и мучительных поисках выхода из тупика смыслоутраты и "возвращения на то же место". Исследователи творчества Леонида Андреева сразу заметили разительное сходство между "Исповедью" и андреевскими "Моиими записками", заподозрив их автора в пародировании толстовства как мировоззренческой системы. Дискуссия на эту тему не прекращается; с убедительными доводами против такого понимания "Моих записок" выступила венгерская исследовательница Лена Силард⁶, увидевшая в повести Андреева сатиру на богостроительство Горького и Луначарского; но и ее точка зрения подверглась критике в работе Н.П. Генераловой⁷. Не исключено, что однозначного ответа на этот вопрос мы не получим. Поэтому, не спеша с выводами, но и не забывая об огромном интересе Андреева к творчеству Толстого, попробуем лишь провести параллели.

"Я как будто шел-шел, — пишет Толстой, — и пришел к пропасти и ясно увидел, что впереди ничего нет, кроме гибели. И остановиться нельзя, и закрыть глаза нельзя, чтобы не видеть, что ничего нет впереди, кроме обмана жизни и счастья и настоящих страданий и настоящей смерти — полного уничтожения (...) Мысль о самоубийстве пришла мне также естественно, как прежде приходили мысли об улучшении жизни"⁸. Самоубийство Толстой определил как "выход силы и энергии"; но помимо него он обнаружил "выход эпикурейства" ("зная безнадежность жизни, пользоваться покамест теми благами, какие есть") и "выход слабости" ("продолжать тянуть" жизнь, "зная вперед, что ничего из нее выйти не может"⁹). В малодушном приятии последнего выхода Толстой обвинял и самого себя (вместе с Шопенгауэром и Соломоном). С этого самообвинения и начались его поиски еще одного, иррационального пути: "Разум есть плод жизни, и разум этот отрицает самую жизнь. Я чувствовал, что тут что-то неладно"¹⁰.

Учение Шопенгауэра о слепой воле, движущей миром, послужило Толстому отправной точкой. Мудрость простого народа, не сомневающегося в осмысленности своего существования, состоит в простом подчинении этой сверхъестественной силе. Толстой размышлял: "Чтоб иметь надежду понять смысл этой воли, надо прежде всего исполнять ее — делать то, чего от нас хотят. А если я не буду делать то, чего хотят от меня, то и не пойму никогда и того, чего хотят от меня, а уж тем менее — чего хотят от всех нас и от всего мира"¹¹. Но послушание, к которому принуждал себя Толстой, было возможно при одном условии — способности верить. "Вся

неразумность веры оставалась для меня та же, как и прежде, — писал он, — но я не мог не признать того, что она одна дает человечеству ответы на вопросы жизни и, вследствие этого, возможность жить (...). Если человек... не видит и не понимает призрачности конечного, он верит в это конечное; если он понимает призрачность конечного, он должен верить в бесконечное. Без веры нельзя жить¹². Отсюда оставалось сделать последний логический шаг: "Знать Бога и жить — одно и то же. Бог есть жизнь"¹³.

"Философия трагедии" впитала в себя мировоззренческий опыт Толстого, и — отвергла его как негодный. Шестов очень резко писал о Толстом: "Охваченный ужасом, он проклял все высшие запросы своей души, стал учиться у посредственности, у середины, у пошлости, верно почувствовав, что только из этих элементов возможно воздвигнуть ту стену, которая, если не навсегда, то хоть надолго скроет страшную истину"¹⁴. К Шестову присоединился и Н. Бердяев: "Толстовская религия и философия есть отрицание трагического опыта, пережитого самим Толстым, спасение в обыденности от провалов, от ужасов всего проблематического. Какое несоответствие между грандиозностью исканий и той системой успокоения, к которой они привели"¹⁵.

Толстовскую ли, иную ли какую "систему успокоения" спародировал Андреев в "Моих записках", — но в них мы найдем доскональное воспроизведение всех этапов движения мысли и воли человека, принудившего себя признать бессмысленный мир (в повести его образно представляет одиночная камера преступника, приговоренного к пожизненному заключению) гармонически законченным и даже прекрасным.

"С болезненной остротой узника приходил постепенно" герой-повествователь "Моих записок" "к полному отрицанию жизни и ее великого смысла (...) бесконечно шагал по камере и одну за другой бросал в пучину все великие ценности, которыми одарила нас жизнь: дружбу, любовь, разум и справедливость"¹⁶.

Приходили к нему мысли о самоубийстве как единственном способе бегства из тюрьмы — но жажда жизни оказалась сильнее жажды свободы. "Почему небо так красиво именно сквозь решетку? — размышлял я, гуляя (...) не есть ли это проявление какого-то иного, высшего закона, по которому безграничное постигается человеческим умом лишь при непременном условии введения его в границы, например, заключения его в квадрат? (...) Я вдруг почувствовал нежность к решетке, нежную благодарность, почти любовь (...) она вдруг явила собою образец глубочайшей целесообразности, благородства и силы". Заключительный вывод героя "Моих записок" — "чрезвычайно ценный" — состоял в том, "что и вся наша тюрьма построена по крайне целесообразному плану, вызывающему восторг своей законченностью"¹⁷.

Но нельзя забывать вместе с тем, что Андреев всегда преклонялся перед Толстым и всегда называл его в числе своих литературных наставников. В то самое время, когда создавались "Мои записки", Андреев (в одном из интервью) говорил: "Толстой прошел надо мной и остался во мне. Выше Толстого я никого не знаю, каждое его произведение считаю образцом искусства и мерилom художественности"¹⁸. Именно Толстому

посвятил он свой "Рассказ о семи повешенных", написанный в том же 1908 г., — еще одно психологическое исследование на тему тюрьмы и смерти.

То, что Толстому эта повесть не понравилась ("Отвратительно! Фальшь на каждом шагу!"¹⁹), факт сам по себе знаменательный. Толстой критиковал "Рассказ о семи повешенных" за неправдоподобие ("Совсем так не бывает"²⁰), но как раз в этом произведении Андреев стремился к художественной правде, достоверности больше, чем где бы то ни было. Его целью было с максимальной точностью передать душевное состояние семерых людей, ожидающих казни. О том, насколько это удалось писателю, лучше всего свидетельствует сказанное Н.А. Морозовым и Н.П. Стародворским, испытывавшими на себе ужас смертного приговора. "Меня удивляет, — признался Стародворский в разговоре с Андреевым, — как вы, человек, не переживший на самом деле тоски неизбежной смерти, могли проникнуться такими настроением до такого удивительного подобию. Это все удивительно верно". "Я могу только сказать, что это действительно правдиво, и метко, и глубоко"²¹, — добавил Морозов.

Глубокую (далеко не всегда свойственную Андрееву) реалистичность отмечали, разбирая эту повесть, и многие исследователи. Американский ученый Александр Каун, например, писал в своей монографии: "Каждый из семерых, при огромной экономии художественных средств, изображен во всей полноте и глубине своего характера, и даже такие незначительные персонажи, как тюремный надзиратель, производят незабываемое впечатление своей индивидуальностью (...) Посредством убедительных образов Андреев превращает осязаемое и невыразимое в ощутимую реальность"²².

Что же вызвало у Толстого столь категорическое неприятие повести? Надо полагать, что виной тому были не столько надуманность и фальшь в изображении, сколько сам подход Андреева к тому "невыразимому", что он превращал в "реальность". Толстой, давно (и с успехом) прошедший через испытание абсурдом, прочно утвердившийся в своих взглядах на смысл и назначение писательского труда, не мог не порицать андреевские литературные опыты, в которых ему виделось прежде всего "желание быть особенным, оригинальным, удивить, поразить читателя", стремление "отвечать вкусам и требованиям большинства читающей публики в данное время"²³. Вероятно, Толстой периода "Смерти Ивана Ильича" смог бы по-иному взглянуть на "Рассказ о семи повешенных", иначе оценить его. Теперь же даже протест против смертной казни, содержащийся в этом произведении, не смог убедить великого моралиста в том, что автором движет "желание содействовать благу людей"²⁴, художественным выражением которого, полагал Толстой, является "простота — необходимое условие прекрасного"²⁵. Атмосфера жестокой бессмыслицы, "безумия и ужаса", в которую погружал своих героев Андреев, насыщала художественный мир его произведений неожиданными, часто шокирующими образами, никак не укладывавшимися в каноны толстовской простоты. "Не искусство, а произвольный бред", "фальшивое напыщенное красноречие, говорящее пошлости"²⁶ — такие в основном пометки находимы на полях андреевских книг, принадлежавших Толстому.

Отношения Андреева с Достоевским были качественно иными. Если Толстого и Гаршина Андреев называл "нашими лучшими повествователями, самыми увлекательными и возбуждающими", то Достоевский был ему "ближе всех". Не удивительно: именно герои Достоевского впервые всерьез заговорили об абсурдности существования, смыслоутрате и вседозволенности. Андреев был одним из первых представителей нового поколения писателей — тех, кто заложил понятие абсурдности в основу своего художественного мирозерцания, тех, кто, по словам Иванова-Разумника, «могут сказать про себя: "Все мы вышли из Ивана Карамазова"», подобно тому как Достоевский в свое время утверждал, что вся русская "гуманистическая" литература вышла из "Шинели"²⁷.

В. Беззубов совершенно прав, когда пишет о том, что близость к Достоевскому не была для Андреева изначальной. Это уже в поздний период своего творчества Андреев говорил: "Я считаю себя его прямым учеником и последователем"²⁸; сохранились и более ранние суждения Андреева о Достоевском, когда он называл его "чужим" для себя писателем. Леонид Андреев "вышел из Ивана Карамазова" не в смысле усвоения идей его создателя, а в смысле причастности к тому социально-психологическому типу, который складывался на рубеже веков, но был уже предсказан и детально исследован автором "Преступления и наказания", "Бесов" и "Братьев Карамазовых".

Уже в "Мысли", одном из ранних рассказов Андреева, полемика с Достоевским выдвинута на первый план. Доктор Керженцев — герой рассказа, "логический убийца", прямо апеллирует к неудачному опыту своего литературного предшественника — Родиона Раскольникова. Керженцев называет его "так жалко и так нелепо погибшим человеком" и жестко, самоуверенно (не в пример Раскольникову) формулирует свое кредо "сверхчеловека": "Вы можете представить себе мир, в котором нет законов притяжения, в котором нет верха, низа, в котором все повинуется только прихоти и случаю? Я, доктор Керженцев, этот новый мир. Все можно"²⁹. Это не пустая спесь: к моменту совершения своего преступления Керженцев как истинный естествоиспытатель подверг свою "натуру" самому тщательному анализу. Ряд аморальных экспериментов, проведенных доктором, подтвердил полное отсутствие у него каких-либо признаков совестливости и доказал, что он "право имеет". Андрееву ничего не оставалось, как согласиться со своим героем: в мире, где умер Бог, а с ним и совесть, могучая мысль в соединении с могучей волей не знает запретов — "все позволено".

И если Иван Карамазов горько иронизировал над своей неспособностью реализовать эту идею ("Не таким орлам воспарять над землей!"), то Керженцев, отделившись от балласта совести и доверившись своей всепобеждающей мысли, проделал это с завидной легкостью: "На вершину высокой горы взнесла она меня, и я видел, как глубоко внизу копошились людишки с их мелкими животными страстями, с их вечным страхом перед жизнью и смертью, с их церквями, обеднями и молебнами"³⁰. Керженцев детально разработал план убийства своего друга, мужа отвергнувшей его женщины, хладнокровно (при свидетелях!) исполнил его, а во избежание наказания имитировал сумасшествие.

И здесь – как и в “Преступлении и наказании”, после убийства – наступает время вмешаться автору со своим приговором. И обнаруживается, что Андреев не просто “усовершенствовал”, доработал “по Ницше” найденный Достоевским художественный тип идеолога абсурда и вседозволенности, – он открыл совершенно новую, экзистенциалистскую модель поведения “сверхчеловека” в им же самим созданных обстоятельствах. Казнит преступника вовсе не совесть (“я не раскаиваюсь, что убил Савелова”³¹), а мучительное сознание недоступности самого себя самому себе, которое Керженцев объясняет изменой мысли, до сих пор послушной. Мысль, вырвавшаяся из подчинения, предательски выворачивает наизнанку всю его симуляцию: “Он думал, что он притворяется, а он действительно сумасшедший. И сейчас сумасшедший”³².

“Сверхчеловек”, которому следовало бы быть равнодушным к “человеческим, слишком человеческим” категориям нормальности-ненормальности, вдруг теряется под взглядом Других, им же спровоцированных. Причем эти Другие – не конкретные персонажи, выразители нравственного императива (которых можно было бы сопоставить с Соней Мармеладовой или с совращенной Ставрогиным девочкой), а вообще внешние (т.е. находящиеся за пределами действия воли) силы, расторгавшие единство я героя. Изолированность от мира людей с его конвенциями и нормами, раньше казавшаяся ему признаком высшей свободы и независимости, обнаружила лишь новый уровень (еще более страшный, как новый круг дантова ада) непреодолимого для человеческого рассудка абсурда. “...Я брошен в пустоту бесконечного пространства, – пишет Керженцев. – ...Безумное одиночество, когда я не знаю, кто я, одинокий, когда моими устами, моей мыслью, моим голосом говорят неведомые они. Зловещее одиночество, когда самого себя я составляю лишь ничтожную частицу, когда в самом себе я окружен и задушен угрюмо молчаливыми, таинственными врагами”³³.

Сходную модель воспроизвел в своем романе “Кто-то, никто, сто тысяч” Луиджи Пиранделло. Герой романа, истерзанный мукой отчуждения от самого себя, мечтает избавиться от самосознания, от личности: “Никаких имен, никаких воспоминаний о вчерашнем имени сегодня и о сегодняшнем завтра... Только так я и могу теперь жить. Рождаться каждый миг заново, не давать мысли проникнуть в меня и изрыть все внутри бесполезными своими ходами...”³⁴. Андреев также демонстрирует Керженцеву возможность спасительной безличности – образом сиделки Маши³⁵. Но это не выход для того, кто уже убедился в своей исключительности. Уничтожить свое мятежное я Керженцев согласен только вместе с миром, обрешившим его на страдания: “...я взорву на воздух вашу проклятую землю, у которой так много богов и нет единого, вечного Бога”³⁶.

Как видим, расхождение Андреева с Достоевским очень существенно; поражение доктора Керженцева и поражение, к примеру, Ивана Карамазова, лежат в различных смысловых плоскостях. Андреев категорически отверг: то понимание человеческой “натуры”, которое предопределяло у Достоевского судьбу каждого из его кандидатов в “сверхчеловеки”. Андреев пошел за Ницше – дальше, к Сартру и Камю. Известный отрывок из книги последнего “Взбунтовавшийся человек” (1951) можно привести

как комментарий к "Мысли". «Чувство абсурда, если пытаться извлечь из него правила действия, делает убийство по меньшей мере безразличным и, следовательно, возможным. Если не во что верить, если ни в чем нет смысла и нельзя утверждать ценность чего бы то ни было, то все допустимо и все неважно. Нет "за" и "против", убийца ни прав, ни неправ. Можно топить печи крематориев, а можно посвятить себя лечению прокаженных. Зло и добродетель – случайность или каприз»³⁷. То, как причиной убийства может стать случайность (например, жаркое солнце), сам Калю показал в "Постороннем". Андреев в "Мысли" дал образец убийства из каприза.

Как и Толстой, Достоевский сумел одержать верх в схватке с абсурдом. И Раскольников, и Ставрогин, и Иван Карамазов отступают перед силой, воплощенной в образах Сони и Алеши. Но в отличие от Толстого Достоевский не смог разделаться со своими "проклятыми" вопросами раз и навсегда. Идея богооставленности и сопутствующей ей вседозволенности была для него в полном смысле навязчивой идеей, она являлась одним из непререкаемых и важнейших компонентов содержательной структуры его произведений – от "Записок из Мертвого дома" (которые старательно конспектировал Ницше) до "Братьев Карамазовых". Она была тем "противным", от которого отталкивался художник в своих доказательствах истинности добра.

Для Андреева же наиболее проблематичным было именно доказательство неправоты "выходив из Ивана Карамазова". Признаков прямого "влияния", которое мог бы оказать Достоевский-идеолог, Достоевский-моралист, в произведениях Андреева мы не найдем. Достоевский показал Андрееву (как и позднейшим представителям экзистенциалистской литературы) страшную бездну, черный провал в мироустройстве и отошел в сторону. Бездна заморозила Андреева; одного за другим он стал подводить к ней своих героев, заглядывая их глазами в ее глубины, сталкивая их с обрыва. Сергей Петрович, о. Василий Фивейский, доктор Керженцев, Савва – вот лишь некоторые из тех, кого Андрееву не удалось (или не захотелось) отвести от рокового края. "Плохо переваренным Достоевским" назвал андреевские "стены" и "бездны" М. Горький, желая принизить значимость творчества своего бывшего друга, и не подозревал, насколько точно передает его грубоватая метафора суть этой преемственности. Художественное сознание Андреева не усваивало важнейшего в мировоззренческой системе Достоевского представления о человеческой "натуре", о совести и раскаянии, соединяющих человека с человеком и не дающих индивиду упасть.

Если Достоевский позволяет своему герою логически доказать абсурдность существования, то практически подтвердить верность вывода о вседозволенности он ему не позволяет. "Натура" человека опровергает этот вывод утрызениями совести: приводит его "от противного", т.е. от абсурда, к высшей правде, т.е. к Богу. Для Андреева Бог умер окончательно, и плоскость его проблематики – не нравственная, а скорее познавательная, гносеологическая. Обретает ли человек искомую свободу, если "все позволено"? Каковы границы его личной воли, освобожденной от оков морали? А главное: что дальше? Дает ли зло, совершенное из ка-

риза, что-либо тому, кто смысла (а не только свободы) ищет? Вот вопросы, которые ставит Андреев. Как показал эксперимент с Керженцевым, о "беспредельной свободе" не может быть и речи. "Самодержавная независимость", провозглашенная Герценом, оказалась на поверку фикцией: несвобода тотальна.

Приведенная ранее выдержка из Пиранделло свидетельствует, что этой проблематике еще только предстояло – к середине века – занять важное место в европейском художественном сознании. Андреев предвосхитил основные положения экзистенциализма, не будучи знаком даже с работами Льва Шестова (голос которого зачастую звучал с андреевским почти в унисон). Так, стремление к полной свободе от Других и от себя вчерашнего, взятого ими в плен суждений и оценок, – то, что у Сартра будет названо "экзистированием" – Андреев прямо объявлял своим творческим принципом: "Каждую свою вещь я хотел бы писать под новым именем. Мне тяжела зависимость от моего собственного прошлого, от высказанных мыслей, от промелькнувших обещаний – я ничего не хочу обещать. Быть жертвой логики я не хочу. Свободно мыслить, плакать, смеяться – вот. Сегодня я мистико-анархист – ладно, а послезавтра я, может быть, пойду к Иверской с молебном, а оттуда на пирог к частному приставу"³⁹. А Л. Шестов словно подхватывал эту тему, взяв самую "андреевскую" ноту: «Мы не можем ничего знать о последних вопросах нашего существования и ничего о них знать не будем: это – дело решенное. Но отсюда вовсе не следует, что каждый человек обязан принять, как *modus vivendi*, какое бы то ни было из существующих догматических учений. Отсюда только следует, что человек волен так же часто менять свое "мировоззрение", как ботинки или перчатки...»⁴⁰.

Невозможно представить, чтобы с подобным заявлением выступил Достоевский или Толстой. Мировоззренческий (а следовательно, и этический) релятивизм был совершенно неприемлем для мыслителя и художника, всю жизнь сознательно и целеустремленно двигавшегося к единственному и несомненному общечеловеческому абсолюту. Недостижимый практически, этот абсолют мог существовать, по крайней мере, как эстетический идеал, как нравственный ориентир; воплощаясь художественно, он наполнял глубочайшим содержанием всю творческую деятельность писателя, придавая ей особую значимость соединением красоты и добра. Абсолют надежно оберегал от абсурда с его "безумным одиночеством". Абсолют был Богом, как и Бог был абсолютом.

Вот этого именно наследства и лишились писатели, подобные Андрееву. Но означал ли их отказ от абсолюта (т.е. от веры) также и отказ от человека, признание своей неспособности оградить людей от хищной бездны? "Всякая религия истинна, покуда... утешает их в том, что им пришлось родиться на свет, чтобы умереть... А моя? Моя состоит в том, что я ищу утешения, утешая других, хотя то утешение, которое я могу им дать, не для меня"⁴⁶. Сказанное принадлежит одному из героев-"агонистов" Мигеля де Унамуно, священнику Мануэлю Доброму. "Жуткой, непосильной, смертоносной" называет дон Мануэль ту истину, от которой он оберегает свою паству. Возможен ли такой "святой обман" в литературе? Об этом можно было бы спросить Достоевского – но не Андреева. Когда

"агонистом" является не только персонаж, но и сам автор, "агонией" пропагандируется вся атмосфера произведения, и проповедь невозможна. Между верой и неверием мечется в поисках высшей истины герой Андреева о. Василий Фивейский (тоже священник). Но жуткая правда о пустоте неба и бессмысленности выпавших на его долю страданий убивает бунтаря, и только "из огненного клубящегося хаоса несется огромный громоподобный хохот, и треск, и крики дикого веселья"⁴¹.

Иванов-Разумник писал: «Зло – иррационально, и не должно быть оправдываемо идеей "Бога" – вот основной смысл "Жизни Василия Фивейского"; предоставляя верующим верить, мы должны искать решения проблемы о смысле жизни в границах нашего человеческого познания, не переходя в область трансцендентного»⁴². Но раз в этих границах ничего, кроме "клубящегося хаоса", не обнаруживается, то что же: страшный конец Василия Фивейского и есть "решение проблемы о смысле жизни"? Экзистенциалисты будут отвечать на этот вопрос по-разному. Сартр, например, не станет предаваться унынию. Гец, герой его пьесы "Дьявол и Господь Бог", обнаружив пустоту неба и свое абсолютное одиночество, восклицает: "Бога не существует! Радуйся! Нет небес, нет ада. Есть лишь одна земля". Для Сартра экзистенциализм – это гуманизм, потому что "обезбоженность" мира дает человеку величайшие ценности – свободу выбора и ответственность. Сартру, как и Герцену, вполне хватает этой свободы, и он готов забыть о стене непознаваемого, ее ограничивающей. Камю же, вслед за Андреевым, будет продолжать дело "подпольного человека", колотившегося об эту стену головой.

Но можно ли расценивать этот акт отчаяния как альтернативу утерянному абсолюту; содержит ли он хотя бы возможность эстетического идеала, необходимого в творчестве? Дальнейшая история литературного процесса свидетельствует, что перспективными оказались две возможности. Первую весьма удачно определил Н. Бердяев, предостерегавший Л. Шестова от крайностей его "философии трагедии": "Потерявшая всякую надежду беспочвенность превращается в своеобразную систему успокоения"⁴³. Художественное творчество может существовать в такой "системе успокоения" только благодаря иронии и самоиронии, а эстетическим идеалом представляется легкое умопомешательство, заглушающее смехом приступы отчаяния. Это – "литература абсурда". "Если находились охотники посмеяться над Богом, почему же нам не посмеяться над Разумом, Наукой и даже над Истиной? – говорил один из героев Мигеля де Унамуно. – И если у нас отнята самая заветная в жизни надежда, почему не перемешать все истины, чтобы убить время, убить вечность и ослепнуть за себя?"⁴⁴ И Даниил Хармс, и Сэмюэл Беккет, и Эжен Йонеско, вероятно, согласились бы с этим.

Другая возможность протянула линию преемственности от Андреева к Камю. Георгий Чулков в своих воспоминаниях об Андрееве писал: «Нет никаких безусловных ценностей. Все относительно. Посмеяться можно над всем. Да и святых никаких нет. Недурно бы вообще все послать к черту". Это было все сказано очень тонко и остроумно, а иными и не без демонической глубины. Л. Андреев повторял то же самое, но при этом огорчался, скорбел и плакал: ему было жалко человека»⁴⁵. И тра

диционно-реалистические "Большой шлем", "Рассказ о Сергее Петровиче", "Жили-были", и совершенно модернистские "Стена", "Красный смех", "Жизнь Человека" равно подтверждают наблюдение Чулкова.

По мнению Иванова-Разумника, "признание объективной бессмысленности человеческой жизни идет у Л. Андреева рядом с сознанием ее субъективной осмысленности"⁴⁶. Последнюю критик понимал как нескончаемость борьбы, самоценность поединка с нелепостью (абсурдом, роком) длиной в человеческую жизнь. Квинтэссенция такого способа существования – трагизм, возникающий от столкновения свободы человеческого разума с непреодолимым препятствием необходимости – абсурдом смерти.

В отличие от Иванова-Разумника Андреев вовсе не считает, что "бунт ради бунта" и есть ответ на вопрос о смысле жизни (хотя критик настойчиво подталкивает его к этому). Просто он не знает другого приемлемого для себя способа существования. Камю с этим согласится, но сделает эстетическую поправку: "Человеческая гордость является собой ни с чем не сравнимое зрелище... Обеднять реальность, бесчеловечность которой придает величие человеку, значит обеднять самого человека... В этом бунте он утверждает свою единственную правду, которая есть – вызов"⁴⁷.

Можно не боясь преувеличения сказать, что этот гордый вызов и был главным пафосом андреевского творчества. Апофеоз трагического бунта – заключительная сцена самой известной пьесы Андреева, "Жизнь Человека": "Человек встает, выпрямляется, закидывает седую, красивую, грозно-прекрасную голову и кричит неожиданно громко, призывным голосом, полным тоски и гнева. После каждой короткой фразы короткая, но глубокая пауза. – Где мой оруженосец? – Где мой меч? – Я обезоружен! – Скорее ко мне! – Скорее! Будь прокля... (падает на стул и умирает, запрокинув голову)"⁴⁸.

Таков идеал Андреева – эстетический и гуманистический, таков его положительный герой. Человек не как жертва бессмыслицы, готовая лишь к умиранию или к мести всему и вся, а как мужественный борец, протягивающий руку другому. В этом – некая альтернатива прежним, утраченным абсолютам, некое позитивное начало. Камю сформулирует эту идею следующим образом: "В повседневных наших испытаниях бунт играет ту же роль, что и декартовское *cogito* в сфере мышления: он есть первая очевидность. Но эта очевидность выталкивает человека из его одиночества. Она – общность, полагающая общую для всех людей ценность. Я восстаю, значит мы существуем"⁴⁹.

Но была в творчестве Леонида Андреева и другая тенденция, идущая на первый взгляд вразрез с его чисто экзистенциальным бунтарством и особым образом сближавшая его с Львом Толстым. Как и Толстой, Андреев пережил серьезное увлечение Шопенгауэром; идея о "мировой воле" захватила его своей цельностью и смелостью. «Возможно, что я Шопенгауэра понял не совсем верно, скорее применительно к собственным желаниям – но он заставил много и хорошо поработать головой и многое сделал более ясным, – писал Андреев Горькому. – ...Консисторская моралишка "мне отмщение и – аз воздам" с этой точки зрения приобретает новый, огромный смысл, отнюдь не теологический»⁵⁰. Не принимая это

го в расчет, невозможно правильно прочесть такие произведения Андрея как "Губернатор", "Океан", "Полет", "Тот, кто получает пощечины".

Берущая начало за пределами умопостигаемого (по Андрееву – за Степой), воля у Шопенгауэра – "самая сердцевина, самое зерно всего частного, как и целого; она проявляется в каждой слепо действующей силе природы, но она же проявляется и в обдуманной деятельности человека: великое различие между первой и последней касается только степени проявления, но не сущности того, что проявляется"⁵¹. Эта воля объединяет в общем стремлении к мировой гармонии таких разных людей, как революционер Трейч и астроном Терновский ("К звездам"); но она же персонализируется в образе Царя Голода, великого властелина и великого обманщика угнетенных и страждущих. В "Царе Голоде" мы не найдем эстетического идеала Леонида Андреева – Человека, свободной бунтующей личности; общество же представлено как вечная жертва Времени, Голода и Смерти.

Андреев постоянно метался между желанием понять и принять "мировую волю" как двигатель и источник жизни ("какая красота в этом стремительном потоке!"⁵²) и потребностью защитить человека, увлекаемого этим потоком в никуда, подобно камню или песчинке. Гармония мира, приемлемая для отвлеченного от "безумия и ужаса" брэнной жизни трансцендентного осмысления, и абсолютная его абсурдность с точки зрения отдельной, самоценной человеческой личности – это те два полюса, которые создают постоянное идейно-эмоциональное напряжение всего андреевского творчества. Идеальным Андрееву представлялось соединение этих полюсов в точке зарождения метафизического бунта. В рассказе "Полет" (1914), лишенном обычного для писателя трагизма, необычайно легком по своему эмоциональному настрою, такое чудесное слияние индивидуальной свободы и высшей целесообразности произошло, когда пилот Пушкарев, поднявшись в небо, сказал: "На землю я больше не вернусь".

Андреев считал "Полет" одним из лучших своих рассказов, но едва ли можно назвать его типичным для андреевского творчества. Не о "Полете", а о "Собачем вальсе" (1916), пьесе с подзаголовком "Поэма одиночества", Андреев писал: "Это моя молитва, это я сам, это я навсегда такой, и не другой". "Боже мой, я ничего не знаю, я ничего не помню, я никого не люблю", – вот молитва Генриха Тиле, героя пьесы. Но ему даже не к кому обратиться с этой молитвой ("зачем я говорю: Боже мой?"). Обожествления абсурда, к которому тяготела экзистенциальная миссия (Кьеркегор, Шестов, Ясперс и др.), в андреевском творчестве не происходило. Реквием, который играет себе Генрих Тиле перед тем, как застрелиться, – нелепый собачий вальс.

Сложности мировоззренческой преемственности в творчестве И. Андреева вполне соответствует и его художественно-стилевая мозаичность. Андреевская поэтика необычайно разнообразна: от "алгебраизации" (термин К.В. Дрягина), свободно сочетающейся с приемами античной трагедии ("Царь Голод"), до бытового натурализма ("Gaudemus"); от возмущенной романтической патетики ("Океан") до хитроумных конструкций из образов подсознательного и бессознательного ("Черные маски").

ли нам удалось бы в столь небольшой по объему работе проследить генезис всех форм поэтического выражения, использовавшихся Андреевым. Обратимся к более общим аспектам проблемы художественной преемственности, касающимся классических реалистических традиций.

Хорошо известно, что и Андреев, и Унамуно, и многие другие представители исследуемого нами литературного течения восхищались Достоевским и Толстым как мастерами глубокого и тонкого психологизма. "Никому, конечно, не удавалось придать абсурдному миру такой понятной и такой мучительной притягательности, как Достоевскому"⁵³, — писал Камю. При этом совершенно очевидным представлялось им и отличие их собственного метода от метода "классического" реализма. «Мы имеем дело не с абсурдным творчеством, но с творчеством, в котором ставится проблема абсурда, — замечал тот же Камю. — Ответ Достоевского — унижение, "стыд", как выражается Ставрогин. Абсурдное произведение, напротив, не дает никакого ответа, вот и вся разница»⁵⁴.

Все эти писатели отдавали себе отчет в том, что для них абсурдность как состояние мира перестала быть предметом изображения (каковым она была для Достоевского и Толстого), что она стала их "воздухом", их "атмосферой", — но тем упорнее они требовали от себя трезвого, правдивого изображения. Понятно, что реалистичность их произведений была непохожа на "реализм в высшем смысле" Достоевского. "Пересоздающее", нормативное начало выражалось у них отнюдь не в идеализации положительных героев, подобных князю Мышкину. Положительный герой хотя и существовал, но уже не противопоставлялся обществу как образец для его переделки: главный изъян мироздания — его абсурдность — не поддается исправлению. Совершенно ошибочно бытовавшее в нашем литературоведении мнение о том, что подобные писатели "достигали художественности лишь в той мере, в какой их творчество удерживало хоть частичку, хоть момент из классического художественного идеала"⁵⁵. У "трагического гуманизма" (термин С. Великовского) был свой собственный эстетический идеал и свой герой. «Куда же ты денешь мою героическую личность, мой "Океан", моего Лоренцо? Наконец — "Тста"? Или семь повешенных? Или "Тьму"?»⁵⁶ — спрашивал Андреев, прочитав в одной из критических работ, что он — "бездогматный писатель". Гордый вызов самой жестокой нелепости; бунтарь, не склоняющий головы перед абсурдом — таковы были его идеал и герой, и они не могли быть заимствованы из других художественных систем.

О заимствовании здесь следует говорить в связи с особенностями усвоения способов достижения художественной достоверности, выработанных реалистами. Метод "трагического гуманизма" вовсе не отвергал социального, биологического и психологического детерминизма. "Художественная убедительность образа Рокантена заключается в том, что Сартр создал в нем определенный социальный тип — тип интеллигентного философствующего рантье"⁵⁷, — пишет В.Н. Кузнецов о герое романа "Тошнота". Это же можно отнести и к таким персонажам, как Мерсо из "Постороннего" Камю (мелкий служащий, исполнитель бездумной конторской работы), андреевские семь повешенных (революционеры-террористы, эстонский батрак и русский разбойник), унамуновский священник

Мануэль Добрый и многие другие. Вообще же степень социальной детерминированности характеров, создаваемых представителями этого литературного течения, весьма различна, будучи зависима от конкретной творческой задачи.

Так же непросто стношения этого метода и с детерминизмом психологическим. Вот что, к примеру, писал Андреев А.А. Измайлову по поводу своего рассказа "Мысль": «Противна "Мысль", которую вы так расхвалили. Ей-Богу, зря. Холодная вещь, риторика. Кстати, я ни аза не смыслю в психиатрии и ничего не читал для "Мысли". Противно и все другое, за что брался... Противно, да и только... Болезнь это, что ли?»⁵⁸ Нормативность, т.е. "заданность" художественного содержания, и в частности "экзистенциальных" поступков главного героя, вызывала у самого автора ощущение натянутости ("риторика") и чувство досады. Зато когда "Мысль" (уже переделанная в пьесу) была поставлена в МХТ, Андреев не скрывал своего восторга: «Ничего другого в душе нет, кроме огромной радости, что на свет явился Керженцев, "каким он только может и должен быть", как писали в какой-то газете. Да, он явился, это факт, и в мире стало больше одним живым человеком – Антоном Игнатьевичем Керженцевым. И это я считаю величайшим своим успехом...»⁵⁹

Андреев обладал незаурядной творческой интуицией, с лихвой возмещавшей ему недостаток знаний об изображаемых явлениях; соединяясь с глубоким социальным и психологическим анализом (например, в "Жили-были", в "Рассказе о семи повешенных", в "Дневнике Сатаны"), она давала замечательные образцы реалистической характеристикиологии. Но случалось, что само художественное задание подчиняло жизненные закономерности. Не удивительно, что явно выраженный модернизм таких произведений Андреева, как "Красный смех", "Жизнь Человека" или "Тьма", встречался "наследственными реалистами" в штыки. В. Вересаев свидетельствует: «Мы читали "Красный смех" под Мукденом... и смеялись. Настолько неверен основной тон рассказа: упущена из виду самая страшная и самая спасительная особенность человека – способность ко всему привыкать»⁶⁰.

М. Горький также нередко упрекал Андреева в пренебрежении конкретными жизненными обстоятельствами. В частности, это привело, по его мнению, к схематичности образов и ситуаций в романе "Сашка Жегулев": «Ты ведь обманываешь себя, говоря: "все, что я пишу, думаю и чувствую, есть результат моего личного опыта"... Ты же не станешь утверждать, что "Сашка" – результат "личного опыта", ибо хотя эта повесть и насыщена фактами русской действительности, освещение и толкование фактов совершенно литературное, искусственное, не живое»⁶¹.

Постоянное единоборство двух сил – внутренней логики характеров и обстоятельств и воли автора – во многих произведениях Андреева действительно кончалось победой последней, т.е. торжеством "нормативности". Но жесткой закономерности здесь не было, и в этом – одно из отличий "трагического гуманизма" от "литературы абсурда". Если же творческая решимость рвала все связи с реалистической традицией⁶², представители первого продолжали балансировать на ее краю, с недоверием относясь по обе стороны от своей "промежуточности"⁶³. Они не отдавали р

листичности в искусстве потому же, почему не отвергают разума в познании действительности: при всей своей ограниченности он представляется им источником познания. Поэтому социальный и психологический детерминизм обычно присутствует в создаваемых ими характерах. Однако по отношению к области "неведомого", непроицаемого, отмеченная детерминированность человеческого характера оказывается явно недостаточной. В его формировании и функционировании участвуют недоступные рациональному постижению силы. "Хотя мы все более и более узнаем о человеке, его сущность, по-видимому, все менее и менее для нас ясна"⁶⁴, – писал Габриэль Марсель. Отсюда и предпочтение интуитивизма, и усиление субъективного, "пересоздающего" начала в творчестве таких художников, что, в свою очередь, определяет особенности формы их произведений (например, экспрессивность стиля Л. Андреева).

Лев Шестов однажды заявил: "Достоверность вовсе и не есть предикат истины или, лучше сказать, что достоверность никакого отношения к истине не имеет"⁶⁵. Надо полагать, что к подобным умозаключениям приходили и другие мыслители экзистенциалистского направления. "Безумное одиночество" – состояние, в той или иной степени свойственное им всем, – и возникало как следствие обесценивания рационалистической достоверности в сочетании с устойчивым неприятием веры и мистического откровения. Но коль скоро это состояние превращалось в творческий метод, в способ образного "пересоздания" действительности, возникала проблема "второй", вымышленной реальности и особой художественной достоверности. Становясь писателем, творцом, такой мыслитель попадал в сферу действия специфических законов, регулирующих взаимоотношения автора, героя и читателя; ему приходилось заботиться и о правдоподобию изображаемого им характера, и о надлежащей оценке последнего. Так возникало противоречие между двумя "реальностями". Каждое произведение "трагического гуманизма" было поэтому испытанием для его создателя; всякий раз на весы художественной достоверности он клал свое мучительное переживание нелепости жизни и – стремление к жизнеподобию, к "правде". Этому стремлению и содействовала та богатая, насыщенная опытом многих веков истории литературы реалистическая традиция, от которой отталкивались – но не отказывались – писатели пантрагических умонастроений.

Об отношении "экзистенциалистской" литературы к наследию Достоевского, Толстого и других классиков реализма написано немало⁶⁶. Много сделано в этом направлении и применительно к творчеству Л. Андреева⁶⁷. В настоящей статье предпринята попытка показать, что в обоих случаях мы имеем дело с одним и тем же типом художественного мышления, с одной и той же ветвью литературной преемственности, которую можно рассматривать как явление относительно единое и типологически определенное (в общей системе так называемого модернизма), как литературное течение со своим особым художественным методом – особым способом освоения действительности. Творчество Леонида Андреева с этой точки зрения предстает уже не в виде "сфинкса", смущающего своей загадочностью, а в виде одного из начальных звеньев вполне определенной цепочки литературного развития.

Как было сказано, вопрос о специфике стилевой преемственности в произведениях Андреева заслуживает особого и самого тщательного рассмотрения. Здесь же мы затронули лишь содержательную сторону творчества Андреева; попытались определить место данного метода в потоке литературной преемственности. При этом главный акцент был сделан на одной, но важнейшей, с нашей точки зрения, особенности художественного мирозерцания этого писателя — его глубочайшем трагизме, его "безумном одиночестве", унаследованном от героев Достоевского и переданном в наследство западноевропейским писателям-экзистенциалистам. Иван Тхоржевский, автор книги "Русская литература", так охарактеризовал Леонида Андреева: «Больной, страдающий манией величия; "больничная койка номер первый"... Мало он оставил по себе, мрачный пустоцвет русской литературы!»⁶⁸ И это писалось в то время, когда уже появились основные произведения Камю и Сартра, классическими стали пьесы Пиранделло, романы, эссе и стихотворения Унамуно. К счастью, это было не последнее слово об Андрееве, и теперь уже не кажется натяжкой сказанное о нем Андреем Белым: "Нет: он не умер: раскроется в будущем"⁶⁹.

¹ Бруснянин В.В. Леонид Андреев: Жизнь и творчество. М., 1912. С. 115.

² Лит. наследство. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. М., 1965. Т. 72. С. 351.

³ Герцен А.И. Собр. соч.: В 8 т. М., 1975. Т. 3. С. 332.

⁴ Цит. по кн.: Иезуев-Разумник Р. Великие искания. Соч.: В 4 т. СПб., 1911. Т. 3. С. 55—56.

⁵ Цит. по: Вересев В.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1985. Т. 3. С. 391—392.

⁶ См.: Силерд Л. "Великий инквизитор" Л. Андреева, или "душегрейка новейшего умуния" // Studia Slavica Hungaricae. Вр., 1972. XVIII; 1974. XX.

⁷ См.: Генералов Н.П. "Мои записки" Леонида Андреева: (К вопросу об идейной проблематике повести) // Рус. лит., 1986. № 4.

⁸ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1957. Т. 23. С. 12.

⁹ Там же. С. 27—28.

¹⁰ Там же. С. 29.

¹¹ Там же. С. 42.

¹² Там же. С. 35.

¹³ Там же. С. 46.

¹⁴ Шестов Л. Достоевский и Ницше. Философия трагедии. СПб., 1903. С. 75.

¹⁵ Бердяев Н. Sub specie aeternitatis. СПб., 1907. С. 254—255.

¹⁶ Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. СПб., Изд. г-ва А.Ф. Маркс, 1913. Т. 3. С. 192.

¹⁷ Там же. С. 199—200.

¹⁸ Петербургская газ. 1908. № 235. 27 авг.

¹⁹ Гусев Н.Н. Два года с Л.Н. Толстым. М., 1973. С. 162.

²⁰ Лит. наследство. М., 1939. Т. 37/38. С. 532.

²¹ Смоленский А. На первом чтении "Рассказа о семи повешенных" // Биржевые ведомости. 1909. № 11003.

²² Кауп А. Leonid Andreev: A critical study. N.Y., 1924. P. 101.

²³ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 78. С. 219.

²⁴ Там же. С. 218.

²⁵ Там же. С. 218—219.

²⁶ Толстовский ежегодник. СПб.; М., 1912. С. 142.

²⁷ Иезуев-Разумник Р. О смысле жизни. Федор Сологуб, Леонид Андреев. Лев Шестов. СПб., 1908. С. 5.

²⁸ Гроссман Л. Беседы с Леонидом Андреевым // Гроссман Л. Борьба за стиль: Опыт по критике и поэтике. М., 1929. С. 270.

- ²⁹ Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 136.
- ³⁰ Там же. С. 134.
- ³¹ Там же. С. 135.
- ³² Там же. С. 125.
- ³³ Там же. С. 135.
- ³⁴ *Диринделло Л.* Избранная проза: в 2 т. Л., 1985. Т. 2. С. 475—476.
- ³⁵ Образ сиделки Маши, "знающей" что-то, недоступное Керженцеву, можно рассматривать как голстовский антипод ницшеанского сверхчеловека. Керженцев, измученный борьбой с собственной мыслью, испытывает и зависть, и презрение к этому примитивному, уверенному в своей нехитрой житейской правде существу.
- ³⁶ Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 136.
- ³⁷ *Satus A.* *L'Homme revolte.* P., 1951. P. 15.
- ³⁸ Письма Леониды Андреева. Л., 1924. С. 17.
- ³⁹ *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности // Собр. соч. СПб. Т. 4. С. 37.
- ⁴⁰ *Унамуно М. де.* Избранное: в 2 т. Л., 1981. Т. 2. С. 111.
- ⁴¹ Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 85.
- ⁴² *Иванов-Разумник Р.* О смысле жизни. С. 105.
- ⁴³ *Бердяев Н.* *Sub specie aeternitatis.* С. 251.
- ⁴⁴ *Унамуно М. де.* Избранное: Т. 1. С. 220.
- ⁴⁵ Письма Леониды Андреева. С. 47.
- ⁴⁶ *Иванов-Разумник Р.* О смысле жизни. С. 159.
- ⁴⁷ *Satus A.* *Le mythe de Sisyphe.* P., 1942. P. 77—78.
- ⁴⁸ Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 220.
- ⁴⁹ Цит. по: *Великовский С.И.* В поисках утраченного смысла. М., 1979. С. 63.
- ⁵⁰ Лит. наследство. Т. 72. С. 218.
- ⁵¹ *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М., 1900. С. 115.
- ⁵² Лит. наследство. Т. 72. С. 218.
- ⁵³ Писатели Франции о литературе. М., 1978. С. 253.
- ⁵⁴ Там же. С. 254.
- ⁵⁵ *Днепров В.* Черты романа XX века. М., 1965. С. 178.
- ⁵⁶ Реквием: Сб. памяти Леониды Андреева. М., 1930. С. 132.
- ⁵⁷ *Кузнецов В.Н.* Жак-Поль Сартр и экзистенциализм. М., 1969. С. 53.
- ⁵⁸ Рус. лит., 1962. № 3. С. 198.
- ⁵⁹ Реквием. С. 83.
- ⁶⁰ *Вересаев В.В.* Собр. соч. Т. 3. С. 384.
- ⁶¹ Лит. наследство. Т. 72. С. 328.
- ⁶² В книге *Мартина Эсслина* "Театр абсурда" глава "Традиция абсурда" посвящена таким предтечам литературы абсурда, как дадаизм и сюрреализм.
- ⁶³ Понятие о "промежуточном художественном явлении" разработано В.А. Келдышем. См., напр., его статью "К проблеме литературных взаимодействий в начале XX века" (Рус. лит. 1979. № 2).
- ⁶⁴ Цит. по: *Шварц Т.* От Шопенгауэра к Хейдеггеру. М., 1964. С. 331.
- ⁶⁵ *Шестов Л.* На весах Иова. П., 1929. С. 30.
- ⁶⁶ См., напр.: *Давыдов Ю.* Этика любви и метафизика своеволия. М., 1982; *Кукушкин Б.Л.* Достоевский и Камю // Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978; *Ерофеев В.В.* Достоевский и французский экзистенциализм: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1975; *Великовский С.И.* В поисках утраченного смысла.
- ⁶⁷ См., напр.: *Капп А.* *Leonid Andreev: A critical study; King H.H.* *Dostoyevsky and Andreev: Gazer upon the Abyss.* N.Y., 1936; *Ермакова М.Я.* Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века (Л. Андреев, М. Горький). Горький, 1973; *Беззубов В.И.* Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллинн, 1984.
- ⁶⁸ *Тхоржевский И.* Русская литература. Париж, 1946. С. 510—511:
- ⁶⁹ Книга о Леониде Андрееве. Берлин; Пб.; М., 1922. С. 191.

"ЗАВЕТЫ" РЕАЛИЗМА В РОМАНАХ СТАРШИХ СИМВОЛИСТОВ
("Христос и Антихрист" Дм. Мережковского.
"Мелкий бес" Ф. Сологуба)

Проблема преемственности символизма была заявлена Мережковским. В работе "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы" (1893) он анонсировал символизм в генетической связи с классической литературой XIX в., противопоставляя его позитивизму ряда явлений духовной культуры 80-х годов, в которых доминировала эмпирия, упал интерес к философским вопросам и обобщениям, снизилась художественность. В "искренних слезах наивных читателей" над романами И. Потапенко автор манифеста символизма видел "зловещий признак всеобщего падения вкуса", свидетельствующий о кризисе русского искусства. Муссирование текущей беллетристической общественных вопросов, поучающая "социальная" критика, "банальный трагизм" жанровых полотен некоторых передвижников – все это говорило о назревшей необходимости его возрождения. Эту миссию брал на себя новый метод творчества – "символизм".

Появление в литературе "новых течений", точнее, их первых признаков подкрепляло убеждение Мережковского в том, что позитивизм искусства – явление временное, но не обещало скорой победы "символизма". Опыт новейшей французской литературы показывал, что "золаизм" не собирается сдавать своих позиций. "Сила этих мечтателей, – говорил Мережковский о поэтах-символистах, – в их возмущении... против удушья мертвенного позитивизма" (40). То же можно сказать и о нем самом как авторе литературного манифеста, в котором преобладал дух конфронтации с постклассической литературой.

Однако декларируемый разрыв с литературой 80-х годов не означал отказа от ее "общественности": "То, что было святыней прошлого поколения, народнический реализм, гражданские мотивы в искусстве, вопросы общественной справедливости вовсе не исчезают для людей современного поколения... они только переносятся на более широкую арену. Вопросы о бесконечном, о смерти, о Боге, все, что позитивисты хотели насильно отвергнуть, все, что является у Толстого, Тургенева, Достоевского в такой обаятельной и художественной форме, возникает снова" (91). Тесно связанный с традицией русской религиозно-философской мысли, Мережковский учитывал ее в первую очередь, обосновывая преемственность "нового искусства" по отношению к искусству классическому. Главную его ценность он видел в способности к философскому осмыслению бытия и в творчестве "великой плеяды русских писателей" (43), акцентировал то, что называл "идеализмом" – духовно-нравственные искания и поиски смысла жизни: "...русские писатели предшествующего поколения с небывалою гениальностью выразили, несмотря на внешний реализм бытового романа, неутолимую мистическую потребность XIX века. И в широких философских обобщениях, – в символах Гончарова, и в художественной чувствительности, в импрессионизме, в жажде фантастического и

чудесного у разочарованного, ни во что не верующего скептика Тургенева, и главным образом в глубокой психологии Достоевского, в неутомимом поиске новой правды, новой веры Льва Толстого – всюду чувствуется возрождение вечного идеального искусства, только на время омраченного в России утилитарно-народническим педантизмом критики, на Западе грубым материализмом экспериментального романа. Современное поколение молодых русских писателей пытается продолжить это движение” (100).

Новая интерпретация высших достижений литературы реализма, представшая в манифесте символизма, легла в основу литературно-критических статей и исследований Мережковского, сыгравших заметную роль в проходившей на рубеже веков “переоценке” классики. “Поэзия наша велика и могуча, но ни литературной преемственности, ни свободного взаимодействия в ней нет” (9–10), – говорил Мережковский о наследстве, принимаемом на себя символизмом. Расцвет новой литературы как силы, движущей “целые народы по известному культурному пути” (4), зависел от “той живой, терпимой и всепримиряющей среды, того культурного воздуха, где противоположные оригинальные темпераменты, соприкасаясь, усиливают друг друга и возбуждают к деятельности” (9). На первом этапе символизма эту особую творческую атмосферу создавала ему традиция, органически вошедшая в его художественный мир. Предложенная Мережковским концепция символизма настойчиво ориентировала писателей данного направления на художественный опыт классической русской литературы.

Для Мережковского-писателя следование традиции носило принципиальный характер. В творчестве Сологуба связь с предшествующей литературой была не столь “буквальна”, но не менее значима. З.Г. Миц убедительно показала на примере романа “Мелкий бес”, что в произведениях символизма «“роль реалистической традиции... может быть сколь угодно велика. Она не может быть лишь единственной или же основной ориентацией “текста-мифа”»². Это произведение она рассматривает в одном ряду с трилогией Мережковского, поскольку «в них намечены две основные... тематические разновидности “текстов-мифов” (“мифы об истории”, решающие вопрос о возможности укоренения личности в истории и современности... и “мифы о личности”, ставящие человека перед миром мещанства, перед лицом других людей и космического Целого, решающие социально-психологические проблемы непреодолимости одиночества или слияния личности с Единым)»³. В предлагаемой работе предпринята попытка показать традиционность трилогии “Христос и Антихрист” (“Смерть Богов. Юлиан Отступник”. “Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи”. “Антихрист. Петр и Алексей”) как свойственную Мережковскому интерпретацию символизма и новую поэтику “Мелкого беса”, возникающую на стыке двух творческих методов.

“Юлиан Отступник” появился в “Северном вестнике” в 1895 г. (№ 1–6) под названием “Отверженный”. Вслед за ним там же был опубликован первый роман Сологуба “Тяжелые сны”, писавшийся в 80-е годы и отразивший характерные для литературы тех лет черты. На его фоне “Юлиан Отступник” выглядит особенно “авангардно”: интуитивному символизму

му Сологуба, выращаставшему из бытописательской стихии, противопостоит продуманный символизм Мережковского. О том, что роман создавался под прямым воздействием собственной теоретической работы, говорит и факт самоцитирования. Встречающийся в нем образ-символ тонкостенной "алебастровой амфоры, изнутри озаренной огнем" использован в "манифесте": "Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии, одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя" (42).

Мережковский выделял "три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности" (43). В центре его первого романа – неутолимая "мистическая потребность" главного героя, не знающего, в отличие от теоретика символизма, что для возрождения "божественного идеализма" необходимо освободить его от "ограниченных исторических форм" (76). Он мечется между христианством и язычеством, хотя видит профанированность обоих вероисповеданий. Современники Мережковского тут же отметили, что его Юлиан – отнюдь не римский император IV в., пытавшийся на базе неоплатонизма реанимировать языческую религию (за что и получил от христианской церкви прозвище Отступник), а русский декадент, начитавшийся Ницше.

Неодобрительно встреченный в литературных кругах "Отверженный" заинтересовал молодого Горького: "Мне нравится эта вещь, ибо и Ницше, поскольку я его знаю, нравится мне". Возможно, еще одной причиной его симпатии к этому произведению была романтическая стилистика романа, отвечавшая тогдашним горьковским художественным поискам. В романе все необычайно ярко наперекор "мертвому колориту" современной беллетристики, точно схваченному Мережковским-критиком: «Когда думаешь о настроении тех, кто теперь читает и пишет в России, перед глазами невольно встает знакомый, великорусский пейзаж. Местность где-нибудь в средних губерниях, около полотна железной дороги. Скучная природа, истощенная не менее скучной цивилизацией. Болота с торфяными кочками... унылая речонка. На косогоре – несколько серых домиков; самый большой с надписью – "Трактир"» (13). В "Отверженном" даже самые заурядные бытовые подробности были даны с нарочитой сочностью и избыточностью цвета. Но цвет – прерогатива языческой культуры. Христианство характеризуется эпитетами черный, серый, тусклый, изможденный...

В "Юлиане Отступнике" легко обнаруживаются зачатки не только цветовой символики, но и других специфических черт новой образной системы. Так, эпизоды костюмированного языческого шествия предвосхищают необычайно популярный в литературе символизма мотив маскарада. – вспомним хотя бы о "Мелком бесе" Сологуба, "Петербурге" А. Белого. В "Петре и Алексее" череда костюмированных шествий, празднеств, шуточных пиров, Соборов, свадеб и похорон, имеющих ту же природу, становится одним из важнейших для романа "символов-мифов", ведя концептуальную тему "двойничества". Литературные реминисценции символизма, столь существенные в его художественном мире, также ведут свое

русскую родословную от первого романа Мережковского. Они эволюционировали в сторону все большей нарочитости приема. В "Петре и Алексее" достаточно точно и подробно пересказан известнейший отрывок из "Подростка" Достоевского ("А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подыметься с туманом и исчезнет как дым"⁸), символически итоживший "петербургскую тему" литературы XIX в. и широко использованный в литературе рубежа веков. Из того же источника, как заметила Е. Старикова, заимствован и эпизод с разбитой иконой⁹.

В "Юлиане Отступнике" реминисценции имели более завуалированный характер. В его концепции особенно важен опыт Достоевского. "Красота спасет мир" и в этом романе она – "свет Божий", присущий истинным христианству и язычеству. Трагические сомнения в вере роднят героя Мережковского с Иваном Карамазовым, истинная христианка Мирра психологически продолжает Соню Мармеладову и т.д. Другой важнейший ориентир – Л. Толстой. Считая, что "никогда не перестанут потрясать душу людей такие драгоценно-бесполезные страницы, как смерть князя Андрея в "Войне и мире", ибо воистину нужно людям только бескорыстное и бесполезное" (54), Мережковский "копирует" Толстого в сцене гибели Юлиана. Но перед этим герой описывается в ратном деле, и здесь возникает мотив из пушкинской "Полтавы". Юлиан, "веселый и страшный, как бог войны" (ср. у Пушкина: "могуч и радостен, как бог") приобретает явные черты сходства с известным образом Петра I. Однако это еще скорее заимствования, чем подлинные символические реминисценции, используемые с целью обогатить текст перетолкованными "смыслами" других произведений.

В первых частях трилогии русская литературная традиция была заметной, но не определяющей. В романе о поздней Римской империи на первый план вышла культура античности. Классические мифы, древняя историография, вазовая живопись, памятники зодчества – все это наполняет "Юлиана Отступника", образуя присущую символистскому тексту "тему культуры и культурной традиции"¹⁰. Для Мережковского она имела особо важное значение. Он считал, что русским писателям прошлого, в отличие от европейских, было свойственно "бегство от культуры" (11) (крайним выражением чего явился призыв Л. Толстого к прощению), в то время как "высшая степень культуры, вместе с тем, высшая степень народности" (11). Во втором романе культура эпохи Возрождения стала, по существу, его основной темой.

Созданию романа "Леонардо да Винчи" предшествовала совместная с А. Волынским поездка в Италию для фундаментального изучения эпохи и ее героя. В итоге появилось два во многом схожих произведения – роман "Леонардо да Винчи" и беллетризованная монография Волынского "В поисках Леонардо да Винчи", что привело авторов к ссоре, внутренней причиной которой было их разное отношение к символизму. Труд Волынского был "издалека начатой подземной миной, которая должна взорвать на воздух современный символизм"¹¹. Роман Мережковского, напротив, прокладывал дорогу этому направлению, причем сквозь самую гущу достигшей реализма. Он вышел в 1900 г. ("Мир Божий", № 1–12), вслед за

"Воскресением" Л. Толстого и "Фомой Гордеевым" М. Горького. Столкнувшись во времени романы наглядно показывали, что в XX в. ведут разные литературные дороги. Но в то время к символизму относились еще скептически. "Леонардо да Винчи", во многом продолжавший "Юлиана Отступника", подчас подтверждал справедливость распространенного мнения о том, что новое искусство в погоне за "несказанным" забывает о художественности.

Типичным для Мережковского способом символизации было растворение символа в быте или его мотивирование "качеством сознания героя"¹⁰ (по принципу "ему показалось, что"), что собственно, и делает его романы столь похожими на реалистические. Е.В. Старикова, давшая объективный анализ отношения символистов к реализму, отмечает, что "в целом господствующей стихией повествовательного стиля трех исторических романов Мережковского, составивших трилогию... был психологический реализм в его средней, традиционной форме: объективное повествование автора-аналитика, стремящегося языком современности точно объяснить каждый поступок героя воздействием на него условий предшествующей жизни", что, с одной стороны, вело к натуралистическому нагромождению подробностей, с другой, для преодоления "разрыва" между отстраненной авторской позицией и декларируемой... всеобщностью и неизжитостью изображаемой драмы, — к введению "открытой символики, равной по своей функции прямой публицистике"¹¹. Эти "крайности" особенно заметны в первом романе Мережковского, ставшем, однако, важной вехой в истории символизма.

"Юлиан Отступник", являясь завязкой идеологических проблем, сюжетных ходов, образной системы "Леонардо да Винчи" и "Петра и Алексея" (романы, составляющие трилогию, "автономны" по содержанию, но связаны концептуальным замыслом, рядом общих символов и отдельными элементами, что делает их единой художественной структурой), становился — через них, а то и непосредственно — "прародителем" эпических произведений других символистов: с "Алтарем Победы" В. Брюсова его объединяет экзотика древности, с "Огненным ангелом" того же автора — экзальтация в вере с "Серебряным голубем" А. Белого — тема сектантства и т.д. Сказанное не означает, что этот роман Мережковского был "источником" для Брюсова или Белого, хотя они безусловно учитывали его опыт. Как показала З. Минц, в разных произведениях символизма возникали сопоставимые "мифы", на основе чего «должен был создаваться общесимволистский "миф о мире"», который «не только вырастал из отдельных "неомифологических" произведений, но и становился некоей культурной реальностью, ощущение которой должно было жить в каждом символистском тексте»¹². "Юлиан Отступник" был важным событием и для литературного процесса в целом. Преодолевая инерцию литературного восьмидесятилетия, Мережковский отказался от таких его характерных примет, как стилевая невыразительность и отображение обычной повседневной жизни. Проза символизма началась с исторического романа, романа, обращенного к традиции пушкинской эпохи.

"В наше время под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании"¹³, — заметил Пушкин в 1829 г.

рецензируя роман М. Загоскина "Юрий Милославский" – первый русский исторический роман. Задача "воскресить минувший век во всей его истине"¹⁴, поставленная Пушкиным перед историографами и блестяще решенная в "Капитанской дочке", оказалась им не по силам. Архаичная эпическая форма десятилетиями почти не менялась. Даже такие известные произведения, как "Князь Серебряный" А.К. Толстого, "Сожженная Москва" и "Княжна Тараканова" Г. Данилевского, в какой-то мере тиражировали находки Загоскина и Лажечникова, в творчестве которых наиболее полно выразились два направления русской художественной историографии: дидактическое и романтическое¹⁵. Подлинно новым и важным шагом в ее судьбе стали пьесы А.К. Толстого, существенные и для литературы в целом. Мережковский, несомненно, учитывал опыт своих непосредственных предшественников – Толстого-драматурга и Данилевского – признанного мастера интриги, однако не был их продолжателем, так как реализовал исторический жанр в соответствии с принципами "нового искусства".

Размышляя о причинах необычайного читательского интереса к произведениям "толпы подражателей" "шотландского чародея", Пушкин склонялся к мысли, что "изображение старины, даже слабое и неверное, имеет неизъяснимую прелесть для воображения, притупленного пестротой настоящего, ежедневного"¹⁶. Эта особенность жанра, отвечавшего природе дарования Мережковского, делала исторический роман альтернативой постклассической литературе. Учитывая неприязнь писателя к "семейно-бытовому" роману¹⁷, можно также предположить, что "вальтерскоттовский" роман привлекал его, так сказать, первоизданной чистотой данной эпической формы. Напомню, что Белинский называл его первым в истории мировой литературы "истинным романом", где происходит "жизненно органическое слияние общего (идеи) с особенным (век, страна, индивидуальные характеры)"¹⁸.

Роман "Смерть Богов. Юлиан Отступник" стал первой частью задуманного Мережковским масштабного триптиха, изображающего "борьбу двух начал во всемирной истории"¹⁹. Во второй части – "Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи" – эта антиномия прослеживается в судьбе гения. В третьей части – "Антихрист. Петр и Алексей" в духе той же антиномии осмысливается трагический сюжет из русской истории. Главная идея трилогии представляла собой своеобразную интерпретацию важнейшей для символизма соловьевской "триады". Мережковский трактует ее "тезу" и "антитезу" как перманентный конфликт двух равнозначущих "начал": земного, "языческого" и Небесного, христианского, а "синтез" – как их чаемое слияние в будущем. Возможность подобной гармонии символизируется в образе Венеры, возникающем во всех трех романах. Их богоискатели пытаются соединить человеческое и Божеское в новой религиозной истине. История же предстает как неизжитая драма борьбы двух "сущностей", т.е. как бесконечное противоречие без "снятия", что обуславливает появление бесчисленных противопоставлений, в которых реализуется главная антиномия.

За пристрастие к псевдодialeктическим противопоставлениям современники обвиняли Мережковского в схематизме, сожалая, что идеи "ду-

шат дивные образы"²⁰. С этим нельзя не согласиться, однако "сконструированная" Мережковским история, многократно осужденная за неисторичность и нехудожественность, по-прежнему читательски интересна. Напомню, что его возвращение в современную культуру началось с постановки пьесы "Павел I". В свое время автор объяснял, что она "исследует борьбу" "двух правд – Божеской и человеческой" "в ее отношении к будущим судьбам России"²¹. Пьеса оказалась актуальной: заложенный в ней конфликт легко переводится в более близкое современному человеку противостояние, проецируется на общие нравственно-философские коллизии текущей жизни. Это оказывается возможным вследствие отмеченной Д.Е. Максимовым близости (но не тождественности) "мифологизации" и типизации как способов отражения действительности: "...мифопоэтическое мышление не является, как таковое, абсолютной противоположностью мышления исторического... напряженная субъективность... делает эту литературу (мифопоэтическую. – М.Н.) способной искажать картину действительности. И вместе с тем эта литература может преломлять содержание действительности в таких фантастических, гротескных, гиперболических образах, которые, противореча эмпирически воспринимаемому порядку вещей, воспроизводят их объективно-субъективную... сущность точно и обобщенно – иногда даже более точно и обобщенно, чем это осуществляется средствами эмпирически-ориентированного искусства"²². Собственно, в новом способе художественного мышления, сопряженном с поисками "смысла вещей", и состоит отличие романов Мережковского от произведений историографов XIX в.

Романы трилогии, безусловно, похожи на прежние исторические романы. Переломные моменты истории, противоборствующие стороны, изобилие конкретно-исторических деталей – все, вплоть до завершенной фабулы и так называемого сквозного героя – вымышленного персонажа, связывающего враждующие лагеря в романах В. Скотта, сохраняется Мережковским – и одновременно наполняется новым содержанием. В этом отношении показательна функциональная роль "сквозного героя" в повествовании Мережковского. "В каждом из романов (трилогии. – М.Н.), помимо центральной исторической фигуры, выведен вымышленный литературный герой, который мучительно раздваивается в своих сомнениях и переходит от одной религии к другой. В первой части это Арсиноя... во второй – Бельтраффио... в третьей – Тихон... Внутренний душевный мир этих богоискателей раскрывается в их снах и бредовых видениях"²³. В первых романах эти герои, имеющие амплуа резонеров (полутно укажем на явный прообраз Тихона, юношу сходной судьбы по имени Ювентин в "Юлиане Отступнике"), сохраняли за собой рудиментарную роль участников фабульного действия, что было крайне обременительно для повествования. В "Петре и Алексее" Мережковский отказался от попыток включить откровенную проповедь своих религиозно-философских взглядов в исторический сюжет и выделил рассказ о пути Тихона к Богу в своеобразный "роман в романе", семантически в какой-то мере сопоставимый с "Отцом Сергием" Л. Толстого. Однако рассказ о Тихоне принадлежит к особому ряду литературных явлений, рожденных атмосферой религиозно-философского ренессанса рубежа веков, и в этом смысле ближе к

другому произведению Л. Толстого – создававшейся в одно время с “Петром и Алексеем” повести “Фальшивый купон”²⁴, необычной по форме. История Тихона напоминает *жизне*, и вполне вероятно, что автор рассчитывал на такое ее прочтение: идея могла быть “подказана” Достоевским, намеревавшимся создать “Жизне великого грешника”. (Между прочим, Л. Толстой, считавший, что Мережковский “пользуется” религией “для забавы, для игры”²⁵, сделал заключение, что он “не-художник”²⁶, на основании последних глав романа “Петр и Алексей”, в которых сконцентрирована “богоискательская” проблематика.)

В трилогии, построенной на новой философии и эстетике, по-новому решалась и проблема историзма. Давно замечено, что Мережковский, документально точный в деталях своих повествований о выдающихся людях и событиях прошлого, исключительно произволен в трактовках используемого исторического материала. Основные “искажения”, допущенные в трилогии, указаны Е. Любимовой, делающей справедливый вывод о том, что в романах Мережковского “концепция личности” исторических деятелей более оригинальна, чем истинна²⁷. К этому надо добавить, что для Мережковского художественные образы и их исторические прототипы – это явления неадекватные. Так, Петр I, предстающий в романе как “антихрист”, в публицистике Мережковского оценивается как “лучезарный образ” русской истории: “Разрывая круг Московской национальной замкнутости... и вовлекая Россию в Европу, в культуру вселенскую, Петр тем самым приближал возможность участия России во всемирно-историческом процессе Богочеловечества. И в этом смысле дело Петра не только дело религиозное, но и святое подлинною христианскою святостью”²⁸. Нечто подобное было и у Достоевского. Достоевский, которого, судя по его “петербургским” произведениям, трудно заподозрить в симпатии к творцу города-морока, говорил о Петре: “Что означала для нас эта реформа (петровская. – М.Н.)? Ведь не была же она только для нас усвоением европейских костюмов, изобретений и европейской науки... Да, очень может быть, что Петр первоначально только в этом смысле и начал производить ее... но впоследствии... Петр несомненно повиновался некоторому затаенному чутью, которое влекло его... к целям будущим, несомненно огромнейшим, чем один только ближайший утилитаризм... Ведь мы разом устремились тогда к самому жизненному воссоединению, к единению всечеловеческому!”²⁹

Стремление символистов к “планетарному” художественному мышлению подчас рассматривалось как нечто чуждое русской литературе. Так, в ходе полемики с символизмом В. Чудовский иронизировал по поводу исторических романов Мережковского и Брюсова: они «разрешают художественные и вообще духовные запросы в исполинских просторах всемирной и всевременной жизни – великолепное достижение после полной связанности Достоевского и Толстого “родной” действительностью»³⁰. Конечно же, ничто не обязывало символистов-прозаиков ориентироваться на гениальных создателей романа-трагедии или романа-эпопеи, а не на Пушкина, например, подарившего мировой культуре “Маленькие трагедии”. В свойстве Пушкина “перевоплощаться в чужую национальность”, в присущей ему “всемирной отзывчивости” Достоевский

видел "силу духа русской народности"³¹. Символистам была близка идея Достоевского о том, что "стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только... стать братом всех людей, всечеловеком"³². Именно национальное самосознание символизма подразумевало обращение к мировой истории и культуре как к источнику творчества. Но и практика русской исторической прозы, активно осваивавшей "чужие территории" в 40-х годах, подсказывала такую возможность. Кроме А. Вельтмана и Н. Кукольника, которые брали: "своих героев бог знает из каких времен и наций"³³, можно вспомнить и молодого Герцена, создавшего исторические драмы "Лициний" и "Вильям Пенн". Впрочем, и для "стилизаторства" Брюсова нетрудно подобрать параллель в русской литературе — достаточно указать на "Песнь торжествующей любви" И. Тургенева, эту "итальянскую легенду XVI в."

Незамкнутость русской литературы в национальных пределах Беллинский считал ее характерной чертой. Для него это был признак молодости литературы: "Барьеры национальности непреходимы для европейцев. Может быть, это наша величайшая выгода, что нам равно доступны все национальности, и наши поэты так легко и свободно становятся в своих произведениях и греками, и римлянами, и французами, и немцами, и англичанами, и итальянцами, и испанцами, но эта выгода в будущем, как указание на то, что наша национальность должна выработаться широко и многосторонне. В настоящем же это пока скорее недостаток, чем достоинство, не столько широкость и многосторонность, сколько невыработанность... личного начала"³⁴. Мысль Беллинского об особой восприимчивости литературы к вненациональному опыту в период ее становления подтверждает и символизм, — в том числе историей своего романа. Брюсов как бы продемонстрировал предсказанную Беллинским "выгоду в будущем": блестящая мистификация "Огненного ангела" свидетельствовала о возможностях литературного космополитизма. Брюсова-историка привлекали древний мир, античность, катаклизмы мировой цивилизации (особенно загадка Атлантиды), тайны оккультного знания, т.е. "детство" человечества, что и сказалось на тематике его романов. Круг интересов Мережковского был иным — более всего его волновала судьбоносная христианская идея. От поздней античности и Возрождения он перешел к отечественной истории, причем это произошло в те годы, когда русский символизм стал отличаться от западноевропейского "лица необщим выраженьем". "Петр и Алексей", написанный "в продолжение" двух романов "из итальянской жизни", стал своего рода прологом к следующей трилогии Мережковского, которую составляют драма "Павел I" романы "Александр I", "14 декабря".

Этот поворот, осуществленный в рамках трилогии "Христос и Антихрист", был оправдан не только с точки зрения тогдашних национальных устремлений русского символизма, но и современных ему научных представлений об участии России петровских времен в общемировом историческом движении. Взгляд историков на петровскую Россию изменился на глазах того поколения, к которому принадлежал Мережковский. «Что такое Россия по отношению к Западу и по сравнению с ним: вот роковой вопрос для всего девятнадцатого столетия, вопрос, наиболее пол-

ное выражение нашедший в душевных метаниях героя романа "Преступление и наказание", — отмечает Л.К. Долгополов. — Первым сделал попытку вдвинуть историю России (в связи с петровскими преобразованиями) в общий ход мирового процесса С.М. Соловьев. Он еще колеблется... что она такое — Запад или Восток, но он уже говорит об этом. И лишь эпоха рубежа веков дала... сложную систему размышлений по поводу... связи России с "западным" и "восточным" укладами жизни. Новое освещение получает и фигура Петра... Петровская Россия, по мысли Ключевского, — это могучая европейская держава, но это и жандарм по отношению к свободной (буржуазной) Европе»²⁵.

Обращение Мережковского к петровской эпохе было обусловлено острым интересом литературно-общественной мысли рубежа веков к проблеме Востока и Запада. Разделяя в принципе идею Вл. Соловьева о том, что мессианская роль России состоит в примирении двух сошедших в ее судьбе противоборствующих начал, Мережковский не дал ее художественного воплощения. Логика романа говорит о том, что реформы Петра привели к возникновению конгломерата восточного варварства и механистической западной культуры, враждебного свободному "Царству Духа" как цели человечества. Мережковский не любил традиционного русского славянофильства — "это настоящий Московский приход... какой-то литературный угол, где, как во всех подобных углах, тесно, душно и темно" (9). Для него затянутые паутиной покои московских царей не более чем любопытная "лавка древностей". Однако в старом жизненном укладе ему виделась утраченная современным человеком стабильность мирозерцания, позволявшая ему жить в ладу с Богом, с миром и с самим собой. Бурная преобразовательная деятельность Петра разбила оцепенелость русской жизни и сопутствующую ей "восточную" созерцательность души, дав дорогу "западному" прагматизму. Свобода, уравнивающая его в культуре Европы, была неприемлема для Петра — типичного русского деспота. Таким образом за открывшийся путь к прогрессу Россия заплатила слишком высокой ценой, и за это писатель-символист осудил царя-реформатора.

В русской литературе после Пушкина и до Мережковского образ Петра-деятеля, по существу, отсутствовал. Ее исторический роман оказался глух к открытой Пушкиным богатейшей теме, если не считать поделок писателей типа Р. Зотова и Д. Мордовцева. В реалистической литературе тему Петра заменила "петербургская тема", представлявшая собой размышления о судьбе его наследия. Напомню, что ее начала полемика Пушкина с А. Мицкевичем: "Медный всадник" был ответом на стихотворения Мицкевича "Памятник Петра Великого", где предсказывалась гибель дела Петра, и "Олешкевич", описывавшее наводнение 1824 г. Поэма содержала принципиально иной взгляд на эту историческую фигуру, который, однако, не получил поддержки в литературе реализма. Она разрабатывала только одну сторону пушкинской темы Петербурга — его бесчеловечность. Лишь в "Белых ночах" Достоевского виден ответ красоты, восхищавшей поэта ("Люблю тебя, Петра творенье"). Сложившийся в XIX в. литературный "миф" о Петербурге как о фантазмагорическом городе с фальконетовским монументом на краю водной бездны получил.

как известно, широкое распространение в творчестве символистов, для которых было характерно «не просто использование традиции, а истолкование "мифа о Петербурге" как текста, дешифрующего» их произведения на данную тему³⁶. В "Петре и Алексее" Мережковского впервые в символизме возникает «в явном виде образ "петербургской темы" в русской литературе»³⁷. Естественно, что его Петр "во плоти" имеет черты сходства с "прототипом" из "мифа": он в романе единственный, кто не боится наводнения, он "исполин" и "не совсем человек" в восприятии других персонажей.

Основное философское содержание "мифа" о Петербурге как сосредоточения чуждого русской жизни западного начала является общим для всех символистов. У Мережковского устойчивый символ-миф обрастает дополнительными, не менее важными для романа значениями, такими, например, как сюжетообразующий миф о Боге-отце и Боге-сыне, на который наслаивается миф о жертвоприношении Авраама. Антиномия Петра и Алексея богата удивительно: в круг рассмотрения вовлекаются проблемы взаимодействия государства и личности, власти и свободы, долга и милосердия, закона и нравственности, любви и ненависти и др. В сочетании с мастерской передачей колорита эпохи и обильным включением в текст ее документов они дают эффект подлинности, который сродни эффекту "обманки" в живописи.

В основе создаваемого в "Петре и Алексее" образа петербургской темы лежит спор с Пушкиным: сильнейшее притяжение и отталкивание, испытываемое Мережковским по отношению к его Петру, — едва ли не самый заметный элемент "традиции" в романе. Пушкинский образ, представленный во всех его воплощениях — от "Медного всадника" и "Полтавы" до анекдота об арапчонке, подвергается осмыслению в духе Вл. Соловьева: все происходящее в жизни закономерно и оправданно ("нравственная философия"), но нарушение нравственных законов губительно для того, кто на это решается ("Судьба Пушкина"). Парадоксальное суждение Вл. Соловьева о том, что "Пушкин убит не пулей Геккерна, а своим выстрелом в Геккерна"³⁸ имело глубокие корни в религиозной этике, принципы которой были святы и для Достоевского. Он не раз возвращался к мысли, что "если б кто мне доказал, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной"³⁹. Мережковский оценивает своего героя, исходя из этой нравственной позиции. Роман недвусмысленно говорит о том, что путь к прогрессу не может пролегать через массовые казни, пыточные камеры, клятвоотступничество, узаконенное доносительство, презрение к слабым. Это все от "лукавого". Поддавшись ему в деле стрельцов, Петр уже не может освободиться от его власти. В деле Алексея поиски измены становятся для Петра самоценными, приобретают высший смысл государственной политики. Пытая подозреваемых, Петр "не находил главного, чего искал — настоящего дела... Иногда он чувствовал, что лучше бы все это бросить... Но уже не мог остановиться и предвидел, что один конец всему — смерть сына". И хотя Алексей прощает его, в силе остается апокалипсическое пророчество, услышанное Петром дважды, — от казнимого в лице Докукина народа и от сына накануне вынесения ему смертного приговора: "Велик

велик, да тяжележ Петр – и не вздохнуть под ним. Сколько душ загублено, сколько крови пролито!.. Кровь сына, кровь русских царей на плаху ты первый прольешь!.. И падет сия кровь от главы на главу, до последних царей, и погибнет весь род наш в крови... За тебя накажет Бог Россию". "Бесовство", присутствующее во всяком кровавом деле, сближает роман Мережковского с романом-предостережением Достоевского.

Как известно, размышляя о будущих судьбах России, Мережковский опасался "грядущего хама", часто толкуемого как синоним революционного пролетариата в его публицистике. Этот символ встречается и в романе: московский старец "сказывает, – записывает царевич в дневнике, – что антихрист-де есть ложный царь, истинный хам. И сей хам грядет". Его одномерное понимание сродни плоскому пониманию "Бесов" Достоевского. В знаменитой статье Мережковского говорилось о трех разных воплощениях "хама", символа зла русской жизни. Это "параличное" православие в прошлом (определение, как указывает Мережковский, заимствовано им у Достоевского), самодержавие в настоящем и "идушее снизу" "хулиганство, босячество, черная сотня" в будущем⁴⁰. Ему противопоставит "связавшая себя с освободительным движением" интеллигенция, которую создал "тот же, кто создал, или, вернее, родил всю новую Россию, – Петр... Велика опасность, грозящая нам, но велика и надежда наша: с нами Петр"⁴¹. Символ надежды и свободы в публицистике, символ насилия, произвола в романе – эти два значения Петра, существующие у Мережковского, как и у Достоевского, порознь, претворяли две стороны его диалектической оценки Пушкиным.

Читая "Петра и Алексея" сегодня, трудно удержаться от того, чтобы не увидеть в воссозданной Мережковским исторической трагедии "те места, кои в ней могут подать повод применения, намеки, allusions". В наброске предисловия к "Борису Годунову", откуда взята цитата, Пушкин, пытаясь предупредить возможные нападки цензуры, с раздражением писал, что Расин "изображал ветхий Рим и двор тирана, не думая о Версальских балетах"⁴². Высказанные в 1828 г. опасения за судьбу трагедии в связи с возможными "применениями" ее к настоящему в очередной раз оправдались в наше время – у всех на памяти история с запрещением "Бориса Годунова" в постановке Ю. Любимова. Таково, видимо, свойство произведений о прошлом – каждое новое поколение видит в них отражение и своей жизни. Сказанное ни в коей мере не означает попытки "подтянуть" роман Мережковского до высот трагедии Пушкина – хотелось лишь обратить внимание на сходную судьбу произведений о русских самодержцах (среди них необходимо упомянуть и "Смерть Иоанна Грозного" А.К. Толстого), которые не устаревают, но получают новое истолкование, причем вне зависимости от положенной в их основу авторской концепции истории. Три названных произведения имеют лишь одну общую черту. Это историко-философские размышления о несовместимости тирании и свободы, об изначальной порочности деспотической власти, губительной как для страны, так и для ее обладателя. Петр Мережковского, подобно царю Борису, царю Ивану, – человек глубоко несчастный. Он изнемогает под тяжестью вопроса: "...что делать? Простить сына – погубить Россию; казнить его – погубить себя... Простится или взыщется на нем эта кровь?.. Да

падет сия кровь на меня, на меня одного! Казни меня, Боже, — помилуй Россию”.

Несмотря на то, что “Петр и Алексей”, дающий достаточно поводов для критики, зачастую оценивался в литературных кругах скептически, он оказался весьма привлекателен для писателей, пробуящих силы в историческом жанре. У Мережковского были и откровенные подражатели⁴³, и прямые преемники. Можно с уверенностью сказать, что никто из обращавшихся к образу Петра после Мережковского не проходил мимо его романа, черпая в нем не только “материал”, но и образность. А.Н. Толстой не раз говорил о том, что его повесть “День Петра” (1917) и пьеса “На дыбе” (1929) (1-й вариант пьесы “Петр I”) были написаны “под влиянием Мережковского”⁴⁴. Повесть представляла собой стилизацию “Петра и Алексея”, в которой узнаваемы колорит, отчасти сюжет, отдельные детали (“желтоватый туман”, например) и, главное, концепция: “И пусть топор царя прорубил окно в самых костях и мясе народном... окно все же было прорублено, и свежий ветер ворвался в ветхие терема... Но все же случилось не то, чего хотел гордый Петр; Россия не вошла, нарядная и сильная, на пир великих держав. А подтянутая им за волосы, окровавленная и обезумевшая от ужаса и отчаяния, предстала... рабою”. В повести наблюдается большая, по сравнению с романом, натуралистичность жестоких сцен и подчеркивается патология главного героя, чего не было у Мережковского. Пьеса, также выдержанная в мрачных тонах “Петра и Алексея”, была ближе к “источнику” в трактовке образа Петра: здесь он трагически одинокая фигура. «В первом варианте “Петр” попахивал Мережковским, — говорил А. Толстой в 1934 г. — ...Новая пьеса полна оптимизма, старая — сверху и донизу насыщена пессимизмом»⁴⁵. Между двумя редакциями пьесы была написана I-я часть романа “Петр I”, лучшее из созданного писателем на эту тему, где повторение Мережковского сменилось художественным спором с ним.

Творчество А. Толстого — наиболее очевидный, но не единственный пример воздействия Мережковского на советских писателей. Так, “нетрадиционные” исторические романы О. Форш — “Одеты камнем” с двумя временными планами повествования, “Михайловский замок”, где внимание сосредоточено не на сюжете, а в сфере идей, — были бы невозможны без его творческого опыта. На рубеже веков Мережковский придал историческому повествованию новое качество. Осмысление истории в широких философских категориях и ее открытое подчинение современной идейной проблематике, осуществленное в “Христосе и Антихристе”, стало обычным явлением в историко-философском романе XX в.

В 1907 г. издательство “Шиповник” выпустило роман Ф. Сологуба “Мелкий бес” (1892–1902), вошедший в историю русской литературы как одно из лучших произведений “серебряного века”. Роман, не замеченный в первой, журнальной публикации⁴⁶, на этот раз был прочитан “всей образованной Россией”⁴⁷, вызвал большой общественный резонанс и скоро вошел “в обиход русской жизни и литературы”⁴⁸, — настолько общественно-значимой оказалась поставленная в нем проблема “передоновщины”. Это ставшее крылатым слово впервые прозвучало в авторском предисловии

ко 2-му изданию (1908): "...изображенная в романе передонощина — явление довольно распространенное... каждый из нас, внимательно в себя всмотревшись, найдет в себе несомненные черты Передонова".

Росту популярности "Мелкого беса" немало содействовала его уникальная поэтика, способная удовлетворить и ценителей "нового искусства", и приверженцев искусства традиционного, "типического": изображение "постоянно двойится, сближаясь то с реалистической, социальной сатирой, то с романтическим гротеском и иронией" и "равно может быть связано и с реалистической, и с платонизирующей (антисубъективистской) романтической эстетикой"⁴⁹. Дореволюционные критики, как правило, рассматривали "Мелкий бес" лишь в одном из возможных "ракурсов" и, вне зависимости от даваемой роману оценки, разделились "на два лагеря по принципу своего отношения к образу Передонова. Видеть ли в передонощине... изображение определенных исторических явлений русской действительности... Или видеть в передонощине лишь символ бессмысленности человеческого существования и гнусности самой человеческой сущности"⁵⁰. Противопоставление реалистического плана выражения и символического плана содержания "Мелкого беса" сохранялось в посвященной ему литературе до тех пор, пока не были изжиты представления о художественно-эстетической "замкнутости" (герметизме) сосуществовавших литературных методов.

В настоящее время наибольший интерес вызывает вопрос о том, как в романе соотносятся символизм и "традиция". В последние годы он поднимался неоднократно и получил разностороннее освещение. В. Ерофеев, оценивая роман как авангардное произведение "на грани разрыва" с гуманистическими ценностями русской литературы, полагает, что его автор опровергал традицию⁵¹. В. Келдыш, напротив, видит в "Мелком бесе" своеобразное восприятие традиции, в некоторых отношениях приближавшее писателя-символиста к романному мышлению реализма⁵². В цитированной выше работе З. Минц роман подробно исследован как неомифологическое произведение, в котором мотивы русской классики ("Пиковая Дама" — "Записки сумасшедшего" — "Мертвые души" — "Идиот" — "Бесы" — "Человек в футляре"⁵³) использованы в качестве единого дешифрующего текста. Некоторые не отмечавшиеся ранее реминисценции были выявлены в комментариях к недавним переизданиям "Мелкого беса"⁵⁴. Таким образом, проблема традиции, ключевая для поэтики романа, изучена достаточно, для того чтобы ограничиться ее рассмотрением в общем плане с отдельными уточнениями историко-литературного характера.

Как известно, триумфу "Мелкого беса" предшествовали четырехлетние мытарства по журналам и издательствам, редакторы которых "не решались его напечатать, считая роман слишком рискованным и странным"⁵⁵. О том, что, кроме "рискованных" сцен, могло насторожить профессиональных литераторов в произведении, обладавшем несомненными художественными достоинствами, дает представление полученная им пресса. Несимволистам более всего смущало его "декадентство", обычное для Сологуба и не поощряемое в демократических кругах. Символисты же, положительно оценившие роман еще в процессе работы автором над рукописью⁵⁶, сочли его, по всей видимости, излишне традиционным.

для своих изданий. Если учесть, что "Мелкого беса" один за другим отклонили такие опытные издатели, как С.А. Поляков ("Скорпион"), А.М. Горький ("Знание") и С.А. Соколов ("Триф"), но принял "начинающий" С.Ю. Копельман ("Шиповник"), то проявленную им "прозорливость" трудно объяснить чем-либо, кроме того, что его молодое издательство охотно сотрудничало с писателями, чье творчество не укладывалось в рамки определенной литературно-эстетической концепции. В этом смысле "Мелкий бес" можно рассматривать как своеобразный символистский "аналог" так называемых промежуточных явлений русской литературы, возникших в середине 900-х годов на почве реализма. В обоих случаях типологические особенности взятого за основу творческого метода сохранялись, но при этом находили широкое применение художественные принципы, принадлежащие другой эстетике. В "Мелком бесе" это историзм и типизация, в произведениях указанного ряда – эстетизм и приметы образно-ассоциативного мышления. Предложенное сопоставление не имеет целью уравнивать эти разные по природе, по времени и условиям возникновения литературные феномены, – речь идет о том, что в них отразился процесс взаимопроникновения разных творческих методов, подспудно шедший в русской литературе, распадавшейся на "направления".

Художественный мир "Мелкого беса" как бы балансирует на грани между условностью социального гротеска и деформацией реальности в литературе модернизма, где аналогичный тип образности служит для выражения роковой зависимости человека-марионетки от непостижимой "безусловной необходимости". Желая "изобразить человека, каким он может быть, каким он будет или бывает, если раздеть его морально и умственно до нага"⁵⁷, т.е. "отчужденного" человека литературы модернизма, Сологуб прибегнул к помощи художественных средств, истари служивших для воплощения социально-психологических типов, и его Передонов встал в один ряд с образами "Фальстафа, Тартюфа, Хлестакова, Чичикова, Обломова", в которых "индивидуальное составляет первый план, социально-типическое – второй, мифо-символическое – третий"⁵⁸. В этом состоит принципиальное отличие Передонова от близких ему по содержанию "экзистенциальных" образов русской литературы начала века, таких, например, как герой драмы Л. Андреева "Жизнь Человека", решенный в другой эстетике. Поэтому обыкновение "видеть в Передонове развитие чеховского человека в футляре"⁵⁹, раздражавшее иных защитников метафизического смысла сологубовского романа, возникло вполне обоснованно, хотя нарочитое сходство Передонова с Беликовым (футлярный облик, беликовщина в характере, "сталкивание" образов в разговоре о "Человеке в футляре") было следствием символистской "игры" с традицией. Чтобы убедиться в том, что Передонов принадлежит к ряду перечисленных выше героев литературы реализма, обратимся к характеристикам чеховского персонажа в критике того времени. В Беликове видели "явление патологическое, которое уже по одному этому не может иметь обобщающего значения"⁶⁰, т.е. личность; тип – он "является одним из тех типов, которые, вроде Обломова или Чичикова, выражают собою целую общественную среду, или дух своего времени"⁶¹; символ –

"он, как кошмар, давит все живое... Эта ходячая пародия на человека изображена автором с поразительным совершенством, что при необычайной естественности и простоте, с какою написан весь рассказ, делает эту фигуру почти трагической"⁶². Как видим, все они вполне применимы и к Передонову, а последнее замечание – во многом и к роману в целом. Не случайно аналогичные суждения звучали рефреном в дореволюционной литературе о "Мелком бесе". Но Сологуб не продолжал, а преодолевал рассказ Чехова. Он усилил до предела реалистический гротеск в изображении главного героя, осложнил параллель Беликов–Передонов другими литературными ассоциациями (пушкинский Германн, лермонтовский Демон, "бесовство" героев Достоевского) и заменил противостоящую Беликову "среду" на "мир передоновых", неизбывный и вечный, как само мироздание.

Поэтому "видеть в Передонове развитие чеховского человека в футляре" на том основании, что «все, что до Сологуба писалось о педагоге – "человек в футляре" – покрыто, завершено Сологубом»⁶³, т.е. видеть в нем лишь "тип учителя шпиона и тупицы"⁶⁴, как это было свойственно социал-демократической и части демократической критики, означало упрощать его значение, впрочем, как и значение его литературного "двойника". Этот, условно говоря, социологический подход к сологубовскому образу стал причиной того, что первый русский перевод романа Г. Манна "Учитель Гнус, или Конец одного тирана" (1906) вышел под названием "Мелкий бес". В.Н. Фриче, переводчик, объяснял в предисловии, что "несомненное сходство, существующее между героем Манна и Передоновым, само подсказало заглавие... Сделавшись нарицательным именем, это слово вместе с тем стало общественным достоянием, которым каждый может пользоваться"⁶⁵. Судя по тому, что монстры от педагогики попали в поле зрения таких разных художников, как Чехов, Сологуб, Г. Мани, они представляли собой повсеместно распространенное явление, и в этом смысле в Передонове отразился конкретный социальный тип. Горький, например, считал, что "люди в футлярах, Передоновы и педагоги-садисты... характерны для России"⁶⁶. Оставляя в стороне категоричность его мнения, скажем, что в общественной жизни дореволюционной России в народное образование было одной из больших проблем, и Сологуб, педагог по профессии и призванию, знал ее лучше многих.

Двадцатипятилетняя педагогическая деятельность писателя началась с десяти лет учительства в провинции, которая поразила его бездуховностью своего бытия и жестокостью человеческих отношений. В предисловии ко 2-му изданию "Мелкого беса" Сологуб писал: "Я не был поставлен в необходимость сочинять и выдумывать из себя; все анекдотическое, бытовое и психологическое в моем романе основано на очень точных наблюдениях". Традиционная для русской литературы тема обличения провинции решается в романе с опорой на социальный гротеск Гоголя и Салтыкова-Щедрина (наиболее очевидный пример – портреты "отцов города", которых посетил Передонов). Но не только. В "изображении верном, точном, мрачном, злом", как там же охарактеризовал автор свой роман, заметна попытка воспользоваться опытом Чехова – "чистого художника", рисующего картины, "страшные по своей неумолимой

правде"⁶⁷. Эти слова безымянного рецензента "Северного вестника" – журнала, с которым тесно сотрудничал Сологуб, – относились к рассказу "Мужики", потрясшему русское общество беспощадно правдивым изображением деревенской жизни: «Так, как деревня описывается г. Чеховым, исхода никакого не предвидится, и по мрачности и безнадежности рассказ его далеко оставляет за собой "Власть тьмы"... главный ужас и заключается в том, что все описываемое ordinarily, обыденно и страшно»⁶⁸. В той же "тональности" выполнен и сологубовский роман.

Напомню, что первоначально в рукописи фигурировал именно этот рассказ⁶⁹. «Вы читали "Мужиков"? Не правда ли, как хорошо?» – спрашивала барышня Адаменко у Передонова с Володиным и, не помня номера опубликованной рассказ "Русской мысли", добавляла: "Да есть и отдельной книжкой"⁷⁰, отсылая читателя к суворинскому изданию 1897 г. Но годом позже появился "Человек в футляре", и Сологуб "учел" это новое произведение Чехова, усилив случайно возникшее сходство Передонова с Беликовым и заменив название упоминаемого в разговоре рассказа. Это избавляло его от возможных обвинений во вторичности и давало возможность существенно расширить "игру" с предшествовавшей литературой. Однако эта замена оказалась чревата изменением важнейшего элемента того "кода", который дешифрует роман. "Важнейшего", поскольку прямое указание на чеховский рассказ выделяет его из общего ряда литературных реминисценций и делает своего рода камертоном, по которому настраивается дальнейшее читательское восприятие. (Чеховский рассказ упоминается в 6-й главе романа, состоящего из 32 глав). "Человек в футляре" ориентирует на встречу с образным миром произведения. Рассказ "Мужики", связанный с повествованием не на образном уровне, лишь опосредованно соотносился с философией романа: обыденное – страшно, но надеяться в этой жизни не на что.

Если рассматривать "Мелкий бес" в контексте творчества Сологуба, принадлежащего, по словам А. Блока, "к нестареющим в повторениях самого себя"⁷¹, то это роман о губительной для человека "дебелой и румяной бабище-жизни", символе зла в его прозе, схожем по смыслу с символом Змия-солнца в его поэзии. Характерное для писателя миропонимание, созвучное пессимистической философии Шопенгауэра и наиболее раскрывшееся в лирике, не менее очевидно и в произведениях других жанров. Противопоставление жестокой реальности, пленником которой является человек, миру красоты и гармонии, обрести который он может лишь ценой "ухода" в смерть, как часто случается в рассказах Сологуба о детях, или в иллюзорный мир мечты и фантазии, что отразили его следующие романы, прослеживается в его творчестве вплоть до 10-х годов⁷². Знаменитая авторская декларация, предпосланная трилогии "Творимая легенда" – "Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт" (ср. его поэтический образ-символ Альдонсы-Дульсиней), – раскрывала сам "механизм" творчества, в котором "сочетается фантазия с обычностью"⁷³.

В "Мелком бесе" противопоставлены "ослепленный обобщением личности и отдельного бытия" Передонов, который "слеп и жаждет, как многие из нас", и "язычица" Людмила, создающая свою жизнь в мире

пошлой обыденности в духе "дионисических восторгов, ликующих и вопиющих в природе". (Эта сторона романа отражает «тему "земного небожительства"» Вл. Соловьева, но с характерной для символистов "Северного вестника" подменой его «"синтезирующих" идеалов нитшеанской аполлогией язычества»¹⁴.) Сравнение опубликованного текста с рукописью показывает, что Сологуб смягчал краски в описании "натуры" и усиливал ее альтернативу – "сладостную легенду"¹⁵. Однако примат "грубой и бедной жизни" остался в ней и после авторской редактуры. Как писал Иванов-Разумник, давший одно из наиболее полных толкований "внутреннего смысла" романа, "попытка найти спасение от бессмысленной передонощины в культе красоты человеческого тела оказалась полна невозможностями и противоречиями"¹⁶. Характерный для романтической иронии разлад между мечтой и действительностью осмыслиется Сологубом глубоко пессимистически: "Бабища-жизнь" вездесуща и непобедима. Но роман об этом "ориентирован" на поэтику реализма, и метафизическое отрицание сущего в себе бытия сливается в нем с отрицанием неприглядной конкретно-исторической действительности. Ей под стать ее символический образ, предвещающий трагедию: перед убийством Володи на Передонову привиделась "шальная баба. Курносая, безобразная, она подошла к его постели и забормотала... Щеки у нее были темные, зубы блестели. – Пошла к черту! – крикнул Передонов. Курносая баба скрылась, словно ее и не бывало". Это и есть "дебелая и румяная бабища-жизнь", явившаяся за очередной жертвой.

Роман Сологуба создавался в 90-е годы, когда символизм находился в стадии становления и в произведениях его адептов новые средства создания образности сочетались с унаследованными от реализма и натурализма. Отвергаемое символистами "бытописательское" искусство отзывалось в их творчестве в частности и на уровне стиля, что было невольной данью собственному прошлому, – литературная деятельность большинства "старших" символистов начиналась в атмосфере восьмидесятиничества. Художественный опыт реализма, рассматриваемый ими как предтеча "нового искусства", не только "влил", но и активно привлекался. Поскольку историческая детерминация реализма не противоречила стремлению символизма к метаисторизму, элементы "традиции" достаточно органично входили в новую идейно-эстетическую структуру. Как и в других произведениях символизма этого времени, в "Мелком бесе" прослеживается и определенная зависимость от натурализма, и сильное влияние реалистической традиции. Поиски путей ее "сопряжения" с новой эстетикой и философией были свойственны едва ли не всем символистам "Северного вестника". Поэтика трилогии Мережковского, как своему и поэтика "мелкого беса", демонстрируют характерную для них меру усвоения и использования классического наследия.

¹⁴ Мережковский Дм. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 29. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

- ²Мини Э.Г. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сб. III, Тарту, 1979. С. 108.
- ³Там же. С. 119.
- ⁴См. отамыв прессы: Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. М., 1968. С. 328.
- ⁵Письма М. Горького А.Л. Волынскому и в редакцию журнала "Северный вестник" // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975. С. 360.
- ⁶Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.; Л., 1975. Т. 13. С. 113.
- ⁷Старикова Б.В. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. Т. 3. С. 211.
- ⁸Мини Э.Г. Указ. соч. С. 101.
- ⁹Цит. по: Летопись литературных событий 1892—1900 гг. // Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. С. 411.
- ¹⁰Старикова Б.В. Указ. соч. С. 213.
- ¹¹Там же. С. 210—211.
- ¹²Мини Э.Г. Указ. соч. С. 96.
- ¹³Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 72.
- ¹⁴Там же. Т. 7. С. 151.
- ¹⁵Петров С. Русский исторический роман XIX века. М., 1984. С. 47.
- ¹⁶Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 73.
- ¹⁷Мережковский сравнивал роман в современном журнале с трупом животного, — этот труп берет с собой караван в Сахаре, чтобы бросить ночным хищникам (22).
- ¹⁸Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 4. С. 362, 364.
- ¹⁹Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. 1. С. VIII.
- ²⁰Белый А. Трилогия Мережковского (...) // Белый А. Луг зеленый. М., 1910. С. 139.
- ²¹Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. Т. 1. С. VIII.
- ²²Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Блоковский сб. III. С. 18.
- ²³История русской литературы: В 4 т. Л., 1983. Т. 4. С. 424—425.
- ²⁴Русская литература конца XIX — начала XX в., 1901—1907. М., 1971. С. 105.
- ²⁵Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1957. Т. 55. С. 300.
- ²⁶Летопись жизни и творчества Л.Н. Толстого. 1891—1910. М., 1960. С. 556.
- ²⁷Любимов Е. Трилогия "Христос и Антихрист" // Мережковский Д.С. Соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 764.
- ²⁸Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 2. С. 104, 103.
- ²⁹Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 10. С. 457.
- ³⁰Чудовский В. "Русская мысль" и романы В. Брэнсона, Э. Гиппиуса, Д. Мережковского // Аполлон. 1913. № 2.
- ³¹Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 26. С. 145, 147.
- ³²Там же. С. 147.
- ³³Белинский В.Г. Избранные философские сочинения. В 2 т. М., 1948. Т. 2. С. 39.
- ³⁴Там же. С. 254—255.
- ³⁵Долгополов Л.К. Миф о Петербурге и его преобразование в начале века // Долополов Л. На рубеже веков. Л., 1977. С. 187.
- ³⁶Мини Э.Г. Указ. соч. С. 102.
- ³⁷Там же. С. 102.
- ³⁸Соловьев Вл. Судьба Пушкина // Вестник Европы. 1897. № 9.
- ³⁹Достоевский Ф.М. Письма М.; Л., 1928. Т. 1. С. 142.
- ⁴⁰Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 25—26.
- ⁴¹Там же.
- ⁴²Пушкин А.С. Сочинения. Л., 1936. С. 785.
- ⁴³См.: Парнис А.Б. Пометы Блока на пьесе Н.Г. Виноградова "Царь Петр Великий" // Лит. наследство. М., 1987. Т. 92, кн. 4. С. 699.

- ⁴⁴Толстой А.Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1952. Т. 13. С. 495.
- ⁴⁵Там же. Т. 4. С. 395.
- ⁴⁶Вопросы жизни. 1905. № 6—11. Главы XXV—XXXII остались непечатанными из-за прекращения издания.
- ⁴⁷Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 5. С. 284.
- ⁴⁸Иванов-Разумник Р.В. Федор Сологуб // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. СПб., 1911. С. 16.
- ⁴⁹Миц З.Г. Указ. соч. С. 106.
- ⁵⁰Старикова Е.В. Указ. соч. С. 191.
- ⁵¹Ерофеев В.В. На грани разрыва: "Мелкий бес" Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции // Вопр. лит. 1985. № 2; Он же: Тревожные уроки "Мелкого беса" // Сологуб Ф. Мелкий бес. Рассказы. М., 1989.
- ⁵²Келдыш В.А. О "Мелком бесе" // Сологуб Ф. Мелкий бес. М., 1988.
- ⁵³Миц З.Г. Указ. соч. С. 112.
- ⁵⁴См.: Сологуб Ф. Мелкий бес; Он же: Мелкий бес. Рассказы.
- ⁵⁵Чулков Г. Федор Сологуб // Звезда. 1928. № 1. С. 92.
- ⁵⁶Гиллиус Э. Слезинка Передонова // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. С. 74.
- ⁵⁷Чебогаревская А.Н. Федор Сологуб. Мелкий бес // Образование. 1907. № 7. С. 127.
- ⁵⁸Максимов Д.Е. Указ. соч. С. 7.
- ⁵⁹Иванов-Разумник Р.В. Указ. соч. С. 16.
- ⁶⁰Ляцкий Е.А. А. Чехов // Вестник Европы. 1904. № 1. Цит. по: Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1986. Т. 10. С. 377.
- ⁶¹Скабичевский А.М. Текущая литература. Новые рассказы А. Чехова // Сын Отечества. 1898. № 238. 4 сент. Цит. по: Чехов А.П. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 375.
- ⁶²Богданович А.И. Критические заметки // Мир Божий. 1898. № 10. Цит. по: Чехов А.П. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 376.
- ⁶³Архив А.М. Горького. М., 1964. Т. 10, кн. 1. С. 290.
- ⁶⁴Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 23. С. 132.
- ⁶⁵Майн Г. Мелкий бес // Полн. собр. соч. М.: Совр. проблемы, 1910. Т. 4. С. 51.
- ⁶⁶Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 318.
- ⁶⁷Северный вестник. 1897. № 5. Цит. по: Чехов А.П. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 518.
- ⁶⁸И-т. (Игнатюв И.Н.) "Мужики", рассказ А.П. Чехова // Рус. ведомости. 1897. № 106. 19 апр. Цит. по: Чехов А.П. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 517.
- ⁶⁹Козьменко М.В. Комментарии // Сологуб Ф. Мелкий бес. С. 292.
- ⁷⁰ГО ИРЛИ. Ф. 289 Оп. 1. № 96. л. 99.
- ⁷¹Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 152.
- ⁷²Дикман М.В. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 64.
- ⁷³Сологуб Ф. Королева Ортруда // Собр. соч. СПб.: Сирин, 1915. Т. 19. С. 4.
- ⁷⁴Миц З.Г. Указ. соч. С. 105, 118.
- ⁷⁵См. об этом в примеч. к кн.: Сологуб Ф. Мелкий бес. Ряд жестоких эпизодов, вычеркнутых автором, опубликована в кн.: Сологуб Ф. Мелкий бес. М.; Л., 1933.
- ⁷⁶Иванов-Разумник Р.В. Указ. соч. С. 23.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ: "КОРНИ" И "КРЫЛЬЯ"

В таких метафорах говорил Ф. Степпун о неиссякающем динамизме творческой личности Белого, "обменявшего корни на крылья"¹. Справедлива ли эта броская формула для определения меры традиционного и новаторского у Белого? Сам он видел их диалектически связанными: личность творца как некое "новое единство" определена "в росте своем... рядом перекрестных влияний" (Ар., 458)². Уяснению их роли в полигенетичном искусстве создателя "Петербурга" отданы усилия многих исследователей³. Некоторые соображения на этот счет содержат и предлагаемые заметки.

1

В одной из статей 1907 г. Белый решительно пересматривал ставшую привычной генеалогию взрастившего его движения. "Критика часто выводит русский символизм из французского. Это ошибочно. Русский символизм и глубже, и почвеннее... Достоевский, Гоголь и Чехов оспаривают у Ницше, Ибсена и Гамсуна влияние на молодую русскую литературу. Фет, Лермонтов, Баратынский, Тютчев больше влияли на наших поэтов, нежели Бодлер, Верлен, Метерлинк, Роденбах и Верхарн. Лучшие поэты наших дней кровно связаны с нашим славным прошлым" (Ар., 458). Такая категоричность понятна в устах автора "Пепла"; его строфы свидетельствовали о том, что "сожжению" подверглось тогда и многое из эстетических пристрастий поэта: путь от Ницше к Некрасову был пройден за несколько лет⁴. Но импульсы русской литературы ощутили у Белого еще до этого перелома.

Один из ликов лирического "Я" в стихотворениях цикла "Багряница в терниях" (сб. "Золото в лазури", 1904) — безумец "с робким взором ребенка", непризнанный пророк, кто "слишком рано" к "спящим воззвал", побиваемый камнями и безвременно гибнущий. Образ этот был подсказан не только Евангелием, аллюзиями которого прожит весь цикл. И не только переживанием драмы безумия, постигшей Ницше, и его смерти. В "Багрянице" ощутимы также русские корни. "Спаситель" в "больничном халате", искупающий грехи мира пленник дома умалишенных мог быть навеян и Гаршиным. К нему отсылает настойчиво звучащий мотив "красного цветка" (впервые — в стихотворении 1901 г.). В одном из набросков герой при вести о том, что исчезли "печали земли", "красный цветок с ликованием сорвал"; в другом "цветок кровяной" — образ страдания — осеняет поэта в его экстатическом порыве к новой правде: "Я плакал безумно, ища идеал, // Я струны у лиры в тоске оборвал, // Я бросил в ручей свой лавровый венок. // На землю упал, и кровавый цветок // Сребристой росой окапал меня..." (Ст., 583)⁵. А в строфах 1903 г. сломанному цветку уподоблен и сам гонимый проповедник добра:

Тяжкий камень, свистя,
разможил мне висок.
Среди лавдышей я —
завявший, кровавый цветок.

(Ст., 148)

И хотя символы мирового зла, впитавшего кровь жертв, у Белого нет, и "тюльпан... весь измятый, весь алый" — эмблема нравственных мучений субъекта, завершившихся самоубийством, к Гаршину близки и коллизия "идейного" безумия, и облик гибнущего протестанта, и эмоциональный тон (подобные мотивы отзовутся вскоре в "Пепле").

Исследователь Гаршина, определяя объект его творчества как "потрясенное сознание", видит цель автора "Четырех дней" и "Происшествия" в том, чтобы "убить спокойствие" читателя, "заразить" его своей мукой. (Ср. призыв гаршинского alter ego из рассказа "Художники" обнаружить язвы жизни, чтобы каждого "ударить в сердце".) Подобное "болевое" состояние души, усиленное чужим страданием и рождающее надрывный лиризм, станет эмоционально-психологической доминантой поэзии Белого, начиная с "Пепла" и не раз резонируя в дальнейшем.

Черты протестанта "гаршинского" толка ощутимы у героя III симфонии (уподобление этого персонажа Мышкину⁷, на наш взгляд, вряд ли правомерно). Удрученный социальной несправедливостью Хандриков, пролетарий от науки, протестует против панацеи "прогресса", защищая эксплуатируемого, которому "затягивают лямку на шею" (при этом, в духе этико-общественнических представлений Белого, герой зовет не к политической борьбе, а к самосовершенствованию личности). Осмеянный окружающими нервический бунт тихого магистранта, который, когда его "прорывало", "брызгал слюной и выкрикивал дикость за дикостью своим кричащим тенорком, прижимая худую руку к надорванной груди", напоминает "истеричку" студента Васильева из посвященного памяти Гаршина рассказа Чехова "Припадок". Соответственно возникают — казалось бы, неожиданно — точки соприкосновения героя Белого с вереницей подобных персонажей у демократических реалистов 80–90-х годов, от Каронина до Горького. Сказанное относится, разумеется, лишь к реальному бытию Хандрикова, а оно для Белого-символиста только одна из проекций судьбы героя, развивающейся, помимо современного плана, в надвременном и повторяющей мифологему "вечного возвращения".

Писавшие о "симфониях" оценивают этот экспериментальный жанр молодого Белого, страстного меломана и приверженца идеи романтической эстетики о главенстве музыки в кругу искусств, как попытку структурировать повествование по ее моделям. В частности, подражая сонатно-симфоническим формам с их соположением контрастных тем. Подобные попытки, однако, имели место задолго до Белого у немецких и русских романтиков XIX в., возможность "музыкальной" организации прозы занимала В. Одоевского; имитировать в поэзии сонатные формы пытался в 90-е годы А. Добролюбов. Как и его предшественникам, достичь средствами слова подобия музыкального контрапункта Белому не удалось. Но "симфоническая" организация прозы дала у него эффект другого порядка: столкновение разнородных по смыслу и фактуре эпизодов, объединенных лишь в авторском замысле, оказалось сродни приему кинематографического монтажа. Монтировка множества пестрых кадров сообщила повествованию Белого, "причудливо сочетавшему заоблачное с тривиальным" (Вяч. Иванов), большую емкость, позволила вести действие параллельно в разных пространствах, возвращаться из

мира Вечности к временному потоку в его пестроте и характерности. Вместе с тем подчеркнутая бессвязность внешнего плана "симфонического" целого имела знаковый смысл. В духе совета А. Рембо передавать "неясное неясным" Белый пытался обозначить алогичным сопряжением мотивов хаотическую бессмыслицу, абсурдность "эмпирического" бытия (в его контрасте гармонической "высшей реальности"). Раннемодернистскому принципу "тождества" знака и означаемого постсимволизм придаст особенную остроту. Брюсов в стихотворении 1895 г. "Тень несозданных созданий..." моделировал вязью смутных, импрессионистически-зыбких образов таинство творческого акта; в 1916 г. Маяковский, стремясь к предельной экспрессивности поэзии социального протеста, призывает "писать войну войною". Но до того Белый приемами деструкции форм (о чем пойдет речь ниже) символизирует в "Петербурге" состояние мира, вступившего в период распада.

Знаковую функцию приобретает у Белого и такой опробованный в симфониях прием "музыкальной" организации текста, как лейтмотивизм. По аналогии с оперной и программной музыкой, прежде всего с операми Вагнера, Белый использовал лейтмотив (передаваемый с помощью устойчивого словесного комплекса в виде повторяющегося или варьируемого отрезка текста, отличного по ритмико-синтаксическому строю и инструментовке) не просто как черту характеристики персонажа, события, состояния. Как и у некоторых других символистов, прежде всего у ценимого им Сологуба, лейтмотив у Белого замещает существенные смысловые моменты, отсылая к глубинной идее произведения; лейтмотивная символика — своего рода мост от изображаемого к выражаемому, от внешнего плана произведения к его сути. При этом иносказательность лейтмотива в символистском произведении (например, Сологуба или Белого) может быть весьма субъективной, усложненно многозначной, опосредованной особенностями мысли автора и дешифруемой лишь в общем контексте его творческого мира. В этом отличие символистского лейтмотива от других видов лейтмотива иносказательного. (Мы не говорим здесь о не-знаковом лейтмотиве; таков, например, акцентированный Мережковским в портретной живописи Л. Толстого прием повторения в облике персонажа некоей черты, вроде пресловутой "короткой верхней губки" маленькой княгини в "Войне и мире".) В прозе же самого Мережковского лейтмотив чаще всего иносказателен (например, в романной трилогии рубежа века он несет идею автора о борьбе языческого и христианского как сути исторического процесса).

Подобная поляризация лейтмотивов присутствует у Белого в "Серебряном голубе": они символизируют развивающуюся в романе оппозицию "восточного" и "западного" начал в русской жизни и судьбе. Субъективированный лейтмотив-знак — лишь один из путей к предпринятому Белым в своем первом романе обновлению повествовательной формы. Ориентируясь на гоголевское сочетание социально-бытовой эпики и стихий открытого лиризма, вводя многоярусную систему сказа с помощью контаминации разных типов "чужого слова", усиливая роль внефабульных компонентов (ритм, метр, фоника, звукозапись), насыщая речь инверсией, педалируя и варьируя прием повтора, Белый создает принци-

пьяльно новый – аномативный – тип прозы, впоследствии определенной как “эстетическая” (В. Жирмунский), “орнаментальная”. В ней – условность повествования, сближенного со стихотворной речью, обилие тропов, особая роль контекста; слово – не только средство передачи содержания, но и цель⁹.

Символический лейтмотивизм становится тотальным стилевым признаком в “Петербурге”, где пронизывает все уровни текста и значительно усложняется. Нередко разнородные лейтмотивы группируются – в зависимости от знаменуемого ими смысла – в определенные комплексы. Например, существенное для замысла “Петербурга” разоблачение “государственной планиметрии”, т.е. враждебной всему живому бюрократической нормативности, выражается и через накопление геометризованных форм в пейзаже (вереницы “домовых кубов”, параллели улиц, перпендикуляры проспектов), и путем нагнетания в лексике терминов порядка и регулировки (“параграф”, “нумерация”, “циркуляр”, “циркуляция”), и через гротескные детали математизированного бытия сенатора, который охотно предавался “бездумному созерцанию: пирамид, треугольников, параллелепипедов, кубов, трапеций” и читал перед сном “Планиметрию” (Пб., 21).

Как частный случай лейтмотива возникают у Белого цветовые лейттона. К комплексу “государственной планиметрии” тяготеет лейттон “серого”, сопутствующий Аблоухову-старшему с его лицом, похожим на “серое пресс-папье” и с “серой” кариатидой на подъезде его Учреждения. Белый как бы сплавляет воедино различные негативные смыслы “серого” (стойкие в русской литературе от Гоголя до Горького и Мережковского) и сообщает их бюрократической нежити – призрачной, inferнальной – и посредственной, “никакой” (МГ, 87). Не раз отмечалась интерпретаторами Белого значимость в романе лейттона “желтого” и его градаций, выражавших воспринятое от Вл. Соловьева представление об угрозе “монголизма”¹⁰. Не менее важен в контексте “Петербурга” лейттон “зеленого”: в его отрицательном значении это один из знаков гниения, разложения¹¹. Им равно отмечены пейзажи российской столицы (“кишачи бациллами” зеленоватые воды каналов, промозглая зеленая муть невских туманов), очаги порожденного императорским Петербургом революционного брожения (“склизко-зеленые” очертания островов), его носители (у Дудкина “совершенно прокуренное, зеленое лицо”). А поскольку, по мысли Белого, бюрократия и терроризм родственны (насилие террористов – следствие насилия власти, и без Аблоухова не было бы Дудкина), в символической палитре романа “серое” не противостоит “зеленому”, “желтому”, но сочетается с ними (например, о городе: “И такие же желтые там возвышались дома, и такие же серые проходили там токи людские, и такой же стоял там зелено-желтый туман...” Или: лицо сенатора напоминало “серую, чуть подернутую зеленью замшу”; Николай Аполлонович “бледнел, серел и наконец стал зеленым”). Лейттон “зеленого” неслучайно сопутствует и образу Петра I. Ведь инициатор “государственной планиметрии” парадоксально связан с вызванной ею стихией “хаоса”, революционного брожения. Обращаясь к Дудкину, Всадник зовет его “сынок”, а в облике монумента проступают оттенки

"зеленого" (металл "матово-зеленеющих плеч медноглавой громады", ее "венец, зеленый от времени", "в медных впадинах глаз зеленели медные зеленые мысли").

Так существенная со временем романтизма и возросшая в литературе начала XX в. роль живописного начала достигла в "Петербурге" особой силы и своеобразия. В золотолазурных циклах Белого "бальмонтовская" (т.е. ранне-символистская) функция колорита, то эмоционально-психологическая, то декоративная, сочеталась с мистической эмблематикой "священных цветов", общей для младосимволизма "эпохи зорь". В "Петербурге" субъективная цветовая символика отвечала общественно-исторической концепции Белого. Минимально выраженный в понятийных формах идейный подтекст романа раскрывался с помощью стиливых средств.

2

"Символизм в поэзии – дитя города", – писал Анненский, характеризуя в 1909 г. облик "современного лиризма" в творчестве многих представителей течения¹². Действительно, Брюсов и Сологуб, Мережковский и З. Гиппиус, Блок, Вяч. Иванов, как и сам Анненский, воплощая переживания городского человека, почти не покидали урбанической сферы, в которой возникла и развивалась поэзия их западноевропейских предшественников, начиная с Бодлера. Вершиной в этой линии станет "Петербург". Но в ту пору, когда Анненский констатировал городскую природу современного лиризма, уже был издан "Пепел", а в "Весах" печатались главы "Серебряного голубя". Среди символистов Белый особенно полно наследовал тогда главную – деревенскую – тему большой русской литературы, ее социально-гуманистический смысл и народнический лиризм. Поэт не раз подчеркивал переломное для своего пути значение "Пепла". Вяч. Иванов оценил эту книгу, где под воздействием Некрасова Белый «узнал в человеке живое "ты"», как симптом обновления символизма, устремившегося к реальному, общезначимому, народному¹³.

Некрасовская стихия деревенских циклов "Пепла" – в их сюжетно-тематическом развитии, образном строе, лексике, особенностях стиха – убедительно выявлена¹⁴. Но "Пепел" оказался однозвучнее своего образца. Прочувствовав и выразив Русь "убогую", Белый не увидел Руси "могучей и обильной". И дело здесь не только в том, что процесс деревенского расслоения (запечатленный писателями-народниками, Чеховым, Буниным, Горьким), а также степень народного отчаяния значительно усилились в начале века по сравнению с некрасовскими временами. Царством запустения и смерти деревня виделась Белому также и потому, что сам он был тогда отвергнут, опустошен, близок к самоубийству. "Всё во мне – крик и надрыв", – признавался Белый весной 1906 г. в одном из писем к Блоку¹⁵. Печаль некрасовского напева превратилась у Белого в исступленный плач по русской деревне; скорбный минор здесь не модулирует в мажор, и "Веселье на Руси" – отчаянный перепляс – завершается призраком гибели. "Ни у одного из поэтов народной души и народного

быта... не встречались мы с такой абсолютной безнадежностью": – скажет по поводу этой книги современник¹⁴. Однако примечательно то, что уже здесь ее автор стремился (если вспомнить высказанное по другому поводу суждение Л. Андреева) "свое отчаяние о жизни... вылить в отчаянные формы"¹⁵. Образ крестьянской России "Пепла" – первый у Белого пример сдвига в картине внешнего мира под напором болевых переживаний лирическим героем чужой и своей беды. Здесь уже намечается синдром экспрессионистской поэтики; хотя деформации образа реальности не происходит, но сдвиг виден в эмоциональной монотонии, в односторонности колорита, тенденциозном выборе акцентов, что создает в совокупности особую выразительность текста.

Примечателен в этой связи лейтмотивный для "Пепла" образ пространства. Едва ли не в каждом стихотворении книги говорится о "просторе", "пространстве", "раздолье"¹⁶. Но они парадоксально лишены здесь значения свободы, присущего им не только в поэтическом, но и в обычном словоупотреблении. Пространство в "Пепле" – это "просторы голодных губерний", они для поэта "рыдающие", словно вобравшие неизбывную крестьянскую муку, издавна враждебные. "...Русский народ еще доселе в пространствах умеет видеть нечистую силу: разные бесы бродят в холодных, голодных, в бесплодных наших степях", – скажет Белый в одной из статей 1907 г. (ЛЗ, 65). В "Пепле" "сырое, пустое раздолье" – двуединая метафора заброшенной земли и людского сиротства. (Злых, "мертвых" равнин окажется немало в пейзажах "Серебряного голубя"; символика их встретится и в "Петербурге" – то как один из знаков опустошения глубин России под бумажным ураганом, насылаемым центральной властью, то как предзнаменование угрозы ей из этих глубин). Цветаева назовет стихию "пустых" пространств "родной и страшной" для Белого¹⁷.

Многозначительный смысл получит поэтому под его пером образ "оврага". В конце века почвоведы не раз писали об опасности выветривания плодородных российских земель восточными суховеями. Вл. Соловьев назвал их "враг с Востока", предостерегая в одноименной статье 1892 г. от разрушительных воздействий пустыни. По-видимому, отсюда пошла и тема сочинения студента-естественника Б. Бугаева "Об оврагах", писавшегося в 1902 г.¹⁸; она не раз возникала затем в его поэзии и прозе, вплоть до поэмы "Первое свидание". В статьях Белого 1907–1908 гг. "овраг, разъедающий пространство", с "дико пляшущей метлой чертополоха" подрывает представление о цельности почвы, в которой укоренены народ и уклад. Вместе с тем, лощины и рытвины, избороздившие российский простор, – знак нравственной эрозии деревни. В стихах "Пепла" овраг – в согласии с семантикой русской народной песни – гиблое место: там подстерегают, грабят, убивают, умирают. У Белого та же, народного корня, метафорика, что и в повести Чехова о страшных нравах "оврага". Но безбрежное пространство "матушки России" для Чехова, как и для его героя, – символ широких возможностей народной души и народной судьбы, где "будет еще и хорошего, и дурного, всего будет". Эта убежденность Чехова автору "Пепла" свойственна не была.

Обозревая пути новейшего литературного народничества, Вяч. Иванов

в статье "О русской идее" (1909) сочтет Белого одним из выразителей возродившейся в общественном сознании проблемы интеллигенции и массы; здесь «обращение к народу за Богом или служение народу как некоему богу»²¹. Символистскую коллизию мистического народничества (интеллигент устремляется к деревенскому миру в поисках духовного обновления) Белый осложнил в "Серебряном голубе" историсофским подходом, размышляя о роли Востока и Запада в судьбах России. В устремлении к этой проблеме, с которой Россия "родилась", Мережковский увидел заслу́ту Белого и призвал его осознать необходимость синтеза этих начал²². Этого в романе Белого не было; Дарьяльский гибнет не только как "тщетно тшачийся примужичиться" (слова Белого о своем герое – МГ, 301), но и как обольщенный мнимой правдой "восточной" крестьянской мистики, за которой открылись "ужас, петля и яма" сектантского изуверства. Но он отвергает и "сон запада", влекущий, но безвыходный для России.

Бердяев, отметивший в романе "гениальный размах, выход в ширь народной жизни, проникновение в душу России", подчеркнул связь "Серебряного голубя" с "вековыми" проблемами отечественной литературы и общественной мысли. Им автор сообщи́л, считал Бердяев, новый поворот. Ибо на примере судьбы Дарьяльского показан тупик всякого народопоклонства, этого давнего "русского соблазна". И в том, что "жуть народной мистической стихии" впечатляюще обнажил Белый, сам "не вполне свободный" от увлечения ею, Бердяев увидел победу художественной правды. Преодоление односторонности славянофильства и его противников ради утверждения национального как всечеловеческого – другой плюс романа, по мнению Бердяева. Диалектику традиционного и новаторского отметил он и у Белого-художника: в "Серебряном голубе" "своеобразно сочетается символизм с реализмом", виден "возврат к традициям великой русской литературы, но на почве завоеваний нового искусства"²³.

Проницательное мнение это разделяли тогда далеко не все. Упрощая проблематику и генезис романа, С. Адрианов упрекал Белого за "славянофильские построения"; русская рубаха и смазные сапоги Дарьяльского так же фальшивы как и тяга этого утонченного интеллигента к правде Востока в недрах крестьянской Руси²⁴. Однако порыв героя Белого имел реальные соответствия в настроениях тогдашней художественной элиты. Об этом говорили не только "уход" к народу поэта-декадента А. Добролюбова или увлеченность мистическим народничеством символиста С. Соловьева, друга Белого и ближайшего прототипа Дарьяльского. Многие русские живописцы, испытавшие чары западного модернизма, увидели тогда в "восточном", "азиатском" исток национально самобытного. "Отыди от меня, сатана, я иду на Восток!" – заявлял в романе барону-немцу Дарьяльский. "Я отряхаю прах от ног своих и удаляюсь от Запада... мой путь к первоисточнику всех искусств, к Востоку", – писала Н. Гончарова, предваряя выставку своих картин 1908–1911 гг.²⁵. Похожие на каменных баб фигуры большеногих крестьянок в се хотели – и рябая, безбровая, с "грязными пятками" Матрена у Белого – близкие в своем демонстративном антиэстетизме знаки "земляной" силы, влекущей интеллигента.

В критике муссировалось мнение о зависимости "Серебряного голубя" от творчества предшественников; чаще всего упоминались при этом Гоголь, Лесков, Мельников-Печерский, даже Г. Успенский, Левитов; автора корили за "литературный маскарад"²⁶. Но вариации Белого на темы русской прозы и подражание ее формам не только утверждение связи с ней, но и намеренный прием. "Мышление стилями" (Ю. Тынянов), присущее эстетическому сознанию на поздних этапах развития, было характерной чертой поэтики символизма, в чем знаковым арсенале мотивы и образы предшествовавшей русской литературы являли в своей совокупности некий "неомифологический" фонд (З. Минц). "Мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации", — писал Белый в 1909 г. (С., 143). Склонный во всем к заострению, эпатажу, Белый вводил литературную эмблематику с нарочитой демонстративностью. Утрировка литературного образца (например, гоголевской стилистики и интонации в "Серебряном голубе"), как и всегдашнее стремление Белого «подчеркнуть "фактуру" формы» (Д. Лихачев), предвосхищала принцип «обнажения приема» у участников ОПОЯЗа в 1920-е годы²⁷.

В "Серебряном голубе" началась надолго увлекшая Белого "игра с чужим текстом"²⁸, в данном случае — гоголевским. Стимулированные игровой манерой "прототипа" — "Вечеров на хуторе близ Диканьки" — иронически-пародийные элементы в первом романе Белого оказывались порой как бы возведенными в квадрат. Но не менее важным стилиобразующим моментом романной прозы Белого стала ее приобщенность к другой, лирико-патетической стихии гоголевского повествования, к его, как писал поэт, "очаровывающей душу" песне (ЛЗ, 93). Исследователь прав, говоря, что в этом романе Белого после разрозненных обращений к Гоголю его традиция "впервые обрела синтезирующее воплощение"²⁹. Выделяя впоследствии в книге "Мастерство Гоголя" точки своих схождений в "Серебряном голубе" с автором "Вечеров" ("склик" в жизненном материале, характерах, "встреча" в колорите и др.), Белый на первое место поставит общую для обоих "напевность". Убеденный в том, что "звук первее образа", он подчеркнет песенность гоголевской прозы, где "напеву подчинены — образы, краски, синтаксис, даже сюжет". Благодаря этой всепроникающей музыкальности (чья власть была им предугадана "за полстолетия до Верлена") Гоголь "наперекор веку" своему «сло-мал в прозе "прозу", превратил ее в "поэзию-прозу"» (МГ, 227).

Подобное устремление оказалось весьма существенным для Белого. Оно отвечало унаследованным от романтизма исходным принципам символистской эстетики: опора на собственно художественные возможности речи, усиливающие ее суггестивность, при ограничении понятийных, рационально-логических элементов. Вместе с тем, как и у Гоголя, курс на предельную выразительность текста не умалял у Белого роли изобразительного плана, а лишь трансформировал его под знаком этой нарастающей экспрессии.

Один из симптомов в поэзии-прозе Белого — "гоголевская" приверженность повтору. К его издревле ведомой магии автор "Серебряного голубя" прибегал не менее часто, чем создатель "Пепла" и "Урны". Изучая гоголевские тексты, Белый скажет, что повтор, как и гиперболы, —

"нерв стиля Гоголя" (МГ, 236), назовет виды (звуковой повтор, повтор слова, повтор-рефрен, тройной повтор и др.) и укажет на свою зависимость в прозе обоих романов от этого приема. Его рожденная ритмом эмоциональная роль, однако, понята не была. Рецензент "Северных записок" противопоставлял неоправданную якобы избыточность этого приема у Белого использованию повтора Л. Толстым, мотивированному проповеднической задачей его прозы и ее ораторской стилистикой³⁰. Более чуткой к новшествам Белого оказались символисты и близкая им критика.

З. Гиппиус в отзыве о "Серебряном голубе" пронизательно отметила присущие автору "перегибы стиля" как обещание новых путей художественного слова. Отказываясь интерпретировать роман в аспекте содержания, которое, по ее мнению, было "сложно и спорно", она указывала на необычность стилиевой сферы "Голубя", соотнося ее с общими поисками обновления современной прозы. Вместе с тем отмеченные Гиппиус специфические черты манеры Белого, — ее "взлохмаченность, метанье, срывы и подъемы" противоречили усилившимся тогда в символистской среде попыткам стилиевого обновления на путях неоклассики. К ней издавна тяготел Брюсов, призывал Вяч. Иванов в докладе 1910 г. о "заветах символизма" и уже отдал дань Блок в "Ямбах" и "Итальянских стихах". И хотя Белый, автор "Урны", ориентировался в большинстве ее циклов на формы классического стиха (которые параллельно изучал как теоретик, исследователь русского четырехстопного ямба), его дисгармоничной художественской натуре был чужд девиз "прекрасной ясности", выдвигавшийся тогда на страницах "Аполлона". Даже в "Урне" с ее классической презумпцией «строгость стихового строя сочетается у Белого с характерным для него словесным "радением"», преобладают перенасыщенные повторами "стихи-заклинания", возникающие "в некоем ассоциативном трансe"³². Творческому миру Белого "ритм души" Гоголя с его контрастами и безмерностью оказался ближе, чем пушкинский дух гармонии и меры.

Такой антитезой открылась поздняя книга Белого о Гоголе. Вопреки "классическому" Пушкину, Белый выдвигал здесь близкое себе "барокко" Гоголя, в чьей прозе "нарушено равновесие" составляющих ее элементов, чья "фраза изорвана, разметанная осколками придаточных предложений", а язык "в мощи ритмов и в выблесках звукословия" похож на "летучее пламя" (МГ, 8—9). Однако в этой поздней интерпретации барочной манеры автора "Тараса Бульбы" и "Вия" Белый придал ей черты болезненного надрыва, вряд ли реально свойственные гоголевскому искусству. (Оно, по мнению Белого, "передернуто" скрытой "конвульсией"; "вздрог", воспринятый "потухшим вулканом" его мысли как бы от "огненного центра земли", писатель передал своим героям, "навлекая их судорожным жестом"; Гоголь сам "ужасался" "сотрясающему процессу" своего творчества, и т.п. — МГ, 6.) Тем самым Белый стремился сократить дистанцию между наследием автора "Мертвых душ" и художественным сознанием XX в. В результате проведенного в книге тщательного стилистического анализа вышедшими из "Шинели" оказались и перлы "зауми", и Маяковский, который возвел гоголевскую гиперболу

квадраты и кубы”, и Мейерхольд, чья театральность – «волна ”гоголизма”» (МГ, 310, 314). Впоследствии Набоков в эссе о Гоголе назовет его зачинателем искусства абсурда. Но выводом новации постсимволистов непосредственно из гоголевской поэтики, Белый прежде всего ”интерпретирует сквозь Гоголя себя, свое видение мира”³³.

3

Статью ”Эмблематика смысла”, одну из опорных теоретических деклараций, писавшуюся в 1909 г., на переломе от ”Голубя” к ”Петербургу”, Белый завершил выводом об эстетической полivalentности символизма, чья практика ”раздвинула рамки наших представлений о художественном творчестве”, показав, что ”каноном не может быть канон только романтизма, или только классицизма, или только реализма, но то, другое и третье течение она оправдала как разные виды единого творчества” (С., 143). Подчеркнутый здесь интеграционный момент, присущий символистской культуре, был особенно близок Белому, которого отличала, по слову исследователя, ”синтетичность его художественного мышления”³⁴.

Уже стихи сборника ”Золото в лазури” говорили о разнообразии стилевых ориентиров поэта. Это касалось не только литературы (о чем упоминалось выше), но и сферы изобразительного искусства. Книга, в заглавие которой был вынесен живописный образ-символ (”золото в лазури”), вобрала художественные впечатления раннего европейского модерна, воспринятые Белым преимущественно через журнал ”Мир Искусства” и его выставки. Влияния ”югендстиля”, Сецессиона, живописцев австро-немецкого предсимволизма узнаются в пантеистическом мажоре многих ”золотолазурных” стихотворений, в пышной декоративности космических пейзажей, чья пламенеющая цветопись усилена блеском драгоценных камней.

Но многозвучность этой книги объяснялась не только обилием прототипических стилевых форм. Здесь сказались также, словно унаследованные Белым от Вл. Соловьева, контрасты высокой духовности – и бурлеска, иронии, автопародии. Предпочитая балансировать на грани между ”шутком” и ”теургом”³⁵, Белый сочетал ”горнюю” символику с ”низовой” образностью мифа и сказки, разряжал поэзию мистического экстаза буффонной шуткой, перемежал иератическую риторику озорным просторечием. (Ту же ”снижающую” роль играли в книге гротески усадебного и городского быта в цикле ”Прежде и теперь”, навеянные ироничными стилизациями ”галантного века” в акварелях Сомова).

Мы напоминаем об этом потому, что в первом сборнике Белого определилось то его отношение к культурной традиции, которое сохранится и дальше: в тигле необузданной творческой фантазии поэт исходный (многообразнейший) материал подвергается настолько интенсивной переплавке, что дает новую художественную структуру. Прочитав ”Золото в лазури”, Брюсов писал, что автор ”порывает резко с обычными приемами стихотворчества, смешивает все размеры, пишет стих в одно слово, упивается еще не испробованными рифмами”; он ”ждет читателя,

который... отдался бы вместе с ним безумному водопаду его золотых и огнистых грез..."³⁶. Разнородные впечатления культуры станут строительным материалом для качественно нового эстетического целого и в главной книге Белого.

Одна из последних страниц начатого Пушкиным обширного "петербургского текста русской литературы" (В.Топоров), роман Белого о невиской столице был особенно тесно связан с предшествующими главами этого текста. Реминисценции "Медного всадника", "Пиковой дамы" Пушкина, "Невского проспекта" и других гоголевских повестей, романов Достоевского и Л. Толстого выявлены и изучены исследователями во множестве работ (они частично упомянуты выше, мы не касаемся обширного слоя мифологических, исторических и других ассоциаций романа, как и его антропософского аспекта). При этом особенно важны соображения о специфике восприятия и преодоления Белым своего образца; их можно дополнить. В своей приверженности литературной символике Белый соотносим прежде всего с Сологубом. Щедро рассыпанные в "Мелком бесе" литературные аллюзии отсылают чаще всего к Пушкину "Пиковой дамы", к "Двойнику" Достоевского и особенно к Гоголю "Мертвых душ", "Ревизора" и "Вечеров"; в статье "Далай-лама из Сапожка" (1909) Белый говорил о Сологубе как продолжателе Гоголя. Дело было не только в сходном репертуаре знаков; подобными у Белого и Сологуба оказались пути их использования — варьирование и контаминация отдельных мотивов, их крайнее заострение, пародийный ракурс. У обоих "перелицовка" образа шла (в духе антитезы "век нынешний - век минувший") под знаком умаления, снижения (Передонов — измельчавший "бес", вместо поэтичной Лизы — грубая, низменная Варвара, в Дудкине упрощен Евгений и шаржирован Петр I, Медный всадник взбирается на чердак, вместо романтического клинка или дуэльных пистолетов - маникюрные ножницы и самодельная бомба в жестянке, обернутой в грязный платок). Однако пародийная дистанция и мера гротеска не могли не быть разными в локальной сфере, где развивалась "сущностная" в своей сверхзадаче проблематика "Мелкого беса", и в "Петербурге" с "глобальными" и "космическими" проекциями его темы.

Споры о традиционном и новаторском у Белого усилились после выхода романа: так, вопреки Бердяеву и Вяч. Иванову³⁷, рецензент "Аполлона" отказывал автору "Петербурга" в оригинальном творческом видении и писал, что роман "насыщен гипнозами" предшествующей и современной литературы³⁸. Единого мнения по этому вопросу нет и ныне. Вяч. Вс. Иванов проводит водораздел между символистским творчеством Белого до "Петербурга" и этим, уже постсимволистским "по новизне приемов преобразования хронотопа и по словесной организации", произведением³⁹. Знатор "Петербурга", всесторонне его исследовавший, Л. Долгополов, напротив, писал об эстетической традиционности романа: "... сила Белого как художника была не в новизне формы, а в новизне содержания"⁴⁰. Однако круг затронутых в "Петербурге" историсофских и социально-этических проблем ("западное" и "восточное" в судьбах России, самодержавная государственность и бюрократия, писательство

террор, революционный и ненасильственный пути преобразования мира), проблем, возникавших у Белого во внутреннем диалоге с общественной мыслью предшествовавшего столетия и разрешавшихся в ее русле, — не был для современников чем-то неожиданным; многое из символистского творчества (у Мережковского, З. Гиппиус, Вяч. Иванова, Блока) развивалось в том же кругу. Но вот художественная призма, в которой у Белого преломились эти проблемы, до него использована не была.

Представление автора "Невского проспекта" об ирреальности северной столицы, где "всё не то, чем кажется", представление, усиленное Достоевским в известном пассаже из "Подростка" о призрачном городе, в котором всё происходящее, быть может, "чей-нибудь сон", явилось в повествовании Белого об этом городе формообразующим принципом. ("Прием написания "Мертвых душ" есть отчетливое проведение фигуры фикции" — скажет впоследствии Белый. — МГ, 80.) В содержательной сфере романа ракурс "мнимого" отвечал гоголевскому разоблачению бюрократии как призрачной, несмотря на всю ее злую власть, силы, поработившей из "невидимой точки" центра бескрайнюю Россию бумажным ярмом "циркуляра". Аспект "кажимости" сказался и в сюжете, фабульном движении, эпизодах. Так существенная для революционных эпох коллизия разрыва социальных связей, многообразно преломившаяся в литературе (вплоть до "Песни судьбы" Блока), у Белого оказалась мнимой по отношению к сенаторскому сыну, связавшемуся с революционным подпольем безотчетно, под влиянием минуты. Фикцией стало и покушение Николая Аполлоновича на отцеубийство (как и самоубийство Лихутина, уход Анны Петровны).

Особенно существенную роль приобрела "фигура фикции" в поэтике романа. Развивая (и, как всегда, утрируя) суждения Гоголя и Достоевского о "вымысленности" Петербурга, Белый превратил рассказ о нем в некую фантазмагорию кажимостей. Ибо «каждое имеющееся в романе "объективное пространство" является одновременно "пространством сознания" героя»⁴¹. В интерпретации происходящего в виде чьей-то "мозговой игры" сказалось присущее романтической иронии (влиятельной для Белого еще со времен "симфоний") обыкновение третировать отрицаемое как мнимое, химеричное, что открывало простор любой условности, фантастике, эстетическому произволу. Воплощенное в структуре романа "превращение сознания в бытие" (Белый о специфике "Петербурга" — МГ, 304) возникало также из некоторых философских впечатлений автора. Сам он упоминал в этой связи об окарикатуренных им здесь "правилах неокантианца Когэна" (МГ, 304); современный исследователь называет в качестве возможного импульса интересовавшие Белого воззрения Риккерта с его тезисом о превосходстве мыслимой реальности над реальностью вещей⁴².

Но было еще одно, немаловажное для художественного строя романа обстоятельство. Картину мира в его контрастах, сдвигах, разломах, драматически взвихренную петербургскую реальность октября 1905 г. воспринимало ею же взбудораженное сознание, в котором "всё сместилось... сорвалось" (Пб., 183): утратил ледяную невозмутимость сенатор,

преследуемый взором Неуловимого, напуганный сопротивлением "неисковаемых островов", где "циркулирует браунинг"; загнан в сети провокации и доведен до помешательства сам Неуловимый; мечется Аблоухов-младший, опрометчиво связавшийся с террористической партией. Соответственно художественная система романа обращена к изображению потрясенной души. То, что в 80-е годы определило эстетические искания Гаршина, ко времени создания "Петербурга" успело впечатляюще проявиться в русской прозе: "Красный смех" Андреева, написанный в трагические дни русско-японской войны, стал первой манифестацией поэтики экспрессионистского типа. Болевой лиризм "Пепла", субъективировавший образ мира, приобщал Белого к искусству обостренной выразительности, и интерес поэта к Андрееву в этой связи неслучаен.

В отзывах об андреевских произведениях 1902–1906 гг., "изумительных по красоте и силе", Белый услышал голоса "тревоги", "отчаяния" зов "анархического" бунта против "государственного гнета". Будущего автора "Петербурга" (ему предшествовал замысел драмы "Красный шут") привлекли андреевские гротески урбанизованного мира, создатели которого превратили "хаотический ужас душ в ужасающую механизацию хаоса" (Ар., 490, 485). Белый решительно отделял Андреева от реализма, считая пагубным для автора "Жизни Человека" попытки "лепить из земли свои образы, хватаясь за призрак реальности как за действительность": всякий раз "земля у него рассыпалась прахом, загоралась "красным смехом" смерти и разрушения" (Ар., 497)¹². Но защищая право Андреева на абстрагирование от реального как на условие его верности избранному пути, Белый перед собой подобной задачи не ставил. Соприкасаясь с Андреевым в типе антимиметического "искусства переживания", а также в некоторых чертах нравственно-философской (восходящей к Достоевскому) и общественно-политической (власть, анархизм, террор) проблематики, Белый оказывался в иных, чем Андреев в его творчестве начала века, отношениях к экспрессионизму. Исходный "генофонд" реалистического творчества оставался влиятельным для Андреева-экспрессиониста. Но и у Белого в его символистских и пост-символистских произведениях сохранялись черты "насыщения данным нам миром" и тем самым связи с художественной "плотью" предшествовавшей русской литературы (А. Воронский). Вместе с тем для Белого экспрессионистская поэтика – одна из многих (а не из двух, как это было у Андреева) стилевых возможностей. Белому с его устремленностью к национальному и историческому, с его патетикой "России" в духе Гоголя, Тютчева, Вл. Соловьева не был сроден экзистенциальный пафос Андреева, потрясенного извечной и всеобщей драмой людского удела. Не случайно "Жизнь Человека", чей герой действует во внеисторическом пространстве, поэт смог принять, по его словам, "не как критик, а как человек" (Ар., 496). В отзыве же об "Анатэме" упрекал Андреева за схематизм, "ходульно-плакатную" символику (Ар., 498). К особой выразительности слова оба художника стремились во имя разных целей и шли к ней разными путями. Сделанное обоими не сводимо к экспрессионизму. Но у Андреева он проявлялся иногда (например, в "Царе-Гололе" или "Черных масках") в той беспримесной, "чистой" форме, которой у Бело-

го, с неизбежной для него разноприродностью каждого произведения, быть не могло.

Новизна прозы Белого в его главной книге, не вмещавшейся в рамки какого-либо направления, была осознана одним из первых истолкователей "Петербурга" по аналогии с современной ему живописью. Говоря о нем как, "быть может, самом замечательном русском романе со времен Достоевского и Толстого", Бердяев считал его определяющей стилиевой сферой кубизм. В статьях и выступлениях 1914–1917 гг., посвященных "Петербургу"⁴⁴, философ увидел в нем одно из свидетельств кризиса современного искусства, пришедшего от цельного образа мира к разрушительной аналитике. Новое художество – кубизм, футуризм, – желая постичь суть вещей, расчленяет материальное на его элементы, обнажая пространственный скелет. Выразитель этого полярного самой природе пластических искусств распредмечивания, когда "материя дематериализуется", – "жуткий", хотя и "гениальный" Пикассо. Его аналог в литературе – "близкий к гениальности" Белый (30–32), в чьем романе происходит "исчезновение всех твердо установившихся границ": "один человек переходит в другого человека, один предмет переходит в другой предмет, физический план в астральный план, мозговой процесс – в бытийственный процесс". Этой "космической" круговерти форм отвечает "вихрь словосочетаний", которые становятся текст: "стиль А. Белого всегда... переходит в неистовое круговое движение", в нем "что-то от хлыстовской стихии"; "в его изумительных, кошмарных словосочетаниях распыляются кристаллы слова". И этот процесс, выраженный Белым также на словесном уровне, коррелирует всеобщего, чреватого катастрофой, "распыления" мира и духа (17, 40, 32).

Высказанное здесь определение стилиевой специфики "Петербурга" ценно прежде всего тем, что отвечает многокорневой природе творчества Белого, чья поэтика, как отмечалось выше, возникала в сочетании средств словесного и других искусств. Вместе с тем при всех неоспоримых достоинствах посвященных Белому статей Бердяева его аналогия безоговорочно принять трудно. Ведь присущей кубизму замены образа реальности представлением художника о ней у Белого не происходит: воплощение действительного в его острой пространственно-временной характерности в "Петербурге" не только не утрачено, но весьма изощрено. Разнится сопоставляемое и в гуманистическом аспекте. "Футуристы творят под властью мотора", "в искусстве Пикассо уже нет человека" (15,34–35), – констатировал Бердяев (он имел в виду кубистические холсты мастера, чье творчество к ним, как известно, не сводилось). В "Петербурге" же человеческое пробивалось сквозь "машинное", "каменное", "ледяное" даже в натуре сенатора. То вытеснение эмоции логикой в самодовлеющем экспериментальном формотворчестве, которое историки кубизма констатируют уже у его зачинателей⁴⁵, никак не согласуется с остро эмоциональным лиризмом Белого, пульсирующим во всех его созданиях. Мы не останавливаемся на частных разногласиях, например, между кинетикой повествования Белого и статикой кубистических композиций (для объяснения динамичности стиля Белого Бердяеву пришлось уравнивать кубизм с футуризмом, хотя они и не идентичны).

В свете сказанного приобретает особый интерес отношение к кубизму со стороны самого Белого. Строя свое сопоставление как сугубо типологическое и стадияльное, объясняемое общностью "переходной эпохи", Бердяев сомневался в том, что произведения кубистов были Белому известны. Это мнение можно было бы оспорить косвенно (давний и стойкий интерес поэта к живописи, пребывание его в период работы над "Петербургом" в Европе вместе с женой, художницей А. Тургеневой, данные переписки и мемуаров о посещениях музеев и др.). Но есть и прямые оценки кубизма Белым, высказанные им по разным поводам в середине 1910-х годов. Примечательно, что все они негативны. Так например, констатируя в швейцарском дневнике 1916 г. (вошедшем в работу "Кризис жизни", 1918) черты гибели культуры, "падения великолепных обломков" ее, Белый писал: "...диссоциация материи налицо, о ней кричит физика; и — диссоциацию духа являют нам наши вкусы — в искусстве и в жизни; футуризм, кубизм нам убивают искусства" (НП-1, 41). Как видим, и послышки, и выводы близки к бердяевским, хотя его мнение о необходимости пройти сквозь эстетическое варварство ради будущего творчества Белому было чуждо; тяга от утонченных форм к примитиву, мода на африканское искусство есть переход "от культуры к дикарству; и футурист (Парижанин, Берлинец, Москвич — всё равно!) — переход к дикарю". Для Белого с его культом традиции нигилистическое отношение к ней было особенно ненавистным; он опасался, что "футуристические манифесты о разгроме искусства" обернутся реальностью: ведь уже сейчас «томагавк "грядущего хама" грозит Джиоконде» (НП-1, 82). Трудно представить себе, что Белый мог согласиться с присвоенным ему Бердяевым титулом "единственного замечательного футуриста в художественной прозе" и с интерпретацией "Петербурга" в границах кубизма.

Как же объяснить, в свете сказанного, реальное присутствие "кубистической" образности в "Петербурге"? Дело в том, что накопление в тексте романа геометризованных пространственных и линейных форм развивается на знаковом уровне и символизирует неприемлемое для Белого-романтика состояние мира. "Квадраты, параллелепипеды, кубы" (этот важный лейтмотив романа вынесен в название одного из разделов первой главы) — суть эмблемы теряющего органическую цельность, распадающегося на первоэлементы, все более механичного и математизированного бытия, предельно враждебного человеку. Российская "государственная планиметрия", насильственно внедренная в тело страны железной рукой Петра и с тех пор фантастически усилившаяся, — для Белого есть политико-социальный аспект такого бытия. Соответственно средствами кубистической символики объединено в романе все отрицаемое, будь то архитектурный облик "града Петрова" с леденящей геометрией его ландшафта, или механически мертвенный лик, быт, обиход Главы Учреждения. (Иные, "органические" образы — цветущего, благостного мира природы — сопутствуют выраженному в эпилоге позитиву романа, где ощутима вера в нравственное обновление личности.)

Перенос форм кубистической живописи в словесную ткань оказался приемом весьма выразительным. Но символикой этих форм многообраз-

ный знаковый репертуар романа далеко не исчерпывался. Свое представление о кубизме как всепроникающей стихии "Петербурга", высказанное поначалу категорично, Бердяев сопровождал вскоре некоторыми коррективами, упомянул о сохраняющейся у Белого-кубиста парадоксальной связи с символистским прошлым. В статье "Астральный роман" философ назвал иной, кроме кубистического видения, источник обильных в "Петербурге" образов диффузного взаимопроникновения сфер бытия, "расщепления человека на духовное и телесное". Это существенные для Белого с начала 1910-х гг. антропософские концепции, наделившие его "совсем особенным ощущением космической жизни" (37). Не менее важным было указание в статье на связь формообразующих принципов романа с давней романтической традицией. Здесь был упомянут Гофман, "в гениальной фантастике которого также нарушались все грани и все планы перемешивались, все двоилось и переходило в другое". А также и Гоголь, который "воспринимал уже старый органически цельный мир аналитически расчлененно", Гоголь, в чьем сознании "распластовывался и расплывался образ человека" (42). Гофманианец и кубист — таковы грани уникальной творческой личности автора "Петербурга".

Итак, традиционное и новаторское у Белого нагляднее всего обнаруживалось на уровне стиля. Немаловажна, однако, для оценки этой дилеммы и содержательная сфера. Ведь, как справедливо отметил исследователь, «понятие "формы" для Андрея Белого... охватывает все уровни строения поэтического произведения». «"форма" не пассивно вмещает содержание, а активно формирует его...»⁴⁴. Обозначив эмоционально-психологическую доминанту "Петербурга" как "вдохновение ужаса", Вяч. Иванов, один из проницательных интерпретаторов романа, акцентировал в нем трагическое видение "рушащихся событий"⁴⁵. Но "Петербург" связан с предшествующей литературой и в позитивных воззрениях автора. Гуманистическую презумпцию Белый сохраняет даже там, где речь идет о казалось бы вовсе исчезнувшей человечности. Как и Толстой по отношению к Каренину, Белый не отказывает Абреухову в возможности душевного просветления. И хотя в "Петербурге" "катартический эффект значительно слабее, чем в русской классике XIX века"⁴⁶, тенденция эта весьма знаменательна. Просветление явственно брезжит, например, в "достоевской" сцене заступничества за преследуемую на ночной окраине девочку. И тут оказывается спасенной не только она: "к руке его боязнь прижатый подросток" помог ощутить Аполлону Аполлоновичу, что он "не злодей, не сенатор", но человек. Значительность этой сцены подчеркнута звуковой и цветовой символикой, контрастной по отношению к той, что преобладала в романе: "... в это время откуда-то издали раздалось будто пенье смычка: пение петербургского петела, извещавшего неизвестно о чем и будившего неизвестно кого", а в разрывах облаков "теперь голубел голубой лоскуточек" (Пб., 201). Здесь неслучайны, разумеется, торжественный "петел" взамен обыденного петуха, аллюзии "вести" и "пробуждения", как и усиленное повтором "голубое" вместо лозюшке мрачного в городском пейзаже. Переливами не одного желто-серого, но синего, песочного, рыже-красного "расцветался легко и причудливо" в этот раз "утренний Петербург" (Пб., 201).

Среди русских писателей начала XX в. едва ли найдется другой, чье искусство было бы связано с культурным наследием теснее, чем искусство Белого, — и так разительно бы от него отличалось. Вместе с тем пример Белого в диалектике "корневого" и "крылатого" начал его творчества знаменателен как тип эстетического развития на поздних стадиях литературной эволюции. Некогда молодой Белый, волея с традиционалистами, запальчиво заявлял, что юные новаторы, ославленные "отцами" как "декаденты", жертвенно прокладывают пути к духовным высотам. "Мы, — писал Белый, — мост, по которому пройдут наши более счастливые дети"⁴⁹. Одним из таких мостов оказалось, при всей своей безусловной самооценности, и творчество Белого, связавшее две литературные эпохи: он, наследник Гоголя и Достоевского, во многом "предсказал" авангард, стал ближайшим предтечей поэтических открытий Маяковского и Цветаевой и оказался, наряду с Джойсом и Прустом, среди виднейших реформаторов европейской прозы XX века.

¹Степпун Ф. Памяти Андрея Белого // Степпун Ф. Встречи. Мюнхен, 1962. С. 171.

²В тексте статьи приняты следующие обозначения изданий книг А. Белого:

Ар. — Арабески. М.: Мусагет, 1911

ЛЗ. — Луг зеленый. М.: Альциона, 1910

МГ — Мастерство Гоголя. М.: ГИХЛ, 1934

НП-1 На перевале. 1. Кризис жизни. Пб.: Алконост, 1918

Пб. — Петербург. М.: Наука, 1981. Серия "Лит. памятники"

С. — Символизм. М.: Мусагет, 1910

Ст. — Стихотворения и поэмы. Л.; М., 1966 (Б-ка поэта, большая серия).

³Напр.: Hönig A. Andrej Belyiz Romane: Stil und Gestalt. München, 1965; Долгополов Л. Роман А. Белого "Петербург" и философско-исторические идеи Достоевского // Достоевский. Материалы и исслед. Л., 1976. Т. 2; Он же. На рубеже веков. Л., 1977; Пустыгина Н. Цитатность в романе Андрея Белого "Петербург". Ст. 1,2 // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1977. Вып. 414; 1981. Вып. 513; Силард Л. От "Бесов" Достоевского к "Петербургу" Андрея Белого // Studia Russica. IV. Вр., 1981; Долгополов Л. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого "Петербург" (Пб., 81); Паперный В. Андрей Белый и Гоголь. Ст. 1-3 // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1982. Вып. 604; 1983. Вып. 620; 1986. Вып. 683; Он же. Проблема традиции в русской литературе начала XX в. и творчество А. Белого // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. Кемерово, 1987; Мельникова Е., Безродный М., Паперный В. "Медный всадник" в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого "Петербург" // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1985. Вып. 680; Долгополов Л. Андрей Белый и его роман "Петербург". Л., 1988.

⁴"Некрасов и Глеб Успенский появляются на... столе", — скажет впоследствии Белый о смене своих эстетических вех весной 1904 г., на переломе от "Золота в лазури" к "Пеплу" (А. Белый. Ракурсы дневника (ЦГАЛИ). Цит. по: Белый А. Стихотворения // Комментар. Дж. Мальмстада. Мюнхен, 1982. Т. 1. С. 17.

⁵Отнесено Дж. Мальмстадом к наброскам стихотворения "Идеал" (1901), не вошедшего в сб. "Золото в лазури" (Там же. 1984. Т. 3. С. 364).

⁶Бялый Г. К вопросу о русском реализме конца XIX в. // Тр. юбил. научн. сессии ЛГУ. Филол. науки. Л., 1946. С. 301-302.

⁷Казари Р. Персонаж у раннего Белого: Хандриков "из Третьей симфонии" // Andrej Belyj. Pro e contra: Atti del I Simposio Internazionale "Andrej Belyj", Bergamo, 1984. Milano, 1986. P. 21.

⁸Старикова Е. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. Т. 3. С. 206-209.

- ⁷Кожеевникова Н. Из наблюдений над неклассической ("орнаментальной") прозой // Изв. ОЛЯ АН СССР. 1976. Т. 35, № 1. С. 55, 56.
- ¹⁰"Желтое" как знак "монголизма" вытеснило в романе традиционную для императорского Петербурга цветовую символику — желто-золотые штандарты Петра (их сменили затем трехцветные московские стяги). Петровский "желтый" впоследствии отозвался в палитре городской архитектуры, в постройках Росси и Стасова. А потом стал стойким цветовым эпитетом невоской столицы у поэтов "серебряного века", от Анненского и Блока до Мандельштама. См.: Виллинбахов Г. Основание Петербурга и имперская эмблематика // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1984. Вып. 664 (Семиотика города и городской культуры. Петербург). С. 47.
- ¹¹Михайловский Б. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1966. С. 453.
- ¹²Аполлон. 1909. № 2. С. 3.
- ¹³Иванов Вяч. Андрей Белый. "Пепел" // Критическое обозрение. 1909. № 2. С. 47.
- ¹⁴Скатов Н. Н. А. Некрасов и Андрей Белый ("Пепел") // Учен. зап. ЛГПИ им. Герцена. Л., 1971. Т. 414; Скатов Н. "Некрасовская" книга Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988.
- ¹⁵А. Блок и А. Белый. Переписка. М., 1940. С. 176.
- ¹⁶Эллис. Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. М.: Мусагет, 1910. С. 280.
- ¹⁷Д. Андреев — Горькому 30 декабря 1901. Цит. по: Лит. наследство. М., 1965. Т. 72. С. 126.
- ¹⁸В. Топоров относит Белого к создателям "новых мифологем о пространстве, которые становятся лейтмотивами целых текстов". См.: Текст: семиотика и структура. М., 1983. С. 272. (Суть образа пространства у Белого здесь не рассматривается.)
- ¹⁹Цветаева М. Пленный дух // Цветаева М. Сочинения. М., 1980. Т. 2. С. 308.
- ²⁰См.: Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества / Сост. А. Лавров // Андрей Белый: Проблемы творчества. С. 776; см. в том же издании мемуары Н. Гаген-Торн. С. 550.
- ²¹"Золотое руно", 1909. № 1. С. 85.
- ²²Мережковский, Д. Восток или Запад. // Мережковский, Д. Было и будет. Дневник 1910—1914. Пг., 1915, с. 300 и след.
- ²³Бердяев Н. Русский соблазн // Рус. мысль. 1910. Кн. 11. С. 104, 109, 114.
- ²⁴Адрианов С. Критические наброски // Вестник Европы. 1910. Кн. 7.
- ²⁵Цит. по: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917). М., 1980. Кн. 4. С. 140.
- ²⁶Амфиатров А. Литературные впечатления // Современник. 1911. № 1. С. 330.
- ²⁷Примеры "обнажения приема" Д. Максимов указывает и в тексте "Петербург". См.: Максимов Д. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 288.
- ²⁸См.: Лусыгина Н. Цитатность в романе Андрея Белого "Петербург". Ст. 1. С. 88.
- ²⁹Паперный В. Андрей Белый и Гоголь. Ст. 2. С. 85.
- ³⁰Полянин А. (С. Парнок) "Петербург" // Северные записки. 1914. № 6.
- ³¹Гиппиус З. Разочарования и предчувствия // Рус. мысль. 1910. № 12. С. 181. и след.
- ³²Хмельницкая Т. Поэзия Андрея Белого (Ст., 40).
- ³³Cozzola P. et Ferreri L. Le "Gogol" de A. Belyj — une originale interprétation // Andrej Belyj. Pro e contra. P. 39.
- ³⁴Тазер Е. Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия // Русская литература конца XIX — начала XX в., 1908—1917. М., 1972. С. 284.
- ³⁵Флаксер А. Победа шута над теургом ("На горах" и "Ананас" А. Белого) // Andrej Belyj. Pro e contra. P. 90—91.
- ³⁶Весь. 1904. № 4. С. 61—62.
- ³⁷Иванов Вяч. Вдохновение ужаса // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1917.
- ³⁸Гидоки А. Омраченный Петроград // Аполлон. 1916. Кн. 9/10. С. 46.
- ³⁹Иванов Вяч. Вс. О взаимоотношениях символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX — начала XX в. // Литературный процесс и развитие русской культуры 18—20 вв.: Тезисы науч. конф. Таллинн, 1985. С. 11.

- ⁴⁰Долгополов Л. В поисках самого себя: (К 100-летию А. Белого) // Изв. ОЛЯ АН СССР. 1980. № 6. С. 502. В исследовании, сопровождавшем текст "Петербурга" в серии "Лит. памятники" и в упомянутой выше монографии 1988 г. о романе Л. Долгополов от этого мнения отошел.
- ⁴¹Никитина М. 1905 год в романе Андрея Белого "Петербург" // Революция 1905–1907 годов и литература. М., 1978. С. 191.
- ⁴²Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в.: В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 283. Ныне ставится вопрос о преломлении в "Петербурге" положений теории относительности Эйнштейна (см.: Филалова Л. Художественное пространство и время в романе А. Белого "Петербург" // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1987).
- ⁴³Свою "отдаленность от жизни, постоянные крушения в попытках писать реалистически" и тягу к "ирреальному" признавал в 1904 г. и сам Андреев (цит. по: Искусство. 1925. № 2. С. 266).
- ⁴⁴Бердяев Н. Пикассо. София, 1914, № 3; Его же. Астральный роман // Бирж. ведомости. 1916. № 15651. 1 июля. Утр. вып. Эти работы, а также лекция 1917 г. о современном творчестве были собраны в книге: Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918; ссылки на нее даны в тексте. В связи с проблемой "кризиса искусства" Бердяев говорил о Белом также в посвященном творчеству Гоголя разделе статьи "Духи русской революции" (1918), см.: Из глубины. М.; Пг., 1918; 2-е изд. – М., 1991. С. 55–56.
- ⁴⁵См., напр.: Яворская Н. Кубизм и футуризм // Модернизм: Анализ и критика основных направлений. М., 1969. С. 48 и след.
- ⁴⁶Геспаров М.Л. Белый-стихотворец и Белый-стихотворец // Андрей Белый: Проблемы творчества. С. 449.
- ⁴⁷Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 92. Стремясь впоследствии оправдать негативное освещение Петербурга и роли Петра в своем романе, Белый старался выявить неприязнь к невосковой столице у Пушкина, привлекая соответствующие реплики из писем поэта и односторонне толкуя смысл "Медного всадника" как «остранение императорской темы: сведение ее к "за упокой"» (Белый А. Пушкин и Петербург // Белый А. Ритмы как диалектика и "Медный всадник". М., 1929. С. 222).
- ⁴⁸Максимов Д. О романе-поэме Андрея Белого "Петербург": К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Русские поэты начала века. С. 267.
- ⁴⁹Белый А. Несколько слов декадента, обращенных к либералам и консерваторам // Хроника журнала "Мир искусства". 1903. № 7. С. 67.

III

М.Л. Гаспаров

АНТИНОМИЧНОСТЬ ПОЭТИКИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

Русская культура со времен Петра I должна была развиваться ускоренным темпом, нагоняя западную. При этом западная культура тоже развивалась в различных странах неравномерно, и это еще больше осложняло картину культурного влияния. Самый известный эпизод относится к первым же шагам новой русской литературы — ко времени Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова. В ближней Германии в это время еще господствовало придворное барокко, в дальней Франции уже царил просветительский классицизм, стилистические вкусы названных русских поэтов больше склонялись к первому, а идейные взгляды — более жестко диктуемые последствиями петровского культурного переворота — ко второму. Результатом явилось то достаточно своеобразное явление второй трети русского XVIII в., которое вернее всего назвать "просветительским барокко"; всем известно, сколько хлопот доставила историкам русской литературы XVIII в. классификация этого явления. Недвусмысленный классицизм пришел ему на смену лишь в следующем литературном поколении — с Сумароковым.

Нечто подобное можно увидеть в русской поэзии и полтора-два десятилетия спустя — на переломе от XIX к XX в. В существующих обзорах истории русской литературы на это обычно не обращается внимания. Между тем если учесть такое явление, то многое в поэтике русского модернизма станет яснее.

Как русская поэзия ломоносовского периода должна была одновременно завершать достижения двух европейских эпох, барокко и классицизма, так русская поэзия начала XX в. — достижения двух эпох ведущей поэзии XIX в., французской — "Парнаса" и символизма. Во Франции смена литературных школ совершалась по отчетливому принципу отталкивания. В недрах позднего романтизма с его экзотическими увлечениями сложились вкусы парнасцев — а затем эти поэты выступили самостоятельно, противопоставив безудержному стилю романтиков свой собственный, заверченный и уравновешенный (три сборника "Современный Парнас" — 1866, 1871, 1876; "Трагические поэмы" Леконта де Лиля — 1884; "Трофеи" Эредиа — 1893). В недрах "Парнаса" с его отрешенностью от мира сложились вкусы Верлена и Малларме — а затем символисты: выступили самостоятельно, противопоставив скульптурности и четкости

— парнасского стиля музыкальность и расплывчатую суггестивность своего собственного (очерки Верлена "Проклятые поэты" — 1883; термин "символизм" у Мореаса — 1885; смерть Малларме — 1898). Русский символизм отставал от французского ровно на десять лет; ко времени его расцвета там, во французской литературе, уже господствовала постсимволистская разноголосица.

Русская поэзия XIX в. не имела аналога "Парнасу": поздний романтизм Полонского и Фета задавал тон "чистой поэзии" вплоть до 1890-х годов. Поиском античной завершенности и строгости (хотя бы отчасти) была поэзия Майкова, Мея и Щербины, но современники не восприняли ее всерьез. Талантливый поэт, которого с наибольшим правом можно назвать русским парнасцем, европеец П.Д. Бутурлин, прошел в русской литературе совсем незамеченным. Лишь стоявшие на периферии парнасского движения Сюлли-Прюдом с его психологической лирикой и Ф. Коппе с его социальной бытописью нашли несомненный отголосок в русской поэзии 1880—1890-х годов, и исследование их влияния было бы очень интересно. Однако самые видные "парнасские" имена, Леконт и Банвиль, оставались к 1890-м годам так же чужды русской поэзии, как Верлен и Рембо (Банвиль не дошел до русских писателей и читателей и по сей день).

Оба зачинателя русского символизма — и прогремевший Брюсов, и оставшийся в тени Анненский — осваивали наследие парнасцев и символистов неразрывно. В "Тихих песнях" Анненского, как известно, был раздел переводов под заглавием "Парнасцы и проклятые"; проклятыми были Верлен, Рембо, Корбьер, Роллина, Кро, Малларме, т.е. первая шеренга символистов. В подходе Анненского к этому материалу были любопытные особенности. Как это ни странно, его привлекают в них не столько стиль, сколько темы: одиночество поэта, одержимость, преданность неземному, безытность, обреченность, предсмертие, смерть. Стиль же его в значительной мере нейтрализует специфику оригиналов: парнасская монументальность становится более нежной и зыбкой, а символистская остраненность сводится к подбору красивых слов и щемящих интонаций. Можно сказать, что в оригинальных стихах "Тихих песен" стиль Малларме присутствует гораздо больше, чем в переводе его "Дара поэмы" из "Парнасцев и проклятых". (Собственно, подвиг Анненского в русской поэзии в том и состоял, чтобы разом перешагнуть от Надсона к Малларме; и он это сделал, хотя и надорвался. Переводы для него не были даже лабораторией: в них он не столько приучает родной язык к непривычным образцам, сколько подчиняет образцы привычкам родного

Поэтому "парнасцы" и "проклятые" становятся у него подобны друг другу до такой степени, что он располагает их стихи в переводном разделе "Тихих песен" не по авторам, а попеременно, опираясь на тонкие тематические переклички. Более того: в их ряд включаются поэты, никакого отношения к "парнасцам и проклятым" не имевшие: Гейне, Лонгфелло и даже Гораций. Из них важнее всего, без сомнения, Гейне; замечательно, что из трех од Горация одна — сильнейшим образом, а другая — слегка

стилизованы под Гейне ("Астерия плачет даром...", переложенная характерным "гейневским" размером, и осторожно прозаизированная ода к Барине), хотя большего контраста, чем Гораций и Гейне, казалось бы, немислимо представить. Гейне был для Анненского чем-то вроде связующего звена между тематикой его новых героев и традиционной тематикой романтизма – в частности русского, так влюбившегося в свое время в поэзию Гейне. Как он представлял себе Гейне, мы знаем из статьи "Гейне Прикованный": мучение и самомучительство, то же зерно, из которого вырастает и собственная поэзия Анненского.

Если Анненский старается слить традиции Парнаса и символизма в прихотливой поэтике боли, то молодой Брюсов, наоборот, разводит их четко и осознанно. Источники своих манер он знал и не скрывал их от читателей. О стихотворениях, эпатировавших публику в сборниках "Русские символисты" (1894–1895), он замечал: "Они написаны под сильным влиянием Гейне и Верлена" (предисловие к несостоявшемуся изданию "Juvenilia" в 1896 г.: Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 565; далее в ссылках указываются только том и страница); о стихотворениях "Chefs d'oeuvre" писал: "...я имел целью дать сборник своих несимволических стихотворений, вернее, таких, которые я не могу назвать вполне символическими" (предисловие к 2-му изданию "Chefs d'oeuvre" в том же 1896 г. – 1,573). "Несимволические" – это и были прежде всего "парнасские" стихи: <...почти все "Криптомерии" – это мотивы Леконта де Лиля и д'ЭрEDIA> (1, 575); то же можно сказать и о цикле "Холм покинутых святынь", в первых изданиях составлявшем с "Криптомериями" одно целое. Замечательно, что в этом перечне образцов опять-таки присутствует Гейне – к нему восходят стихи, в окончательном тексте "Juvenilia" составившие разделы "Первые мечты" (с эпиграфом из Гейне) и "Новые грезы", а в "Русских символистах" явившиеся в первом же выпуске.

Общий тематический знаменатель в символистских, парнасских и "гейневских" стихах Брюсова, конечно, присутствовал, но это была не боль как у Анненского, а эротика: в традиционной подаче – по образцу Гейне, в бытовой, нарочито низменной обстановке – по образцу "проклятых", в экзотических декорациях – по образцу парнасцев. Критиков такое содержание шокировало не меньше, чем вызывающий стиль.

Общеизвестный пример символического стиля раннего Брюсова – "Самоуверенность" (1893) из первого выпуска "Русских символистов" (там еще без заглавия):

Золотистые феи
В атласном саду!
Когда я найду
Ледяные аллеи?

Влюбленных няю
Серебристые всплески!
Где ревнивые доски
Вам путь преградят?

Непонятные взы
Огнем озаря,
Застыла заря
Над полетом фантазий.

За мраком завес
Погребальные урны,
И не ждет свод лазурный
Обманчивых звезд.

Главная черта этого стиля – несвязность, непредсказуемость образов. Так воспринимал его и сам Брюсов: в позднейшей рецензии на стихи Анненского он отмечает: "...его мысль всегда делала причудливые повороты и зигзаги; он мыслил по странным аналогиям... У него почти никогда нельзя угадать по двум первым стихам строфы двух следующих и по началу стихотворения – его конец" (6, 328). Французский символизм знал два способа подачи таких неожиданных образов: у Верлена – простым перечислением в коротких фразах, у Малларме – сложным сцеплением в больших синтаксических периодах, с трудом поддающихся логическому объяснению. Брюсову был ближе Верлен (чьи импрессионистические "Песни без слов" он в это время перевел). Как соединить эти разрозненные образы? В первой половине стихотворения "золотистым" феям и "влюбленным" наядам противопоставляются скользящие их льды и плотины – но почему-то с не скорбной, а вожделеющей интонацией: "Когда я найду // Ледяные аллеи?" Во второй половине стихотворения вазы, озаренные зарей (утренней? вечерней?), противопоставляются урнам под беззвездной лазурью неба (дневного? ночного?), а "фантазии" сменяются "обманчивостью". Симметрия образов, параллелизмов, антитез очень ощутима, но реальная ситуация, стоящая за этими образами, почти нераспознаваема (ср. в рецензии Вл. Соловьева ироническое предположение, что вторая строфа изображает подглядывание в женскую купальню). Однозначное понимание такого текста невозможно.

Столь же характерный пример парнасского стиля раннего Брюсова – сонет "Львица среди развалин" (1895) с характерным рукописным посвящением Эредиа и печатным подзаголовком "Гравюра":

Холодная луна стоит над Пасаргадой.
 Прозрачным сумраком подернуты пески.
 Выходит дочь царя в мечтах ночной тоски
 На каменный помост – дышать ночной прохладой.

Пред ней знакомый мир: аркада за аркадой;
 И башни и столпы, прозрачны и легки;
 Мосты, повисшие над серебром реки;
 Дома, и Бала храм торжественной громадой...

Царевна вся дрожит... блестят ее глаза...
 Рука сжимается мучительно и гневно...
 О будущих веках задумалась черев...

И вот ей видится: ночные нег
 Разрушенных колонн немая величавость
 И посреди руин – как тень пугливый призрак

Строение этого безупречного подражания Эредиа отлично описано Г. Шенгели ("Техника стиха". М., 1960. С. 305): «В первом катрене дана исходная картина: древний город, лунная ночь, выходит на террасу царевна. Во втором катрене – развитие: детальный показ величественной столицы. В первом терцете – показ душевных переживаний царевны, данный во внешних проявлениях ("дрожит", "блестят глаза", "гневно

сжимается рука”), и объяснение: “О будущих веках задумалась...” Здесь – противоречие содержанию катренов: прекрасная южная ночь, прекрасный город, величие зданий и храмов и – вопреку всему этому – тревога и страдание. В последнем терцете раскрыты мысли царевны: она думает о неизбежной гибели всего окружающего величия (показанной опять-таки во внешних, зримых проявлениях: такая же ночь, развалины, среди которых бродит хищный зверь). Последняя строка, “замковая”, – концентрат образов: руины, пустыня, львица». К этому можно добавить отчетливый параллелизм образов между катренами и терцетами: царевна среди дворца и города–львица среди руин; а заглавие, данное стихотворению Брюсовым (только при публикации!), держит сознание читателя в напряжении до самого последнего слова. Любопытно, что Брюсов напечатал это стихотворение только при включении “Chefs d’oeuvre” в собрание сочинений в 1913 г.; для первых изданий оно казалось ему, вероятно, слишком уж “несимволическим”.

При втором издании “Chefs d’oeuvre” был анонс, в котором с той же аккуратностью за “Chefs d’oeuvre”, “сборником несимволических стихотворений”, был назван “Me eum esse” – “сборник символических стихотворений”: видимо, Брюсов предполагал держаться этого разделения. Сборник под таким заглавием вышел через год, в 1897 г. Но по содержанию и стилю он мало напоминал “Русских символистов”. Здесь не было прежних разорванных верениц образов. Новые “символические стихотворения” были абстрактны, программно-декларативны и брали начало скорее от некоторых стихотворений цикла “Раздумья” (“Méditations”) в “Chefs d’oeuvre”: таких, как “Свиваются бледные тени”, “Скала к скале: безмолвие пустыни” и др. (ср. автохарактеристику в письме к Перцову: «В Méditations прозы много, но ведь это же зато “идейные” стихотворения, маленькая поэмка души...» – 1. 579). Открывался сборник циклом “Заветы”, и следующие отчетливо тематические циклы (“Видения”, “Скитания”, “Любовь”, “Веяние смерти”) были явно ему подчинены; при двух последних разделах, “Веяние смерти” и “В борьбе”, где Брюсов, по-видимому, больше всего чувствовал присутствие старого стиля, были подзаголовки (“Прошлое”): «Никаких указаний на “символический” или “несимволический” характер книги не было, но на обложке стояло “Новая книга стихов”, а в предисловии упоминался характер моей новой поэзии». Следующая книга была анонсирована под заглавием “Corona” (“Венок”) – оно пригодилось потом для сборника 1906 г.

Как известно, вместо “Corona” через три года вышел сборник “Tertia vigilia” (1900), а название “Corona” в нем имело одно стихотворение: “Тайны, что смутно светятся...” При последующих перетасовках содержания “Tertia vigilia” это произведение вошло в раздел “Мы” – единственный, действительно сохраняющий пророческий стиль предыдущего сборника. Все остальные стихи в “Tertia vigilia” иного содержания и тона, и прежде всего те, которые составили первый раздел сборника: “Любимцы веков” – с “К скифам” и “Ассаргадоном” во главе. Если признание Брюсова критикой началось с “Tertia vigilia”, то признание “Tertia vigilia” началось с “Любимцев веков”. А стиль “Любимцев веков” опознается

безошибочно: это Парнас с его исторической экзотикой, сверхчеловеческими героями и монументальной величавостью.

По сравнению с первыми "парнасскими" попытками Брюсова (в "Криптомериях") здесь бросаются в глаза два изменения. Во-первых, изображаемые лица и картины получают имена: там были безымянный жрец с острова Пасхи, безымянный жрец Сириуса, абстрактный "Прокаженный", загадочный "Анатолій", вневременный путник "В магическом саду", здесь – Ассаргадон, Рамсес, Моисей, Александр Великий, Баязет, Наполеон; там – загадочная картинка "В старом Париже", здесь – "Разоренный Киев", хорошо знакомый по учебникам. Эта опора на гимназический учебник (суррогатом которого стали потом примечания к "Даллям") – вообще характерная черта брюсовского культуртрегерства и залог его контакта с читателями. Брюсовских заслуг это не умаляет: сделать поэзию из постылого учебника не легче, а труднее, чем из Лавсания или "Золотой ветви". Во-вторых же, брюсовские "Любимцы веков" описываются более возвышенно и патетично, чем прежние герои Брюсова, они чаще говорят от первого лица, чем это было принято и у французских парнасцев; эта полнота риторического раскрытия тоже делает их доступнее для читателя. Ориентир, давший направление для этого сдвига, очевиден: это Виктор Гюго, сам, как известно, в своей "Легенде вэков" выступавший удачливым соперником парнасцев на их же поэтической территории. Кстати, и тематически Гюго гораздо больше опирался на имена и сюжеты, подготовленные учебниками мифологии и истории, нежели Леконт де Лиль, предпочитавший эпизоды малоизвестные или вымышленные. Одним из первых стихотворений в книге Брюсова был "Соломон", перевод из Гюго, и начинался он: "Я царь, ниспосланный на подвиг роковой..." – совершенно так, как классические брюсовские "Я – вождь земных царей...", "Я жрец Изиды Светлокудрой...", "Я – Клеопатра..." и пр. Далее в том же разделе был еще один перевод из Гюго, "Орфей"; потом, при переизданиях, оба они исчезли из "Tertia vigilia" и затерялись во "Французских лириках XIX в." Гюго не был модным именем в устах французских модернистов, для этого он был слишком общепризнан; поэтому и Брюсов вслед за ними не так охотно говорил о Гюго, как о Леконте, Эредиа, Верлене и Верхарне. Однако переводы Брюсова из Гюго (большая часть после 1917 г.) убедительно показывают, что поэтика Гюго давалась Брюсову легче и органичнее, чем многие другие. Парнасская поэтика в приподнятом варианте Виктора Гюго оказалась именно тем, что нужно было новому литературному направлению для успеха.

Итогом эволюции стал сборник "Urbi et orbi". Все современники свидетельствуют, что именно он произвел самое сильное впечатление из всех книг Брюсова – сильнее, чем более новаторская "Tertia vigilia" или более острый "Stephanos". Здесь не было специального "парнасского" раздела, но сама рубрикация материала по жанрам давала такую отчетливую установку "на классику", что ассоциации с суггестивной неопределенностью символизма отодвигались на самый дальний план. Собственно, "жанров" в точном смысле слова в оглавлении сборника было не так

уж много: стилизованные "Песни", затем "Баллады" (наиболее "парнасский" раздел в книге, но поданный в субъективно-страстных интонациях, принципиально чуждых "Парнасу"; недаром именно этот раздел избрал потом В.М. Жирмунский, чтобы продемонстрировать, что Брюсов – "романтик", а не "классик"), затем "Думы" (еще один шаг от символизма через Парнас и Гюго), "Оды и послания", отчасти "Элегии" (как любовные стихи); "Сонеты и терцины" были не чем иным, как "Думами" в миниатюре, а между "Картинами" и "Антологией" стихи распределялись почти произвольно. Но общая установка была важнее. Парнасская традиция, игра в классицизм была с этих пор канонизирована в русском модернизме.

Останавливаться на соотношениях двух традиций в последующих сборниках Брюсова нет надобности. Запас способов подачи материала уже им выработан и слегка варьируется от одного тематического раздела к другому. Сами разделы повторяются из сборника в сборник, лишь иногда раздвигаясь, чтобы впустить цикл, связанный большей биографической конкретностью, – стихи с впечатлениями от Швеции, откликами на мировую войну или переживаниями очередной любви. Потом это позволит ему в "Избранных стихах" 1915 г. и в "Кругозоре" 1922 г. с легкостью сгруппировать стихи самых разных лет по рубрикам "Природа", "Любовь", "Предания", "Наблюдения" и пр. При достаточной гибкости отменяющих друг друга стилистических интонаций это обеспечивало его книгам успех; но чем более они становились однообразными, тем больше росло ощущение, что Брюсов исписался, после "Семи цветов радуги" (1916).

Ответом на это было последнее творческое усилие Брюсова – отказ от риторической поэтики Парнаса и Гюго и переход к игре резкими столкновениями слов и образов, начавшейся в "Миге" и окончательно утвердившейся в "Далях" (1922). По существу это был переход от экстенсивной поэтики к интенсивной: резко отбрасывалось большинство привычных тем, сохранялась одна, в прежних сборниках обычно называвшаяся "Раздумья" (политические и даже любовные стихи быстро сводились к ней же), и раздумья эти разрабатывались с необычной дотоле если не глубиной, то детальностью, позволявшей за богатством вариаций не чувствовать устойчивости основной мысли. Это богатство достигалось за счет обилия нестандартных слов-символов из номенклатуры всех наук XIX в., особенно истории и географии: именно эти слова в новой культурной обстановке (для госиздатского читателя) приходилось пояснять примечаниями в конце книги. Примечания эти потешали современников, но их культурно-историческая роль имела достойную традицию. Такие же энциклопедические примечания писал (на таком же историко-культурном переломе) Кантемир к своим оригинальным и переводным сатирам; только у Брюсова на них было гораздо меньше места, и это не позволило ему сделать из своих лапидарных справок ни достаточного культуртрегерского средства, ни эстетически ценного обрамления типа дантовской "Новой жизни" (которое в эти же годы, как известно, обдумывал для "Стихов о Прекрасной Даме" Блок).

Вот почти наудачу одно из стихотворений в "Далях" – "Кругами двумя" (1921):

Авто, что Парижем шумят,
Колонны с московской ионией, –
Мысль в напеве кругами двумя:
Ей в грядущие ль дни, в Илион ли ей?

В ночных недвижимых домах,
На улицах, вылитых в площади,
Не вечно ли плач Андромах,
Что стучат с колесницами лошади?

Но осой загудевший биплан,
Паутина надкрышного радио –
Не в сознание ли вчерташный план,
Чтоб мигнутое вечностью радовать?

Где в истомную дрожь путь, в конце ль
Скован каменный век с марсианами, –
В дуговую багряную цель
Метить стрелами осиянными?

Искрометво гремящий трамвай,
Из Коринфа дракон Мединны...
Дней, ночей, лет, столетий канва,
Где узора дары не додеяны.

"Идею" этого стихотворения (в том смысле, в каком Брюсов употреблял это слово в статье "Синтетика поэзии") можно приблизительно пересказать так: "Для мысли из настоящего есть путь в прошлое и путь в будущее; но они смыкаются и в начале – через стихию страсти, и в конце – еще неизвестно, через что". Образы настоящего, уводящие в прошлое: ионийские колонны в Москве, извозчицы стучащие пролетки – как колесница над колоннадой театра на площади; образы настоящего, уводящие в будущее: авто, биплан, радио. Конкретизация "прошлого" – Илион, плач Андромахи при виде тела Гектора за колесницей Ахилла; конкретизации "будущего" нет, оно еще безобразно. Смыкание прошлого с будущим – как двух дуг в круге – выражено словами "скован каменный век с марсианами"; путь туда ведет через темную страсть ("истомную дрожь"), а мысль лишь издали метит туда светлыми стрелами. Подобие этого смыкания в настоящем – искрометный трамвай, похожий на огнедышащих драконов, уносивших Медею из Коринфа после преступления. Единство прошлого и будущего есть вечность, кажущаяся их раздельность есть время; время – канва, вечность – узор на ней, еще не вполне нам видимый. Заглавный образ подсказан "московской ионией" в первой строфе: капитель ионической колонны образует две волноты, завивающиеся кругами. Отсюда же перекидывается ассоциация к "Коринфу" последней строфы: "коринфской" называлась капитель другого типа колонн. Наконец, последняя строфа связана с серединой стихотворения (Мединны драконы уподобляются биплану, ср. "два дракона Медеи – авиаторы" в драме И. Аксенова "Коринфяне" (1918); "канва сто-

летий" – "паутине радио") и, что важнее, выносит ассоциации за его пределы: слово "дары" напоминает о платье, которым Медея перед бегством из Коринфа сожгла свою соперницу и с которым оказываются опасно близжены узоры вечности по канве времени.

Слова "символизм" Брюсов к своей поздней манере, разумеется, не применял: он называл ее "научной поэзией" и предтечей своим объявлял не Малларме, а (достаточно произвольно) Рене Гюля. Однако техника столкновения необычных слов и образов, применявшаяся в "Далях" и "Меа", действовала так же, как когда-то в "Русских символистах", только не на эмоциональном, а на интеллектуальном уровне: там она должна была выразить небывалые оттенки чувств (пусть вполне общечеловеческих), здесь – оттенки мыслей (пусть не более оригинальных, чем "разум – ничто, страсть – все"). Сам Брюсов чувствовал эту связь. Свидетельство тому – раздел "Бреды" в "Меа" (1924). Само слово "Бреды" в заглавии выглядит вторжением 1890-х в 1924 год. "Бреды" можно рассматривать как автопародию поэтической техники, выработанной в "Далях", т.е. как осознанную пробу ее выразительных возможностей, независимо от содержания. Результатом явились причудливые тексты, более всего похожие из прежней поэзии на Рембо, а из новой на сюрреалистов. Брюсов знал и читал Рембо, но подражал ему до сих пор лишь в области тематики, а не в области стилистики; что же касается сюрреализма, то здесь может идти речь только о параллельных исканиях, потому что первый манифест А. Бретона явился только в 1924 г., а предшествовавшие ему эксперименты с дадаистической полузаумью и сновидческим автоматическим письмом (даже если известия о них дошли до Брюсова) имели мало общего с брюсовским рационалистическим подходом к поэзии. Если французский сюрреализм родился от прививки дадаизма к традиции символизма, то брюсовский – тоже от прививки футуризма к традиции символизма; но в футуризме Брюсову импонировал не Крученых, а Пастернак, не уличный, а интеллигентный запас мысли и слова. Но вряд ли стоит задерживаться на этом дольше: поэтика позднего Брюсова осталась явлением уникальным и не нашла не только продолжателей среди поэтов, но и ценителей среди брюсоведов.

Мы рассмотрели так подробно творческую эволюцию Брюсова потому, что именно в ней элементами или этапами прошло все то, что получило более детальную разработку у других поэтов.

Легче всего выделить многочисленных поэтов (ненаучно говоря, "второстепенных"), прямо усвоивших то соотношение символистской и ларнаской традиции, которое наметил Брюсов: портреты и картины из мифологического прошлого в одном разделе книги, густая любовная страстность в другом, вдохновенные прозрения в третьем, впечатления от Италии, Парижа или русской деревни в четвертом, стилизации под античность или под XVIII век в пятом и т.д. При этом, конечно, "образы веков" все больше превращались в зарифмованные пересказы гимназических учебников, эротика снижалась до альбомного уровня, прозрения становились чем патетичнее, тем бессодержательнее. Эпигоны такой манеры в 1900-1910-х годах стали являться толпами – всех масштабов, от С. Соловьева до А. Кондратьева и А. Тинякова и далее. Современники обзывали

этих вскормленников и подражателей брюсовских "Весов" "подбрюсниками". Что из двух традиций, наметившихся у старших поэтов, им была доступнее и ближе парнасская, Брюсову было виднее, чем кому-нибудь. В рецензии на антологию молодых поэтов ("Мусагет", 1911) он писал: «...большинство молодых поэтов питает непобедимое пристрастие к стилю парнасцев, стараются писать под Леконта де Лиля и Эредиа: внешне красиво и безнадежно холодно. Их стихи (...) — большею частью риторические рассуждения о каком-нибудь "муже древности", по возможности о таком, существование которого мало кому известно и имя которого дает повод для интересной рифмы (...). К числу этих же "парнасцев" надо отнести и тех, кто своими темами выбирает преимущественно жития католических святых и рассуждения о грехах и рае...» (6,372).

Потом, в пореволюционной уже статье "Вчера, сегодня и завтра русской поэзии" (1922), Брюсов выражался еще решительнее: «Постепенно выработался шаблон символического стихотворения: бралось историческое событие, народное сказание, философский парадокс или что-либо подобное, излагалось строфами с "богатыми" рифмами (чаще всего — иностранного слова с русским), в конце присоединялся вывод в форме отвлеченной мысли или патетического восклицания — и все. Такие стихотворения изготовлялись сотнями, находя хороший сбыт во всех тогдашних журналах, вплоть до самых толстых (...), и это машинное производство почиталось самой подлинной поэзией» (6,506). Он только не добавил, что инициатором этого массового производства был он сам.

Брюсов говорит здесь о "символическом стихотворении", имея в виду стихи, которые писали русские символисты, и не желая запутывать читателя "Печати и революции" словом "парнасский". Из описания же ясно, что он говорит здесь о той самой стилистической традиции, которую в 1911 г. он определял как "парнасскую". Описание это освобождает нас от необходимости подробно разбирать какие-либо стихи этого направления. Брюсов сам наметил план такого разбора: достаточно проследить, как вводится образ заглавного героя (через "Я...", через "Ты..." или как-нибудь иначе), как он детализируется через такие-то его знаменитые действия, какие моменты подчеркнуты риторическими вопросами или восклицаниями, какая обобщающая сентенция или эмоциональная нота предпочитается для финала. Система таких предпочтений достаточно отчетливо намечается уже в собственных стихах Брюсова.

Вне обеих традиций, как парнасской, так и символистской, остается тот декларативно-программный стиль, который у Брюсова полнее всего был выражен в "Me eum esse". Если в "парнасских" стихах главным была законченность картины, то здесь — законченность мысли, образно проиллюстрированной и/или стилистически украшенной. Таково направление работы Э. Гиппиус, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова.

В стихах Гиппиус мысль обычно высказывается с наибольшей неприкрытостью; ее главная забота — обставить подачу этой мысли так, чтобы у читателя не оставалось сомнений в ее значительности, для этого исполняется взволнованная интонация, оставляющая ощущение многозначительной недоговоренности. У Сологуба, наоборот, большинство стихов образны: даже стихотворения про звезду Маира. Недостатком или же

донсу-Дульцинею у него могут читаться как простое изложение светлой или мрачной сказки. Только прочитав много стихотворений Сологуба подряд и убедившись, что одни мотивы повторяются в них навязчиво-часто, а другие слишком редко для традиционно-реалистической картины мира, можно умозаключать, что это не простое "отражение действительности", но и нечто другое. У Вяч. Иванова тематический мир богаче чем у Сологуба, поэтому его отдельные стихотворения чаще нуждаются в многозначительном подчеркивании; этого он достигает средствами стилистическими – своим иератически-возвышенным архаизированным языком, вызывавшим в свое время столько насмешек. Общим остается одно: образы у этих поэтов многозначительны, но не многозначны, смысл их устойчив, и называть их уместнее не символическими, а аллегорическими.

Вот для примера одно из стихотворений Вяч. Иванова – центральное в III части его программной мелопеи "Человек" (1915):

Звезды блещут над прудами:
 Что светилам до озер?
 Но плетется под звездами
 По воде живой узор.
 Зрячих сил в незрячий омут
 Досягают копия:
 Так тревожат духи дрему
 Бессознательного Я.

В бессознательном Адаме
 Тонет каждая душа.
 Ходит чаша в темном храме
 Круговая, мысль глуша.
 День блеснет – и, в блеск одета,
 Тонкой ясностью дыша,
 Возлетит над пальмой света
 Чистым Фениксом душа.

Звезды блещут над прудами:
 Что светилам до озер?
 Но плетется под звездами
 По воде живой узор.

Сил магнитных в глубь могилы
 Досягают копия,
 Будят любящие силы
 И маят из забытья.

Людно в хранине Адама:
 Всем забыться там дано.
 Томны волюы финиама
 И смесительно вино
 От восторгов брачной ночи
 Души встанут, как цветы:
 Каждый цвет откроет очи,
 Но не будет Я и Ты.

Звезды блещут над прудами:
 Что светилам до озер?
 Но плетется под звездами
 По воде живой узор.
 Мстящих милых в сон забвенья
 Досягают копия,
 Нудят к мукам откровенья
 Перпопамять бытия.

Все образы расшифрованы здесь с аллегорической ясностью. Память об истинной светлой сущности души скрыта в бессознательности каждого отдельного человека, но влечется к первоначальному свету и в свой срок прорвется и сольется с ним. В нечетных строфах это иллюстрируется параллельным ("Так...") образом ясного звездного неба и его отражения; в четных – параллельным (без "так...") образом туманящего ум земного пира и сравнением с вертикальным взлетом растений и Феникса. Картина эта приобретает полный смысл, когда включается в четверочастное целое "Человека", а он – в свод сочинений Вяч. Иванова. В этом большом корпусе приобретают дополнительное значение и такие стихотворения, которые сами по себе вроде бы и не содержат указаний на необходимость аллегорического осмысления: так, детски простая картинка начинающейся весны ("Март": "Теплый ветер, вихревой, // Непутевый, весто-

вой...") становится однозначным намеком на воскресение Бога, а подобные картины багряной осени – намеком на его смертные страсти. В процитированном стихотворении нет характерной для Иванова архаизации, потому что оно стилизовано скорее в манере немецких романтиков. Этот образец тоже неувидителен: в концепции Вяч. Иванова символизмом был не художественный манерой с такими-то суггестивными средствами поэтики намеков, а религиозно-философским мировоззрением, в котором всякий художественный образ большой поэзии был выражением высокого смысла, так что символистами оказывались не только немецкие романтики, но и Гете и Пушкин.

Если искать истоки поэтики Гиппиус, Сологуба, Иванова, то придется взойти мимо символизма и Парнаса именно к романтической поэзии – как называемой философской лирике прежде всего. Там же берет начало и поэт Бальмонта – только, конечно, не в философской, а в любовной и патетически-описательной лирике. Как известно, Бальмонт был равнодушен к французской поэзии (за исключением Бодлера) с ее конфликтом между Парнасом и символизмом; он предпочитал вдохновляться поэзией англоязычного романтизма (от Блейка до Уитмена) и испанского барокко. Даже с такими непосредственными предшественниками в русском позднем романтизме, как Фет или Вл. Соловьев, у него меньше связи в области поэтической техники, чем можно было бы предполагать.

Настоящим продолжателем Фета и Вл. Соловьева в русском модернизме был, как известно, Блок. Эта опора и позволила ему подхватить и оживить символистскую линию в поэтике модернизма после того, как Брюсов все больше и больше стал переносить свое внимание на разработку парнасской линии.

В первом издании "Стихов о Прекрасной Даме" (октябрь 1904) первый раздел, "Неподвижность", имел эпитафии из Соловьева и Брюсова; второй, "Перекрестки", – из Соловьева; третий, "Ущерб", – из Брюсова (оба брюсовских эпитафия – из "Urbi et orbi", произведшего столь сильное впечатление на Блока; потом в "Земле в снегу" (1908) первый раздел, "Подруга светлая", нес эпитафии и из Соловьева, и из Фета, и из Брюсова). Со стихами Вл. Соловьева Блок познакомился в апреле 1901 г., со стихами Брюсова – в мае 1901 г.; но в стихах лета 1901 г. (которые Блок той же осенью неудачно пытался послать в "Скорпион") влияние поэтики Соловьева чувствуется очень отчетливо и признается эпитафиями к отдельным стихотворениям, влияние же поэтики Брюсова почти неощутимо. Любопытное совпадение: в стихотворении "Ты отходишь в сумрак алый..." есть строки: "Ждать иль нет внезапной встречи // В этой звучной тишине?" – резким оксимороном неизбежно напоминающие знаменитые брюсовские "Фиолетовые руки... // В звонко-звучной тишине"; но стихи Блока написаны в начале марта 1901 г., заведомо до знакомства с "Русскими символистами". Поэтика Фета сама привела Блока туда же, куда Брюсова привела поэт Милларме.

Влияние Брюсова на формирование "Стихов о Прекрасной Даме", засвидетельствованное эпитафиями 1904 г., до сих пор должным образом не исследовано. Как кажется, оно сказалось больше всего в продуманной композиции первого сборника Блока – в последовательности его стихот-

ворений. Может быть, можно даже сказать, что стихотворения цикла "Предчувствия" (впоследствии – "Вступления"), открывающего "Urbi et orbi" и слагающегося в лирически последовательный сюжет, были толчком для всей последующей блоковской манеры группировать стихи, приведшей к каноническому трехтомнику с разделами-главами. Но парадоксальным образом именно "Стихи о Прекрасной Даме" впоследствии из этой манеры выпали, смысловая циклизация была в них заменена дневниковой, хронологической, а вместе с этим отпали и эпитафии из Брюсова. Впрочем, не следует забывать и еще одного образца, важного для Брюсова, как мы видели, в ранних стихах, а для Блока – всю жизнь: Генриха Гейне с его изысканно построенными тремя книгами стихотворений.

Из поэтики Фета важнейшими для Блока оказались две черты: отрывистая несвязность образов и материализация метафор, размывающая границу между основными и вспомогательными образами стихотворения, между предметами, реально присутствующими и попутно упоминаемыми в его художественном мире. И то и другое в свое время было главным поводом для насмешек современников над непонятностью Фета: разорванностью образов раздражало, например, знаменитое "Шопот, робкое дыханье...", материализацией метафоры – "Колокольчик", где поэт не знает, какой это "колокольчик прозвенел", на дальней тройке или "на тычинке под окном"? Из поздних стихотворений Фета отметим для примера одно, по образности своей гораздо более смелое, чем все эксперименты Брюсова в "Русских символистах":

Ты вся в огнях. Твоих зарниц
И я сверканьями украшен.
Под сенью ласковых ресниц
Огонь небесный мне не страшен.

Но я боюсь таких высот,
Где устоять я не умею.
Как сохранить мне образ тот,
Что придал мне душой твоею?

Боюсь – на бледный облик мой
Падет твой взор неблагосклонный,
И я очнусь перед тобой
Угасший вдруг и опаленный.

В переводе на язык прозы это значит: "Ты прекрасна, а я хорош лишь постольку, поскольку кажусь хорошим тебе; стоит тебе разочароваться во мне, и я тотчас обращусь в ничто". Когда автор вместо этого говорит: "Ты окружена сиянием, а на меня лишь падают его отсветы", то он еще не выходит из круга традиционных украшений романтической поэтики. Но когда он кончает стихотворение: "и я угасаю, опаленный этими огнями", то "огни" перестают быть метафорическим, вспомогательным образом, входят в стихотворение как реальность; и это уже прием не традиционный, а модернистской (и потом авангардистской) поэтики, предвосхищенный Фетом. Можно думать, что это стихотворение Фета не осталось без

влияния на образ "снегового костра" страсти, на котором сгорает герой "Снежной маски" и который, в свою очередь, получил развитие в знаменитом "пожаре сердца" у Маяковского, — а кстати (о чем вспоминают режиссеры), и у Брюсова в стихотворении "Умирающий костер", написанном в декабре того же 1907 г.

Классический пример разорванности образов, создающей символистический стиль у Блока, — это стихотворение "Идут часы, и дни, и годы..." (1910):

Идут часы, и дни, и годы.
Хочу стряхнуть какой-то сон,
Взглянуть в лицо людей, природы,
Рассеять сумерки времен...

Там кто-то машет, дразнит светом.
(Так зимней ночью, на крыльце
Тень чья-то глянет силуэтом,
И быстро спрячется лицо.)

Вот меч. Он — был. Но он — не нужен.
Кто обессидил руку мне? —
Я помню: мелкий ряд жемчужин
Однажды ночью, при луне,

Больная, жалобная стужа,
И моря снеговая гладь...
Из-под ресниц сверкнувший ужас —
Старинный ужас (дай понять)...

Слова? — Их не было. — Что ж было? —
Ни сон, ни явь. Вдали, вдали
Звенело, гасло, уходило
И отдалялось от земли...

И умерло. А губы пели.
Прошли часы, или года...
(Лишь телеграфные звенели
На черном небе провода...)

И вдруг (как памятно, знакомо!)
Отчетливо, издали
Раздался голос: ЕССЕ НОМО!
Меч выпал. Дрогнула рука.

И перевязан шелком душиным
(Чтоб кровь не шла из черных жил),
Я был веселым и послушным,
Обезоруженный — служил.

Но час настал. Припоминая,
Я вспомнил: *нет, я не служил.*
Так падай, перевязь цветная!
Хлынь, кровь, и обagri смел!

Основная часть стихотворения — это двукратное повторение схемы "было или не было? было — вот что...", и далее описание чего-то важного:

относящегося к предмету, о котором идет речь. При этом описываемое разрывается на резко противопоставленные друг другу крупный план (детали человеческого лица) и дальний план (детали ночной зимней приморской обстановки). Первый заход: "Вот меч (...) Но он – не нужен. Кто обессилил...?" – и вместо ответа – подробный перечень: зубы (метафорически названные "жемчужинами") – луна, стужа, снежное море – глаза (метонимически названные "ужасом из-под ресниц"). Все это эмоционально окрашено словами "больная, жалобная стужа" и "старинный ужас". Затем – слова в скобках "(дай понять)...", означающие неудачу первого захода к пониманию, и после них второй заход: "Слова? – Их не было. – Что ж было? – Ни сон, ни явь..." Это "ни сон, ни явь" будто бы раскрывается в длинной фразе без подлежащего "звенело, гасло, уходило... отдалялось... умерло", а потом с прежней несвязностью перечисляются "губы" и "на черном небе провода". Эта последняя деталь вынесена в конец и скобками подана как ответ на предыдущую концовку "дай понять" – от этого она приобретает загадочную многозначительность. Эмоционально окрашенных слов нет, зато есть нарочито противоречивый пространственно-временной фон: пространство – это пение, которое одновременно и "вдали, вдали", и на "губах" вблизи, а время – это "прошли часы, или года...". Весь этот рассчитанно отрывистый хаос мотивирован попытками что-то припомнить, "рассеять сумерки времен". Осмысляющее воспоминание достигается в следующей строфе – с "ЕССЕ НОМО". Любопытно, что игра скобками продолжается: в них заключены не мимоходные, а как раз опорные точки процесса воспоминания: усилие ("дай понять"), ложный ответ ("провода"), истинный ответ ("как памятно, знакомо!"). За этим, наконец, следует контраст предыдущей отрывистости – плавные фразы, ведущие к развязке: "И перевязан шелком душным... Обезоруженный – служил. Но час настал. Припоминая, // Я вспомнил... Так падай, перевязь... Хлынь, кровь..."

Такое построение допускает интерпретацию стихотворения, предложенную З.Г. Минц (Лирика Александра Блока. Тарту, 1975. Вып. 4. С. 116–118): герой с мечом в руке служил высшему миру, но сам высший мир словами о Христе повелел ему бросить меч и служить темному миру в лице демонической женщины; однако герой, почувствовав темные, богоборческие силы в самом себе, отказывается, наконец, от этого повеления и погибает. Это максимум осмысленности, который можно извлечь из этого стихотворения; но и здесь не до конца сводятся концы с концами: "ужас" в глазах героини двусмыслен (ужас героини или героя? если героини, то это позволяет усомниться в ее демоничности), а уподобление героя Христу заставляет ожидать от него не "служения", а жертвенной гибели. Знакомство с разнороднейшим подтекстом не помогает найти недвусмысленное решение (рисунок Бакста к "Снежной маске" для начала стихотворения; Евангелие от Иоанна, 19,5 – для перелома; финал "Тристана и Изольды" Вагнера – для концовки): произведение сохраняет характерную для символистического стиля многозначность. Сравнивая стихотворение Блока с "Самоуверенностью" молодого Брюсова, мы видим, насколько усложнился этот стиль: у Блока налагаются друг на

друга три картины, все недостаточно объяснимые (служение, непонятное из-за "нет, я не слуга"; сцена у снежного моря, непонятная из-за разорванности; "ЕССЕ НОМО", непонятное из-за краткости), и опрокидываются друг в друга два припоминания (герой вспоминает, как он вспомнил: "нет, я не слуга"). Этот усложненный стиль символистической традиции получает дальнейшее развитие у зрелого О. Мандельштама — в таких стихотворениях, где разорванные образы соплагаются друг с другом или просвечивают друг сквозь друга, как в кубистической картине.

Пример стихотворения, построенного на смещенном соположении разорванных образов, — "Домби и сын" Мандельштама (1914):

Когда, прозябшее свиста,
Я слышу английский язык, —
Я вижу Оливера Твиста
Над кипами конторских книг.

У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темза желтая вода.

Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын.
Веселых клерков каламбуры
Не понимает он один.

В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год.

А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле, —
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

Фон этого лирического сюжета — свистящий язык, грязная Темза, дожди и слезы, контора и конторские книги, табачная мгла, "сломанные стулья", "на шиллинги и пенсы счет", судебная интрига, железный закон, разорение и самоубийство: набор образов, действительно кочующих у Диккенса из романа в роман. Но образы, сменяющиеся на этом фоне, смещены. Оливер Твист — персонаж из совсем другого романа, чем заглавный; в конторе он никогда не работал; Домби-сын с клерками не общался; судебной интриги в "Домби и сыне" нет; банкрот в петле явился, скорее всего, из концовки третьего романа, "Николас Никльби"; но любвеобильная дочь опять возвращает нас к "Домби и сыну". Получается монтаж отрывков, дающий как бы синтетический образ диккенсовского мира, но не сводимый ни к какому конкретному произведению. Так как реальный субстрат этого стихотворения — романы Диккенса — читателю известен (в отличие от "Самоуверенности" Брюсова или "Идут часы..." Блока, где его еще приходится с большим трудом реконструировать), то все эти сдвиги образов и соединение их новыми связями приобретают для читателя особую остроту. Риторическая выделенность концовки (как в брюсовских "Любимцах веков"!) не забыта: здесь и патетическое восклицание, и броская деталь крупным планом — "клетчатые панталоны". Если строение стихотворений с разрозненными образами у Брюсова и даже у Блока напоминало пунктирную линию вместо непрерывной, то стихотворение Мандельштама можно сравнить с пунктирной линией, движущейся зигзагами.

Пример стихотворения, построенного на просвечивающих друг сквозь

друга образах, — "На розвальнях, уложенных соломой..." того же Мандельштама (1916):

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи, —
Одну из них сам Бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече, —
И никогда он Рима не любил.

Нырлял сани в черные ухабы,
И возвращался с гульбища народ.
Худые мужики и злые бабы
Переминались у ворот.

Сырая даль от птичьих стай чернела,
И связанные руки затекли.
Царевича везут, везет страшно тело,
И рыжую солому подожгли.

Стихотворение имеет биографический подтекст: поездки по Москве с Мариной Цветаевой, которая была увлечена приехавшим из Петербурга Мандельштамом и "дарила ему Москву". Но от рядового читателя этот подтекст, конечно, скрыт. Стихотворение это многократно интерпретировалось в научной литературе; для нас важно только самое бесспорное в этих интерпретациях. О каком царевиче говорится в этом стихотворении то от первого, то от третьего лица? "Углич" и "три свечи" над покойником заставляют думать об убитом царевиче Димитрии; "Рим" и "связанные руки" живого пленника заставляют думать о царевиче Алексее, сыне Петра. "Три встречи" в центре стихотворения остаются загадочными (ассоциации с повестью Тургенева и поэмой Вл. Соловьева здесь только уводят в ложных направлениях); может быть, это встречи трех Лжедмитриев, трех мужей Марины Мнишек (с которой любила отождествлять себя Цветаева) с Москвой, — из которых только одного "Бог благословил" поцарствовать на Москве? Тогда концовка "и рыжую солому подожгли" ассоциируется с рыжими волосами первого самозванца и приобретает символический смысл пожара русской смуты. Так взаимоисключающие намеки совмещаются в образе роковой (но не конкретной) жертвы. Если о "Домби и сыне" можно было сказать, что это — образный пунктир зигзагами, то об этом стихотворении — что оно представляет собой несколько пересекающихся пунктиров.

Третий путь осложнения этого образного пунктира, намечающего композицию стихотворения, — это как бы увеличение расстояния между опорными смысловыми точками. По этому пути пошел Хлебников. Его большое стихотворение "Любовник Юноны" — это вереница четверости-

ший и двустихий (только один отрывок длиннее), отбитых пробелами и нумерацией, внутренне замкнутых, перебивающих сюжетно важные моменты мелочами; лишь с некоторым трудом она осмысливается как последовательность реплик Юноны, любовника и их гонителей (и ремарок к ним?), промежутки между которыми неопределенно длинны и затрудняют понимание. Сняв заглавие (что Хлебников делает нередко), можно сделать произведение еще более загадочным. По сходному принципу строится большинство произведений Хлебникова. Даже когда его четверостишия и двустихия написаны подряд, они подхватывают друг друга не столько собственным смыслом, сколько общей темой: каждое синтаксически замкнуто, каждое начинается такой вводной интонацией, которая позволяет представить его зачином нового стихотворения. Поэтому их легко переставлять мысленно внутри стихотворения (такой же операции легко подвергались еще некоторые стихотворения Фета); поэтому же в рукописях Хлебникова стихотворные вставки, приписанные на полях, сплошь и рядом не могут быть бесспорно отнесены к тому или иному определенному месту и остаются мучением для текстологов.

Это подчеркивается переменной точек зрения: уже у Мандельштама мы видели, как на протяжении стихотворения менялись обозначения "мы - меня - он - царевича", а заканчивается оно безличным "подожгли". Хлебников идет дальше и подчеркивает перемену времени повествования: не только настоящее и прошедшее время перебивают друг друга (как бывало ради рельефности и в классической поэзии), но между ними вторгается и будущее время - хотя бы в достаточно раннем стихотворении "Алчак". Здесь описывается объяснение между "девой" и "юношей" в лодке среди моря и потом самоубийство девы, бросившейся с приморской скалы. "Один молчал, другая ждала..." - далее ее монолог: "Ей ответит вечер в белом..." - далее его монолог: "Но она ответит: Нет!..." - "Он гребет сильнее веслами..." - "Чели о волны бился валок..." - "И [она] потом уходит гордо..." - "Он обернулся, молвив: Прощай!..." Такое построение стиха как бы побуждает читателя останавливаться после каждого прочитанного четверостишия и примериваться к намеченной в нем перспективе дальнейшего изложения, а потом проверять себя дальнейшим чтением; подтверждение или неподтверждение ожиданий является осязаемым художественным эффектом (аналогичным ощущению звукового ритма при чтении строки). Можно сказать, что это общий психологический принцип всех стихов, выдержанных в той традиции, которую мы позволили себе назвать символистической.

Это название требует пояснений, хотя и запоздалых. Брюсов мог считать своими предшественниками в символизме Мореаса и Малларме; но Вяч. Иванов предпочитал называть не их, а Данте и Гете, а Блок, вероятно, назвал бы Вл. Соловьева, хотя не кто иной, как Соловьев, неизбежно высмеивал первый же выпуск "русских символистов". Знаменитый "раскол в символистах" между старшим поколением, ощущавшим символизм как очередное литературное направление, и младшим поколением, ощущавшим символизм как вечносущее идейное мировоззрение, определялся различным пониманием слова "символ". Как могло возникнуть такое разнотолкование?

Установка на суггестивность, поэтика слов-намеков, пришедшая в русскую (и не только русскую) поэзию конца XIX в., не была чем-то революционно новым в поэтике. Только с первого взгляда могло показаться, что она не умещается в традицию. На самом деле старинное, идущее от античности учение о художественном слове было достаточно просторно, чтобы вместить и эту новацию. Просто дело было в том, что вдобавок к шести тропам традиционной риторической теории поэтическая практика изобрела еще один, седьмой. Шесть традиционных тропов – т.е. типов переносного употребления слова – были следующие: метафора – перенос значения по сходству; метонимия – перенос по смежности; синекдоха – перенос по количеству; ирония – перенос по противоположности; гиперболы – усиление значения; и, наконец, эмпфаза – сужение значения ("этот человек был настоящий человек", т.е. герой; "здесь нужно быть героем, а он только человек", т.е. трус). В поэзии модернистов к этому списку добавилась, так сказать, антиэмпфаза – расширение значения, размывание его. Когда Блок пишет: "Лишь телеграфные звенели // На черном небе провода", – то можно лишь сказать, что эти провода означают приблизительно тоску, бесконечность, загадочность, враждебность, страшный мир и пр., но все – лишь приблизительно.

Какое слово из традиционного терминологического репертуара естественно напрашивалось для обозначения нового приема? Символ. В привычной поэтике слово "символ" означало "многозначное иносказание", в отличие от "аллегории", однозначного иносказания. В принципе любой предмет мог быть выдвинут как символ иных предметов ("страшный контрданс соответствий", воспетый Бодлером). Классическим запасником символов для европейской культуры было Священное писание: еще в средние века к нему составлялись словари символов, перечислявшие, например, что "вода" в Писании может иносказательно означать Христа, Святого Духа, высшую мудрость, многоглаголание, крещение, тайноречие пророков, невзгоду, богатство мира сего, плотское наслаждение, зыбкость мыслей, усладу искушения, кару адову и многое другое. Этот опыт библейской символики очень повлиял на судьбу слова "символ": в "светском" понимании оно оставалось простым риторическим приемом, применимым к любому материалу, в "духовном" же понимании оно прочно оказалось связано с религиозной тематикой как земной знак несказуемых небесных истин. Отсюда и раскол: Брюсов и Бальмонт приняли "светское" понимание слова "символ" (пусть и в сколь угодно высоком стиле), Вяч. Иванов, Белый и Блок – "духовное" его понимание.

А далее уже Вяч. Иванов в "Мыслях о символизме" уличал Брюсова и его сторонников в сочинении нового "модного учебника теории словесности" со включением к параграфу о метафоре примечания о символе, и называл их "поэтику намеков" "символизмом поэтических ребусов"; Брюсов же, как известно, возражал Иванову, что для поэзии быть служанкой религии не более почетно, чем служанкой общественной борьбы.

Таким образом, два источника – парнасская строгость и символистская зыбкость; в этой зыбкости два направления – пунктирность и расплывчатость; в этой расплывчатости два осмысления символа, литературно-риторическое и религиозно-философское, – таковы основные

антиномии, определяющие диалектическую динамичность русской модернистской поэтики.

Сложившись в поэзии символизма, она скоро вышла за его пределы. Имена Мандельштама и Хлебникова уже приводят нас к двум младшим школам, сменившим символизм: к акмеизму и футуризму. Акмеизм подхватывает — хотя бы на короткое время — парнасскую традицию поэтики, футуризм — символистическую.

Акмеизм был очень разнороден по авторским индивидуальностям и по направлениям их развития. Но при своем появлении он внушил читателям свою общую установку на "вещность" и "посюсторонность" изображаемого мира: каждый изображаемый предмет равен самому себе, намеки и недоговоренности изгоняются из поэтики. Эта программа и наиболее последовательное воплощение ее у Гумилева (посвящавшего стихи парнасцу Леконту и переводившему предпарнасца Готье) тотчас были оценены как парнасские. Брюсов называет ее приметамы "экзотику", "археологию", "изысканный эстетизм" (6, 510); Мандельштам (в статье "Буря и натиск") — "монументальность приема", "ясность изложения". Все это черты парнасского направления. Объединение просуществовало недолго. Мандельштам после "Камня" переходит к той усложненной поэтике, примеры которой мы видели; стихи Ахматовой все больше превращаются в намеки, отсылающие к какому-то автобиографическому подтексту, о котором читатель мог лишь смутно догадываться; Зенкевич и Нарбут учатся новым приемам у футуристов; даже Гумилев в самых поздних своих произведениях ("У цыган" или "Заблудившийся трамвай") явно переходит от парнасской техники к символистической. Рубеж между ранним, парнасским, и поздним, символистическим, периодами этой школы ясно осознавался: Брюсов различал их как "акмеизм" и "неоакмеизм", Мандельштам — как "младший символизм" и собственно "акмеизм".

Футуризм бурно боролся против символизма, однако во многих отношениях сам был его продолжателем. Недаром Брюсов все свои отклики на ранние футуристические выступления сопровождал педантическими напоминаниями, что "все это уже было" на первых шагах символизма, т.е. до того, как Брюсов переключился с символистической (в узком смысле слова) поэтики на парнасскую. У Хлебникова мы находим оба выделенных выше характерных блоковских приема: и материализацию метафоры (доходящую до прямой метаморфозы), и разорванность образов (о которой уже говорилось по поводу "Любовника Юноны"). Б. Лившиц параллельно с Мандельштамом работал над построениями из сдвинутых образов: его стихи о Петербурге сделаны по тому же принципу, что и "Домби и сын", а несколько раньше, в "Людях в пейзаже", он сделал единственную в своем роде попытку подчеркнуть семантические сдвиги грамматическими сдвигами. Ранние стихи Маяковского своей густой, но однозначной перифрастичностью приближаются к экспериментам Анненского в духе Малларме ("И лишь светящаяся груша // О тень сломала копыя драки, // На ветке лож с цветами плоша // Повисли тягостные фраки" — это значит: "когда электрические лампочки потухли, ложи заполнились публикой", причем

"фраки" являются вслед за "цветами", как плоды, подобные "груше" из другой метафоры). Эпатирующий дух футуризма легко вводил в соблазн поиграть произволом. В принципе любое сочетание случайных строк и слов может быть так или иначе осмыслено; поэтому не исключено, что некоторые стихотворения Д. Бурлюка (Ор. № 38: "Темный злоба голова-тый // Серо глазое пила // Утомленный родила // Звезд желательное латы") или А. Крученых представляли собой именно такие упражнения на изобретательность читателя.

В следующем поколении именно этот прием получил предельное выражение у оберинутов: они сталкивали с необычными контекстами самые бытовые слова, вроде "каши" или "шкафа", и такие слова получали необычное значение, а какое — сформулировать было трудно. В то же время "орнаментальный" перифрастический стиль Анненского и раннего Маяковского канонизируется имажинистами, поставившими его в центр своей поэтики. В столь неожиданных руках нашла свое продолжение символистская традиция русского модернизма. Другая традиция, парнасская, смилив стремление к монументальному великолепию, но сохранив культ точного слова, рассеялась по поэтам "вне групп", от Ходасевича до Липскеров и Шенгели. Географическая и историческая экзотика сменилась у них стилистической — культом Пушкина и различными степенями подражаний ему. Их пытались объединить (и даже они пытались объединиться) в направление "неоклассиков", но слово это так и осталось систематизаторским ярлыком. Так просуществовал русский модернизм свое последнее десятилетие — 1920-е годы, — прежде чем раствориться в нивелирующем поэтическом стиле новой, советской эпохи с ее ориентацией на самые широкие круги читателей, впервые приобретающих к литературе и потому требующих простоты и прямоты.

О.А. Клине

БРЮСОВ: ЧЕРЕЗ ЭКСПЕРИМЕНТ К "НЕОКЛАССИКЕ"

В творчестве Брюсова совместились две, казалось бы, взаимоисключающие тенденции: сознательное стремление к эксперименту, обновлению и столь же сознательное тяготение к традиции, к художественному опыту прошлого (следует заметить, что в литературе, особенно XX в., трудно найти "чистых" архаистов и "чистых" новаторов).

Конечно, Брюсов далеко не единственный поэт, в творчестве которого сосуществовали традиции и новаторство. Однако в русской поэзии начала века они взаимодействовали по-разному. Например, у А. Блока, А. Ахматовой совмещение традиции и новизны происходило более органично, без определенного конфликта между обновлением и использованием арсенала традиционных приемов: новаторство настолько погружено в культурный арсенал поэта, что утрачивает свою броскость, очевидность. Не то было в лирике Брюсова, где нередко происходило столкновение между экспериментаторством и устоявшимся поэтическим стилем.

Ориентация того или иного художника на традицию или эксперимент

не может быть оценочным моментом, ключом к установлению художественной иерархии, мерилom художественности.

"Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна", — писал О.Э. Мандельштам.

И Брюсов, и в какой-то степени русский символизм доказали своей судьбой уязвимость установки исключительно на новизну, на художественное открытие. "Поэзия русских символистов была экстенсивной: они, то есть Бальмонт, Брюсов, Андрей Белый, открывали новые области для себя, опустошали их и, подобно конкистадорам, стремились дальше"² — так характеризовал Мандельштам культ художественной новизны, экспериментаторства, царивший у символистов. Общеизвестна заслуга символизма в обновлении всего строя русской лирики XX в.

Воздавая должное символизму ("Но вся современная русская поэзия вышла из родового символистического лона")³, Мандельштам тем не менее полагал:

1) "Ни одно поэтическое наследство так не обветшало и не устарело за самый короткий срок, как символическое".

2) Символизм «почти незаметно отказался от крайностей "бури и натиска" и продолжал сам разрабатывать в духе общей истории языка и поэзии то, что в нем оказалось объективно-ценного»⁴.

Русский символизм предугадал как бы поэтическое развитие 1910-х годов, когда ведущими поэтическими направлениями стали акмеизм и футуризм. Акмеисты пошли по пути неоклассики, футуристы — резкого обновления всей поэтической системы. Две эти, казалось бы, взаимоисключающие тенденции уживались в символизме, уживались в Брюсове.

Но своеобразие пути Брюсова и путей символизма заключалось в том, что период авангарда предшествовал эпохе неоклассики. Поэтика произвола, казалось бы, принесшая обновление словесного искусства, сменилась сознательным обращением к "нормативной", если ее условно определить, поэтике, восходящей корнями не только к поэтам пушкинской, но и допушкинской эпохи. "Поэтика произвола", основанная на предельно субъективном видении мира, на еле уловимых, а порой неосознаваемых ассоциативных связях, вне притяжения традиции стала новой "несвободой"...

Не случайно как эволюция символизма, так и эволюция Брюсова представляет собой сначала взлет, а затем падение волны эксперимента. Эта волна постепенно, но неуклонно шла на убыль, на более тесное сближение с художественной традицией предшествующих литературных эпох, в том числе XIX в. (В данной статье традиция рассматривается лишь по отношению к русской литературе; в стороне оставлено отношение Брюсова к европейской традиции, в том числе и французской.)

Следует выделить три этапа в эволюции Брюсова. Первый — начало-середина 90-х годов, когда в художественном мире поэта довлеет установка на новизну. Второй — конец 90-х—середина 900-х годов, когда соотношение традиции и новаторства достигает равновесия. Наконец, третий период охватывает конец 1900-х—1910 годы, когда Брюсов сознательно

погружается в стихию неоклассики. Исключением будет послереволюционное время: поэт поддается общему упованию тех лет на создание принципиально нового (?) искусства (например, в статье "Смысл современной поэзии", 1921).

Остановимся более подробно на первом этапе эволюции Брюсова. В те годы Брюсов боролся за место символизма под солнцем, против засилья в поэзии "традиционалистов" ("реалистов"), акцент делался на новаторстве. При всем том, что Брюсов еще неясно представлял задачи создаваемой им символистской школы в русской поэзии, он писал: "Создать новый (здесь и далее в цитатах курсив мой. — О.К.) поэтический язык, заново разработать средства поэзии — таково назначение символизма"⁵. Отсюда сознательная установка на разрыв с опытом предшественников в искусстве. В одной из черновых заметок 90-х годов Брюсов писал: "Если даже в западной жизни и литературе, где новые течения все же имеют связующие звенья, разрыв оказался решительным, то у нас, запоздавших в нашем развитии от Запада на 20 лет. . . выходит как пропасть между отцами и детьми"⁶. Чуть выше Брюсов еще раз подчеркивает: "Различие дошло до таких пределов, при которых соглашение невозможно"⁷.

Можно предположить, что повышенная нетерпимость раннего Брюсова к традиции определенным образом объясняется неким смещением литературной ретроспективы: в сознании Брюсова весь XIX век был как бы "передоверен" поэтам-эпигонам эпохи кризиса, т.е. 1860-х годов. Между великим классическим стилем XIX в. и стилем его эпигонов был поставлен чуть ли не знак тождества.

Разрыв первых русских символистов с традицией, каноном объясняется Л. Гинзбург со ссылкой на статью Вяч. Иванова "Заветы символизма" (1910) связью поэтического метода с индивидуалистической этикой: "Если все дозволено в мире нравственного деяния, то все дозволено и в искусстве"⁸.

Происходит решительный отказ от остаточного классицистического принципа — от поэтики "общего места" (С. Аверинцев). Помещая термин, предложенный С. Аверинцевым, в литературный контекст конца XIX в., мы имеем в виду то обстоятельство, что искусство периода, предшествующего резкому скачку, воспринимается как нормативное, построенное только на канонах.

Аналогом поэтики "общего места" С. Аверинцев считает особый тип мышления, для которого характерен "познавательный примат общего перед частным (курсив мой. — О.К.)"⁹.

Упование символистов на спасительный, как казалось в 90-е годы, индивидуализм привело к изменению типа мышления — примату частного над общим. Это обусловило отказ от поэтики "общего места" и перестройку всей художественной системы.

Лишенному печати индивидуальности, "бесстильному" (Брюсов) искусству 1880-х годов и была противопоставлена культура "декадентская". "Особенность нашего времени: оно выработало стиль. . . Но есть ли стиль 80-х годов? Нет, 80-е годы именно отсутствие стиля. А теперь. . . создан стиль: он виден не только в архитектуре, но во всех произведе-

ниях, в узорах материи, в посуде, в модах платья. Это декадентский стиль...¹⁰ — писал Брюсов в черновой заметке.

В работах о символизме отмечалось, что нередко за декларацией художественного обновления самой новизны в произведениях символистов и не было.

Но тогда почему критика конца XIX в. заговорила о разрыве раннего символизма с традицией, особенно русской литературы? Думается потому, что, не зная еще конкретных путей обновления, символистская поэзия уже своими первыми исканиями показала, насколько стерты художественные приемы русской поэзии 1880-х годов и как достаточно небольшого стиливого сдвига, чтобы критика и читатели заговорили о рождении принципиально иного искусства. Самодостаточность малейшего стиливого сдвига была возможна, правда, в условиях высокой поэтической культуры и строгой канонизированности приемов, господствовавших в поэзии предшественников.

Как это ни парадоксально, взрывная сила символизма была вызвана к жизни и тем, что "новой поэзии" мешало чрезвычайно сильное поле притяжения русской лирики XIX в. И по существу ранний этап эволюции Брюсова и символизма гораздо в большей степени, чем это установилось в сознании историков литературы, связан с традицией, нежели с новаторством. Именно по той причине, что так сильна была власть традиции, столь жесткой оказалась установка на обновление. И потому весь период "бури и натиска" — это есть не что иное, как болезненное расставание с гипнотическим влиянием лирики XIX в.

Поэтическая ситуация конца XIX — начала XX в. во многом сопоставима с концом XVIII — началом XIX в.: накануне появления Пушкина и накануне появления символистов в поэзии господствовала строго нормативная система художественных приемов. В конце XVIII в. это был так называемый жанровый принцип в поэзии, в конце XIX в. — классический стиль в его эпигонском проявлении. В свое время Пушкину предстояло, овладев поэтическими жанрами своего времени¹¹, сломать канон и на основе смешения в основном двух жанров — элегии и дружеского послания — выйти к своей зрелой, философской лирике. Сломать другой канон — теперь в виде ложно усвоенного "классического стиля" — предстояло в начале XX в. Брюсову и символистам. То, что с началом XIX в. жанры сменяется поэтикой устойчивых стилей, отмечала Л. Гинзбург¹².

При всем том, что Пушкин как бы разрушил затем систему устойчивых стилей, вернув лирическому слову его предметный смысл¹³, права другая исследовательница — И. Подгаецкая, назвавшая Пушкина первым в русской литературе, у кого стиливая организация произведения выдвигается на передний план. Имеется в виду то, что Пушкин был первым, у кого категория стиля вбирает в себя не только языковой уровень, но и все другие формы создания целого. А классический стиль — это "такое художественное целое, в котором многое можно угадать, но в котором нет резкости выявления какого бы то ни было возобладания любой формы, будь то избираемая тема, стилистический прием или даже пласт жизни действительной"¹⁴. Будущий же стиль символизма ("декадент-

ский”, как его тогда называли) складывался на первых порах на основе разрушения этого художественного целого. В. Жирмунский в свое время отмечал: если неясность, неточность в выборе отдельных слов приводила с точки зрения классической поэзии к “затушевыванию” смысла, то у символистов это приобретало *положительное* художественное значение¹⁵. И это относится не только к словоупотреблению, но и ко всем другим элементам классического стиля. “Для символистов нет формальных элементов... Таковы предпосылки эмансипации специфических стиховых средств: размера, рифмы, фонетического звучания. Эти средства постепенно приобретают ту независимость и ощутимость, в которой им отказала рационалистическая поэтика и вообще поэзия, еще сколько-нибудь связанная с ее традициями”, — писала в связи с этим Л. Гинзбург. В качестве примера она приводит пушкинское: “Шипенье пенистых бокалов // И пуыша пламень голубой”, — указывая, что поэт, в совершенстве владевший инструментальной, лишь изредка позволял себе этот прием¹⁶.

В совершенстве владел Пушкин и музыкальными повторами, неясностью, “затушеванностью” смысла, когда не столько важно предметное значение фразы, сколько ее иррациональная сторона, ритмическая функция. В стихотворении 1824 г. из пяти строф “Ночной зефир. . .” трижды повторяется пятистишие:

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквир.

Слово “Гвадалквир” не столько важно своей соотнесенностью с “реалиями” действительности, хотя упоминание реки, на которой стоит Севилья, и придает стихотворению дополнительный испанский колорит, сколько — в силу экзотичности — скрытым поэтическим смыслом, когда не столько важна содержательная сторона, внутренняя форма слова, сколько внешняя, связанная с ритмом. В “Ночном зephyре. . .” “Гвадалквир” является опорным словом, которое, трижды повторенное, подчеркнутое точной рифмовкой (“зефир—эфир—Гвадалквир”) держит на себе всю сумму приемов, обеспечивающих суггестивное воздействие на читателя.

Но это обращение к принципам поэтики, которая позже по отношению к символистам будет названа “мерцающей” (З. Минц), является у Пушкина если не единичным, то, по крайней мере, редким случаем.

В сходном с пушкинским стихотворением “Ночной зефир. . .” ключе строится брюсовское стихотворение “На журащей Годавери”. В нем тоже стержневым словом является экзотическое название реки: Годавери вынесено в название, строки с ним окольцовывают стихотворение — в начале и конце. К тому же стихотворение оснащается целым рядом других экзотических элементов: часто встречающимися у раннего Брюсова и других символистов “орхидеями”, “мимозами”, “листом бана-на”, реалиями индийской мифологии — Кама, Кали, Баядера. В основу

стихотворения положен экзотический сюжет, прокомментированный Брюсовым во втором издании "Шедевров" (М., 1896): "Индусские женщины гадают о любви, пуская по течению рек листья банана с положенными на них цветами. Если лист опрокинется, это принесет несчастье"¹⁷. Весь этот арсенал экзотизмов и придавал произведению "декадентский" стиль. Но это был не единичный прием, подчиненный, как у Пушкина в "Ночном зефире. . .", решению конкретной художественной задачи, а часть продуманной системы обновления поэзии.

Впоследствии Брюсов признавался, что на раннем этапе самоопределения, в "мечтах о новой свободе"¹⁸ решающее воздействие на него оказали французские символисты (Верлен, Малларме, Бодлер). Как писал Д. Максимов, «они подсказали. . . лирические темы, "сюжеты" и стилистические формы, в которых он мог закрепить то новое, что увидел в себе и в окружающем»¹⁹.

Лирика Брюсова эпохи "Русских символистов" (1894–1895), "Шедевров" (1895) и "Me eum esse" (вышел в 1896 г., на обложке – 1897 г.) – реализация объявленного похода символизма на устоявшийся поэтический стиль. Делалось это именно через "резкость" выявления какой-либо одной, а иногда сразу нескольких сторон структуры или внешней формы произведения, в первую очередь через резкую смену тематического среза. Обретение новой темы, по крайней мере если не обретение, то возобладание какой-либо одной, – это всегда первый шаг реформистов в литературе. В 90-е годы у Брюсова можно отметить нарочитость в выборе "лирических тем". Тема сама по себе должна привлечь внимание читателей, стать знаком "новой" поэзии. Отсюда непривычный для русской поэзии тех лет эротизм, экзотичность ситуаций, гипертрофированный эгоцентризм.

Но главный упор Брюсов делает на язык. Еще В. Гофман, а затем и другие исследователи отмечали, что "новая поэзия" хотела говорить о невиданных вещах на небывалом языке, мечтали создать поэтический язык небывалый и индивидуальный²⁰. Это было реакцией на стертый язык эпигонской литературы 80–90-х годов.

Но ранние символисты не могли создать подлинно нового поэтического языка: новации зачастую имели внешний характер. Отсутствие новизны компенсировали обилием экзотизмов – всеми этими "латаниями", "криптомериями", "араукариями" и т.п. В других случаях обычные слова помещались в непривычный контекст. Это, пожалуй, и было источником обновления поэтического языка, это, собственно, и позволяло воспринимать поэтический язык как непривычный.

Реальную "новизну" символической поэзии можно увидеть в пародиях Вл. Соловьева на выпуски "Русских символистов". В первой пародии зафиксирован языковой сдвиг, когда обновление происходит за счет помещения слова в непривычный контекст, за счет экзотизмов и т.д.; отсюда "горизонты вертикальные", "шоколадные небеса", "лаврово-вишневые леса", "льдина огнедышащая", "мандрогоры имманентные". Во второй пародии Соловьев показал другой излюбленный прием Брюсова – повторы, подчеркивающие музыкальное начало: "Над зеленым холмом. Над холмом зеленым" // Нам влюбленным вдвоем, // Нам вдвоем вдвоем

ленным . . .". Не преминул пародист вспомнить и скандальные брюсовские две луны из стихотворения "Творчество" – "двойную луну". В третьем соловьевском стихотворении обнажается тяготение Брюсова к столкновению разных стилей, экзотизмов, налету эротизма. Не случаен был и вывод, сделанный Вл. Соловьевым в рецензии на первый выпуск "Русских символистов": «. . . собственно русский "символизм" представлен в этом маленьком сборнике довольно слабо»²¹.

Брюсова крайне задел первый соловьевский отзыв (напомним, еще без пародий, которые опубликованы годом позже (1895 г.) в третьей рецензии. Задел именно отказ увидеть в его поэзии новое²².

Неравнодушным остался Брюсов к насмешке Вл. Соловьева по поводу "двух лун". Объяснение, данное им в газете "Новости" (1895 г.), декларирует общую для раннего символизма поэтику произвола, которая, однако, не все объясняет в стихотворении "Творчество". Называя задачей стихотворения "изобразить процесс творчества", Брюсов в споре с Соловьевым намеренно "затушевывает" реальный подтекст стихотворения: ". . . какое мне дело до того, что на земле не могут быть одновременно видны две луны, если для того, чтобы вызвать в читателе известное настроение, мне необходимо допустить эти две луны". Однако в комментарии Н.К. Гудзия к книге "Ювеналия" раскрывается более простой, "предметный" план стихотворения: "По воспоминаниям И.М. Брюсовой, луна в этом стихотворении – большой фонарь у здания цирка, находящегося как раз напротив дома поэта"²³. Вл. Ходасевич восстановил другие реалии скандального стихотворения: "Полукруглые печи примыкали к аркам. В кафелях печей отражались лапчатые тени больших латаний и синева окон"²⁴. Расшифровка всех этих реалий позволяет увидеть следующее. Стихотворение построено отнюдь не по принципу полного разрушения связей предметного мира; более того, оно воспроизводит творческое видение реальности сообразно со здравыми законами отражения действительности, но в зашифрованном виде, понятном только узкому кругу близких автору читателей. Все эти "лопасти латаний", "фиолетовые руки", "эмалевая стена", "лазоревая луна" в случае расшифровки утрачивают свой "магический", преобразующий контекст и становятся реальностями будничной жизни. Но именно этого прояснения смысла, обнажения конструкции стихотворения чуждались символисты. Потому такая страсть к мифологизации своего бытия не только в кружке аргонавтов, но и у Брюсова. Все реалии будничной действительности подлежали перекодированию в иную, эстетическую действительность. С этим связана некая семантическая закрытость текстов: определенные пласты в них понятны до конца только посвященным. Это нередко и обеспечивало притягательность ранних – "непонятных" – стихов Брюсова. Стихотворение "Творчество" может быть ключом к уяснению поэтического мира раннего Брюсова. Изображая, как уже было отмечено, процесс творчества, Брюсов демонстрирует своеобразный принцип "ребуса", "шарады", на котором строится во многом его поэтика той поры, но глубинной, содержательной, а не только на уровне внешней формы новизны здесь еще не было. Тем не менее "две луны" все же стали устойчивым средством магического преобразования текста у поэтов нового

поколения, например у М. Цветаевой в стихотворении "Не думаю, не жалею, не спорю. . ." (1914), ориентированном на классические традиции "декаденства":

На, кажется, надрезанном канате
Я — маленький плясун.
Я — тень от чьей-то тени. Я — лунатик
Двух темных лун.

"Современность" стихотворению "Творчество" и придавало умение Брюсова по-новому ухватить ассоциативные связи предметного мира.

Основной упор Брюсов делал и в "Творчестве", и в других стихах 90-х годов на язык намеков, музыку как средство суггестивного воздействия. Вслед за французскими символистами, Бальмонтом он обращается к новому, "чуткому", по словам Анненского, читателю, который достраивает сознательно замутненную поэтическую структуру. Еще в предисловии к первому выпуску "Русских символистов" Брюсов писал: "Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя"²⁵. Выразить "тонкие, едва уловимые настроения"²⁶ можно было с помощью погружения слов с разрушенной ассоциативной связью в музыкальную стихию. "Творчество" в этом отношении — характерный пример. . . Здесь можно отметить алогизм: "тень несозданных созданий", "звонко-звучная тишина". У Брюсова "тень. . . колыхается", тогда как традиционное словосочетание в связи с тенью от горящей свечи другое: тень колеблется, и т.д. Но главный прием Брюсова — прием "недосказов". он как бы убирает мотивировку появления того или иного образа (выше уже приводились примеры: "фиолетовые руки", "лазоревая луна"), следственно-причинную связь. Беспредельность смыслового расширения поэтических образов связана с особенностью словоупотребления у символистов и Брюсова, когда слово важно не как содержательная, смысловая единица, а как элемент ритмического рисунка, как средство создания определенного настроения. В свое время об этом писал В. Жирмунский. Правда, исследователь отказывал Брюсову в новизне, возводя его стиль к приемам романтического стиля, типологически противоположного классическому стилю: Жуковский — Тютчев — Фет — школа Фета (Ал. Толстой, Полонский и, в особенности, Вл. Соловьев). Жирмунский бум вокруг "скандальной" поэзии объяснял следующим обстоятельством: читатели не знали Тютчева, Фета, Соловьева...²⁷

Не принимая крайностей этого вывода, смягченного позже и самим Жирмунским, обратимся тем не менее к истории одного из самых "знаменитых" стихотворений Брюсова "О, закрой свои бледные ноги", опубликованного, как известно, в третьем выпуске "Русских символистов". В свете особого упора символистов на эмоциональную выразительность стиха, акцентирования внимания на какой-либо одной стороне поэтической структуры вполне закономерным стало для Брюсова обращение к опыту создания стихотворения из одного стиха. Логичным было и обращение, данное этому факту в газетном интервью: ". . . идеалом для поэта должен быть такой один стих, который сказал бы душе читателя все то, что хотел сказать ему поэт"²⁸.

Симптоматично, что и в более позднее время Брюсов отвергал понятие

А. Измайлова найти оправдание своему "эксперименту" за счет привнесения смыслового начала, например снятия с креста Христа. "Тогда, в самом начале я и Бальмонт. . . интересовались всякими новыми (подчеркнуто мной. — О.К.) формами стиха. Мы остановились на факте, что у римлян были законченные стихотворения в одну строку. Я просто хотел сделать такую попытку с русским языком"²⁹, — объяснял Брюсов Измайлову, запямятовав или сознательно упустив одно обстоятельство: такую попытку с русским стихом сделал почти на век раньше Карамзин, написавший эпитафию:

Покойся, милый прах, до радостного утра.

Б. Томашевский, отрицавший за знаменитым брюсовским произведением право называться стихотворением, писал: «Только ориентируясь на развитую стиховую культуру, Карамзин мог написать "стихотворение", состоящее из одного стиха»³⁰. Трудно утверждать, можно ли назвать развитой стиховую культуру 1890-х годов. . . Можно предположить, однако, что широкая читающая публика не знала не только, как писал В. Жирмунский, Тютчева и Фета, но и Карамзина. По крайней мере, в восприятии современников произведение из одного стиха стало дерзким "открытием" Брюсова.

«Когда я был гимназистом, — вспоминал С.М. Соловьев, — в московском обществе стало известно, что есть молодой скандалист Брюсов, написавший "О, закрой свои бледные ноги"»³¹. Брюсов шел на эпатаж сознательно, но, думается, читателей не столько шокировала сама "новая" форма стиха, сколько содержание, а точнее "бледные ноги". Не случайно из всех других опытов подобного рода, указанных Н. Гудзием ("На пике скалы у небес я засну утомленно", "Воскреснувшей страсти безумные ночи"), Брюсов выбирает для демонстрации возможностей "новой" формы скандальный, эпатирующий вариант с "бледными ногами". Но истинной новизны открытия в стихотворении "О, закрой свои бледные ноги" не было. Здесь, как и в других случаях, из всей суммы поэтических приемов ("классический стиль") взят один — предельная заостренность темы в форме стихотворения из одного стиха.

В случае с ранними опытами Брюсова и других русских символистов дело было не столько в обретении новизны, сколько в демонстративно подчеркнутым отказе от опоры на, можно допустить, поверхностно понимаемую традицию. Здесь источник многих художественных исканий Брюсова. Этот отказ, этот флер лишь обещанной и таинственно мерцающей новизны и привлекал читателя начала XX в. (даже таких искушенных, как А. Ахматова и М. Цветаева, которые пережили бурный, но короткий период увлечения брюсовской поэзией³²).

Многочисленные "манифесты" ранних символистов, в которых декларировались поиски принципиально новых поэтических средств, не были до конца подкреплены практикой.

Последний вывод подтверждается и при анализе исканий Брюсова в области техники стиха. Как писал М. Гаспаров, "у Брюсова было два периода, когда стих был главной (или одной из главных) областью его экспериментов. Первый — короткий, конец 1890-х годов. Второй — затянувшийся, около 1914—1920 гг. В остальное время для Брюсова важней-

шей задачей был не стих, а стиль"³³. Напомним, что в данной статье речь пока шла о Брюсове первой половины 1890-х годов, когда действительно главной заботой поэта было обретение своего *стиля*. Как указывал со ссылкой на К. Тарановского М. Гаспаров, в 1894–1897 гг. Брюсов писал традиционным четырехстопным ямбом конца XIX в. Осторожные эксперименты с тоническим стихом Брюсов начинает, как полагал Д.Е. Максимов, в книге "Me eum esse" (1896). К этому времени и относятся еще робкие обращения к редкой, изысканной рифме, неточной рифмовке³⁴.

Более того, вопреки, казалось бы, всей логике эволюции такого поэта экспериментатора, как Брюсов, диалогу с русской лирикой XIX в. еще предстояло длиться и длиться. Один из пиков этого диалога приходится на конец 1890-х годов, когда Брюсов задумывает "Историю русской лирики"³⁵, сотрудничает в "Русском архиве" П. Бартенева. Произошло как бы "повторное" и неожиданное для поэта, казалось нашедшего читательское признание и свой стиль, обращение к опыту поэтов XIX в., в силу того что в предшествующий период у Брюсова было крайне упрощенное, усеченное представление о русской лирике XIX в.

Не случайно в предисловии к следующему стихотворному сборнику "Tertia vigilia" (1900), ставшему, как известно, началом нового этапа в творчестве поэта, Брюсов писал: «Я равно люблю и верные отражения зримой природы у Пушкина или Майкова, и порывание выразить сверхчувственное, сверхземное у Тютчева или Фета, и мыслительные раздумья Баратынского, и страстные речи гражданского поэта, скажем, Некрасова. Я называю все эти создания одним именем поэзии. . . Я полагаю, что задача "нового искусства"³⁶, для объяснения которого построено столько теорий, — даровать творчеству полную свободу».

Речь идет о свободе художника от "новых" канонов, сковавших символистскую поэзию, — в том числе обязательного отторжения от традиции, от установки на обязательную новизну. "Попытки установить в новой поэзии незыблемые идеалы и найти общие мерки — должны погубить ее смысл. То было бы лишь сменой одних уз на новые"³⁷, — заключает Брюсов. Это было знаком поворота от диалога с поэзией XIX в. в скрытой форме к открытой.

Так начался второй период эволюции Брюсова, когда были созданы общепризнанно лучшие книги поэта: "Tertia vigilia" (1900), "Urbi et orbi" (1903), "Stephanos" (1906), "Все напевы" (1909). В эти годы поэт достиг равновесия в соотношении традиции и новаторства. Брюсов обретает свой неповторимый голос, свой стиль, как бы отходя от своего прежнего стиля ("декадентского"), лишь внешне оснащенного новизной. В "Tertia vigilia" Брюсов помещает стихотворение «По поводу сборников "Русские символисты"», в котором так оценивает искания середины 1890-х годов: "Мы были дерзки, были дети. . ."

Это не означало, что Брюсов отказался от экспериментаторства. И в 1906 г. один из близких ему людей — немецкоязычный поэт Георг Бахман, живший в России, предупредил поэта в письме: "Я слишком люблю Вас, чтобы не опасаться, что Вы увлекаетесь *жонглерством*. . . Вы этим вступаете на опасную стезю. Как можно презирать "толпу" и в то же время во что бы то ни стало, даже внешними приемами удивлять — все ту же

толпу. . . Вернитесь к старым и стройным линиям. . . вернитесь к чувству — вечному источнику вечного искусства...”³⁸

Но все же поэтический темперамент Брюсова столь силен, что чаще он обращается к “чувству”, т.е. глубинному поэтическому осмыслению мира и человека, нежели к “жонглерству”. Лирика Брюсова тех лет поражает современников силой своего магнетического притяжения, ярко выраженным мужественным началом.

Брюсов отходит от приверженности раннего символизма “царству”, как писал О. Мандельштам, “больших тем и понятий с большой буквы”, непосредственно заимствованных у Бодлера, Эдгара По, Малларме, Суинберна, Шелли и др.³⁹ Теперь, обретя свой стиль, свое видение мира, Брюсов не нуждается в теме, выставленной, “как щит, прикрывающий прием”. (Другое дело, что именно в 1900-е годы Брюсов, как никто другой, по словам Мандельштама, овладевает темой.)⁴⁰ Показательно в этом отношении стихотворение “Нить Ариадны” (1902).

Уже само использование одного из самых известных античных мифов, устойчивого антологического сюжета мировой поэзии раз и навсегда снимало возможность эксплуатировать, как было прежде, в середине 1890-х годов, экзотику, эпатаж. . . Например, в стихотворении “Предчувствие” 1894 г. недостаточно сравнить *любовь* с “палющим полднем *Явь*”: описание любви оснащается “ящерами”, “удавами”, наконец, излюбленной декадентами оппозицией “любовь—смерть”.

Смиряется Брюсов и с использованием общеупотребительного поэтического языка, использует устоявшиеся формы: “сырая мгла”, “взор. . . жадный”, “жар полдневный”, “подземная тьма”, “безлюдная ночь” и т.д. Необычным является только обилие, нанизывание глаголов — то, что получило название “глагольность” Брюсова: с помощью передачи быстро меняющейся цепи событий (“я нес”, “я шел и пел”, “тянулась нить”, “я счастлива была”) поэту удается добиться поразительной мощи и динамики изображаемых действий.

Современники эту черту Брюсова возводили к Пушкину, к традиции латинского стиха. У Пушкина действительно наблюдается сходная повышенная “избыточность” глагольных форм. Например, в стихотворении “К морю”: “Ты ждал, ты звал. . . я был окован; Вотще ревалась душа моя”.

Именно отсутствие особо изысканных либо экстравагантных поэтических форм (к отмеченному выше следует добавить традиционную строфику) позволило все творческое напряжение, которое прежде растрачивалось на своеобразный “маскарад”, перевести в смысловой, эмоциональный план стихотворения. Под этим знаком поэт и развивался во второй период своего творчества. Но это был и знак все большего и большего возвращения в лоно традиции.

И здесь в первую очередь речь должна идти о пушкинской традиции. Брюсов, больше ориентировавшийся в 1890-е годы на традиции романтического стиля, не избежал в 1900-е годы соблазна реанимировать стиль Пушкина (М. Гаспаров). Брюсов проецирует на себя произвольно сконструированный образ Пушкина-поэта. И дело не столько в типологическом сходстве или различии брюсовской и пушкинской лирики. . . В свое время Жирмунский доказывал, что стиль Брюсова, восходящий в своей

основе к романтическому, не может быть назван классическим, пушкинским⁴¹. Однако с выводами исследователя не смог согласиться, например, С.М. Соловьев. В оставшейся неопубликованной рецензии на книгу "Валерий Брюсов и наследие Пушкина" (1922) он оспаривает вывод Жирмунского о том, что Брюсов, как и вся плеяда русских символистов, продолжает романтическую традицию Жуковского, Тютчева, Фета и не имеет ничего общего с классической поэзией, ведущей свое начало от Ломоносова, Державина и Пушкина. "Брюсов многому научился у Пушкина, и еще больше у Баратынского", — пишет С.М. Соловьев, резонно добавляя: «Брюсов слишком многогранен, чтобы можно было исчерпать его поэзию терминами "классик", "романтик", "символист" и т.д. . . Некоторая абстрактность и нервная взвинченность, как верно указывает Жирмунский, проводят резкую грань между Брюсовым и Пушкиным — поэтом гармоническим, логически-конкретным. Но кто как не Брюсов положил начало той прекрасной ясности, которая пленяет нас в лучших вещах Кузмина?»⁴².

Симптоматично, что если прежде символисты, и в первую очередь Брюсов, склонны были искать своих кумиров вне поля зрения "массового" читателя, то теперь поэт-символист опускает голову перед общезначимой и всеми почитаемой фигурой — Пушкиным.

Это обстоятельство было связано, однако, и с тем, что Брюсов, переживший увлечение Бальмонтом — последним русским поэтом-современником, перед которым он какое-то время преклонялся, в 1900-е годы равным себе считает только Пушкина. Брюсов видит свою роль в поэтическом процессе начала XX в. сходной лишь с ролью Пушкина в начале XIX в. В этом убеждении поддерживали его близкие. Например, С.М. Соловьев и после смерти Брюсова писал: "Если начало 19-го века в истории осталось с именем Пушкина. . . то возрождение русской поэзии в начале 20-го в. имеет в лице Брюсова своего единственного начинателя (и завершителя)*".

Вспоминая свое восприятие места Брюсова в литературной жизни, С.М. Соловьев продолжал: ". . . радостно было сознавать, что в наш век живет поэт, который был равен, может быть, Баратынскому, а может быть, и Пушкину, и живет на Цветном бульваре, можно к нему ходить и слушать его слова, стихи"⁴³.

Преемником Пушкина, через которого начало XIX в. подает руку началу XX в., считал Брюсова А. Белый. Он же, как известно, называл Пушкина, а потом Брюсова "поэтом мрамора и бронзы". Брюсов «рукоположен» Пушкиным, это — поэт пушкинской плеяды», — утверждал в 1906 г. А. Блок⁴⁴. (Заметим, однако, что уже через некоторое время и Блок, и особенно Андрей Белый откажут Брюсову в этой "кровной" связи с Пушкиным). Именно Брюсов ввел культ Пушкина среди поэтов символистского окружения, пришедших в искусство в 1900-е годы: уместно вспомнить в этом отношении Вл. Ходасевича, В. Шершеневича, Б. Садовского.

*В тексте слово зачеркнуто.

Брюсов стоял у истоков объемной темы, прошедшей через весь поэтический XX в., – “мой Пушкин”. Но брюсовское обращение к пушкинской традиции оказалось и чреватым целым рядом негативных для его творческой судьбы последствий. У Брюсова обращение к Пушкину шло не только и не столько на уровне скрытых цитат. (Их совсем немного, например в конце стихотворения “Наполеон” (1901), построенного на известном самому неискушенному читателю пушкинском “К морю”, появляется “со дна встающая скала”, являющаяся “достойным пьедесталом” легендарному императору). Нечасто – в отличие от Б. Садовского, у которого, по ироничному замечанию С.М. Соловьева, “влияние Пушкина почти исчерпывается эпиграфами”⁴⁶, – Брюсов использует и этот способ обозначить свою близость.

У Брюсова следование за Пушкиным шло двумя путями. Первый – самый известный – попытка дописать “незавершенное” пушкинское произведение (“Египетские ночи”). Даже С.М. Соловьев, говоривший в упомянутой рецензии на книгу Жирмунского, что «Брюсов своими “Египетскими ночами” несомненно доказал глубокое знание пушкинской поэтики, его словаря, его синтаксиса, его рифм», тем не менее утверждал следующее: «Жирмунский прав не тогда, когда отрицает пушкинство Брюсова, а когда указывает на сходство брюсовского подражания с черновиками Пушкина. Брюсовские “Египетские ночи” относятся к пушкинским приблизительно так же, как Вергилий к Гомеру, или Расин к Еврипиду. Это “искусственное”, “ложноклассическое” произведение, никогда не возвышающееся до... силы пушкинских стихов»⁴⁶. Другой пример прямого следования за Пушкиным – брюсовский “Памятник” (1912). Тематическое родство с Пушкиным наблюдается в стихотворении 1906 г. “К Медному всаднику”.

Думается, однако, что не этот путь прямого следования или заимствования из Пушкина заставлял в свое время критиков заговорить о родстве Брюсова с великим поэтом. Связь с Пушкиным обеспечивалась не только текстовыми совпадениями и не только на уровне текста вообще – здесь следует поставить вопрос об общности, лежащей не на уровне творческих приемов, а в иной области – осознания себя как творческой личности. Если и пытаться все же искать сходство Брюсова с Пушкиным, то в связи с общим типом неоклассического искусства.

Но главное другое – осознание литературного дела как высокого ремесла. Брюсов, доказывая, что понятие литературная школа означает решение прежде всего профессиональных вопросов творчества, обращается к имени Пушкина. “У нас, у русских, совсем не разработана техника стихотворчества. Может быть, это потому, что наша поэзия никогда не развивалась свободно. Разве только во времена Пушкина”, – писал в рецензии на книгу Вяч. Иванова “Кормчие звезды” Брюсов в 1904 г.⁴⁷

Примерно с середины 1900-х годов наряду с прежним требованием от стихотворцев новизны Брюсов неустанно повторяет свою мысль о необходимости постижения традиции, предшествующего художественного опыта. С одной стороны, Брюсов утверждает (в связи с Г. Чулковым): “Истинный поэт приносит свою собственную форму стиха, – свои приемы стихотворчества, свои размеры”⁴⁸. С другой стороны, об одном из своих

прежних соратников по выпуску "Русских символистов" пишет: «А.Н. Емельянов-Кохановский прежде всего писатель не культурный. Он не принадлежит ни к какой "школе" в поэзии, потому что ничему не учился ни у прежних поэтов, ни у современных»⁴⁹.

Однако в уповании на традицию, на ремесло стихотворца обнаружился присущий Брюсову изъян творческого духа: вера в алгебру, которой можно поверить гармонию.

Так начинается примерно с середины 1910-х годов третий этап эволюции Брюсова, который характеризуется большей опрокинутостью поэтического мира в русло традиции, — но теперь уже в ущерб свободному развитию собственного творчества.

Сборник "Зеркало теней" (1912) продемонстрировал Брюсова еще на вершине его развития. По мысли С. Городецкого, универсализм Брюсова, бывший всегда недостатком, вдруг обернулся иной своей стороной — выигрышной⁵⁰.

Однако уже книга "Семь цветов радуги" (1916) показала спад поэтического темперамента Брюсова: в ней совсем нет поэтической новизны, нет и прежней силы поэта. Все бывшее напряжение художественного мира Брюсова уходит в спокойное русло неоклассицизма, в демонстрацию виртуозного владения техникой.

И на этом пути поэт ожидал непредсказуемый, казалось бы, поворот судьбы. Позже его афористически сформулировала А. Ахматова: "Он знал секреты, но он не знал тайны"⁵¹. Ахматова же, как и М. Цветаева и Б. Пастернак, дали другот — свободный — тип постижения опыта Пушкина. Произошел парадокс: на пути к новой творческой свободе, провозглашенной ранним русским символизмом с Брюсовым же во главе, поэт добровольно вышел ко всякого рода "классическим" ограничителям поэтического творчества, отвергнутым еще в эпоху Пушкина.

Первым таким ограничителем был странным образом возрожденный "жанровый принцип", бытовавший в поэзии XVIII — начала XIX в. Брюсов не только обращается к таким распространенным жанрам, как дружеское послание, сонет, элегия, ода, но и культивирует экзотические для русской лирики твердые стиховые формы (рондо, газеллы и др.). Даже одна из лучших брюсовских книг — "Urbi et orbi" — построена из разделов по жанрам; другое дело, что в 1900—1903 гг. Брюсов еще не довольствуется такими внешними приемами организации поэтического сборника и в "Urbi et orbi" есть другой главный стержень — современность. Но то был первый шаг к таким будущим неудачам, как книга "Семь цветов радуги" (1916), где возможное художественное многообразие укладывается в заранее определенные рамки.

Безусловно, сознательное возвращение жанров в русскую поэзию, совершенное Брюсовым, внесло большой вклад, как принято полагать, в общую высокую стиховую культуру поэзии XX в. Но не случайно поэты 1910-х годов, в первую очередь А. Ахматова, будут решительно возражать против брюсовского метода воспитания начинающих лириков. По поводу книги "Старая сказка" Н. Львовой Ахматова писала: "Мне кажется, что Н. Львова ломала свое нежное дарование, заставляя себя писать рондо, газеллы, сонеты". А дальше она спорила, можно предпо-

ложить, с самим Брюсовым: "А все, что связывает свободное развитие лирического чувства, все, что заставляет предугадывать дальнейшее там, где должна быть одна неожиданность, — очень опасно для молодого поэта. Оно или притягивает его мысль, или искушает возможностью обойтись совсем без мысли"⁵².

Брюсов добровольно вышел в зрелые годы к еще одному ограничителю, бытовавшему опять же в поэзии XVIII — начале XIX в., — жесткому тематическому началу, распространенному на такое большое поэтическое пространство, как цикл, книга.

Наконец, еще одним заслоном на пути свободного развития творчества стала узость, ограниченность поэтического языка. Брюсов, провозгласивший в 90-е годы своей целью расширить словарь поэтического языка, теперь оказался вкупе с прежней — эпохи декадентства — лексикой ("бездны", "безумия", "асфодели", "тени", "полумертвые розы", "изысканный вертеп") в рамках ложноклассической лексики ("заветный зов", "чело", "колесница заповедная", "панцирь медный", "пышные жертвы").

Зрелый Брюсов любит щеголять безукоризненным владением устойчивым стилем, мастерством стилизации. Это проявилось и прежде, например, в цикле "Любимцы веков" ("Tertia vigilia"), где он пытается менять стили в зависимости от эпохи ("Ассаргадон", "Рамсес", "Александр Великий", "Мария Стюарт"), но особо сказалось в "Семи цветах радуги". (Другое дело, что, как отмечала критика тех лет, это Брюсову не совсем удавалось и его "любимцы веков" говорили все же на одном языке.) Конечно, здесь очевиден опыт пушкинского "Подражания Корану", но с годами стилизация стала у Брюсова самоцелью. Теперь сам былой дух экспериментаторства сводился к достижению самому себе заданных высот мастерства, к стилизации на уровне готовых поэтических форм. Так неожиданно совместились традиция с экспериментаторством, сознательно теперь уложенным в стеснительные, интересные только лишь своей технической трудностью рамки. Прав был Д.Е. Максимов, когда писал, что приближение Брюсова к пушкинскому "принципу эха", к его стройности и ясности "помогало. . . упорядочить, дисциплинировать свою поэзию, бороться за освобождение ее от наиболее резких проявлений декадентской манеры", но и сам исследователь видел на этом пути просчеты (особенно брюсовский "Памятник")⁵³.

В чем неудача брюсовского "Памятника" (1912)? Пушкин тоже шел от опыта предшественника (Горация), но он и не стремился воссоздать еще один вариант известной античной оды. Начиная с первой строфы, в которой зримо возникает пушкинский памятник, вознесшийся выше "главою непокорной // Александрийского столпа", и до последней, где он обращается к своей музе, Пушкин строит стихотворение в русле своей судьбы и своей поэтики. Брюсов же вяло следует пушкинскому образцу: в его "Памятнике" нет ни прежней силы брюсовской лиры, ни гармонии Пушкина. Отсюда случайность, неточность в выборе слов, строк, банальность, несвойственное для Брюсова графическое совпадение рифм ("сложен — возможен"; "вкус — Брюсов" и т.д.), вялость ритма.

Два составных начала брюсовской лирики — новаторство и традиция — вступили в противоречие. В этом смысле поэтическая судьба Брю-

сова оказалась в высшей степени поучительной для XX в. Прав был Пастернак, писавший в юбилейном стихотворении ("Брюсову", 1924, 1929) о том, что он "дисциплинировал взмах взбешенных рифм", что он "был домовым у нас в домах // И дьяволом недетской дисциплины". Брюсов действительно один из главных учителей в поэзии XX в. Через его художественный опыт XIX век перетекал в век двадцатый. Но, может быть, права была и М. Цветаева, писавшая: "... только первый (имеется в виду поэт. — О.К.) — великая тайна и великий шантаж. . . У первого есть второй. Единственный не бывает первым (Анненский, Брюсов)"⁸⁴. Брюсов во многих областях творческого дерзания — в том числе в постижении опыта XIX в. — был первым. И в этом уже немаловажная заслуга его перед русской поэзией XX в.

¹Менделъштам О. Проза. Мичиган: "Ардис", 1983. С. 57.

²Там же. С. 77.

³Там же. С. 147.

⁴Там же. С. 111, 110.

⁵Цит. по: Лит. наследство. М., 1937. Т. 27/28. С. 268.

⁶ГБЛ. Ф. 386. Карт. 36. Ед. хр. 32. Л. 3.

⁷Там же. Л. 4.

⁸Гинзбург Л. О лирике. 2-е изд. Л., 1974. С. 247.

⁹Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 8.

¹⁰ГБЛ. Ф. 386. Карт. 36. Ед. хр. 32. Л. 3.

¹¹То, что Пушкин поначалу мыслит категорией жанрового принципа, видно из указания Б. Томашевского: в первом рукописном собрании своих стихов поэт расположил их по разделам: "Оды", "Элегии", "Послания" и др. См.: Томашевский Б.В. Пушкин. Кн. 1. (1813—1824). М.; Л., 1956. С. 212.

¹²Гинзбург Л. Указ. соч. С. 25.

¹³См. подробнее главу "Поэзия действительности" в указ. выше книге Л. Гинзбург (С. 172—242).

¹⁴Подгаецкая И. К понятию "классический стиль" // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 43—44.

¹⁵Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 154.

¹⁶Гинзбург Л. Указ. соч. С. 247.

¹⁷Цит. по: Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 575.

¹⁸Брюсов В. Автобиография // Русская литература начала XX в. / Под ред. С.А. Венгеров. М., 1914. Т. 1. С. 112.

¹⁹Максимов в связи с этим приводил брюсовскую запись середины 90-х годов с тем, что задача символизма — "приблизить поэзию к современности", "рисовать миру таким, как он отражается в душе современного человека" (Максимов Д.Е. Брюсов: Поэзия и позиция. Л., 1969. С. 20).

²⁰Горький В.А. Язык символистов // Лит. Наследство. Т. 27/28. С. 54—105; Гинзбург Л. Указ. соч. С. 248, 251.

²¹Вестник Европы. 1894. Ч. 8. С. 890—892.

²²В одной из черновых заметок 1895 г. Брюсов писал резко: "... г. Вл. Соловьев человек весьма почтенный. . . уважаю его как критика и как поэта. Но три рецензии на наши издания переполнены остротами и шуточками самого дурного толка. . . остается только пожать плечами. . ." (ГБЛ. Ф. 386. Карт. 36., Ед. хр. 47. Л. 1).

²³Цит. по: Брюсов В. Собр. соч. Т. 1. С. 568.

²⁴Там же.

²⁵Брюсов В. Собр. соч. Т. 1. С. 27.

²⁶Там же.

- ²⁷ Жирмунский В. Указ. соч. С. 158, 202—203.
²⁸ Цит. по: Брюсов В. Собр. соч. Т. 1. С. 568.
²⁹ Там же.
³⁰ Томашевский Б.В. Указ. соч. С. 202.
³¹ ГБЛ. Ф. 696. Ед. кр. 3. Карг. 7. Л. 1.
³² См. подробнее: Клинг О.А. Художественные открытия Брюсова в творческом осмыслении А. Ахматовой и М. Цветаевой // Брюсовские чтения 1983 г. Ереван. 1986. С. 235—247.
³³ Гаспаров М.Л. Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (1910—1920-е годы) // Брюсовские чтения 1973 г. Ереван, 1976. С. 77.
³⁴ Максимов Д.Е. Указ. соч. С. 35—36, 37.
³⁵ См.: Гундин С. Неосуществленный замысел Брюсова // Вопр. литературы. 1970. № 9. С. 189—203.
³⁶ Это одно из первых употреблений у Брюсова словосочетания "новое искусство" в кавычках.
³⁷ Брюсов В. *Tertia vigilia*; Книга новых стихов. М., 1900. С. 3.
³⁸ ГБЛ. Ф. 386. Карг. 76. Ед. кр. 27. Л. 37—37 об.
³⁹ Мандельштам О. Указ. соч. С. 110.
⁴⁰ Там же. С. 112.
⁴¹ См. известную работу: Валерий Брюсов и наследие Пушкина: Опыт сравнительно-стилистического исследования // Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 142—204.
⁴² ГБЛ. Ф. 695. Карг. 2. Ед. кр. 15. Л. 1—3.
⁴³ Там же. Ф. 696. Карг. 3. Ед. кр. 7. Л. 1, 1 об.
⁴⁴ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 616.
⁴⁵ Вesy. 1909. № 3. С. 89.
⁴⁶ ГБЛ. Ф. 696. Карг. 2. Ед. кр. 15. Л. 1.
⁴⁷ Новый путь. 1903. № 3. С. 212.
⁴⁸ Вesy. 1904. № 1. С. 71.
⁴⁹ Там же. № 7. С. 60.
⁵⁰ Речь. 1912. № 89. 2 апр.
⁵¹ Ардов В. Этюды к портретам. М., 1933. С. 63.
⁵² Ахматова А. Сочинения: в 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 212.
⁵³ Максимов Д.Е. Указ. соч. С. 81.
⁵⁴ Цветаева М. Неизданные письма. Париж: УМКА—PRESS, 1972. С. 292.

В.Д. Сквозников

А.БЛОК И РУССКОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ (ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ)

Означенная в заголовке тема (она же в данном случае и реальная проблема) предполагает разное истолкование, а отсюда и разные к себе принципиальные подходы. Прежде всего напрашивается строго, или "чисто", академический путь исследования, при котором должны устанавливаться не только непосредственные — плавные или скачкообразные — продолжения идей и форм предшественников, но и подчас нескрывающиеся заимствования¹, иногда из довольно далеко — чаще по времени, а порой и по месту — отстоящих поэтических образований.

Последние сближения, как правило, кажутся особенно убедительными:

если их к тому же подкрепляют прямые переключки на словесном и фразеологическом уровне. И, может быть, только по мере и после того, как неизбежно поблекнут и первоначальный эффект, и внешние ассоциации, проступит уже не внешняя похожесть, а более существенная несхожесть тех явлений, которые когда-то показались находящимися в родстве. Тут же, наоборот, могут внезапно направиться друг к другу встречные устремления вроде бы отдаленных и никак не предполагающих зависимости друг от друга явлений.

Все подобное предполагает быть обследованным объективно, когда цель "чисто" академическая — накопление положительного знания, которое затем служит отправной базой для последующих исследований и дальнейших накоплений — в принципе до бесконечности.

Но неостановимая динамика общественного развития, позволяя в иные минуты такой "чистоте" академического накопительства довольствоваться как бы невинным самообогащением, все же время от времени резко, а иногда и очень грубо вмешивается в суверенный ток накопления знаний, особенно при изучении вопросов, имеющих остроактуальное звучание. Вмешиваются и власть (официальная и "теневая"), и силы, ей противодействующие. Так что "чистому" академизму жизнь далеко не всегда дает возможность оставаться чистым, а подлинную его суть с разных сторон с насмешливым осуждением называют чем-либо вроде "башни из слоновой кости", — все равно, где воздвигнутой.

Однако, как только академическая позиция, издавна и привычно ошельмованная как антигражданственная, обывательская, мещанская, филистерская (по Энгельсу), делает попытку идеологически гражданской ориентации в рамках дозволенного плюрализма (дескать, пусть расцветут все цветы) и станет заинтересованно приглядываться к какому-либо идеологическому цвету, — ироничное презрение антифилистеров точно по команде уступает место жестокой нетерпимости со стороны активистов иных цветов.

Как всем известно, некогда гонимые, едва захватив господствующие жизненные высоты, прежде всего направляют силы на дело вроде бы вполне оправданное, т.е. на создание аппарата собственной охраны, — а затем также и аппарата преследования тех, кто их оплошно допустил к власти, кто теперь, по инерции былых всеобщих призывов к плюрализму, позволяет себе в чем-то с ныне господствующими или преобладающими не соглашаться. Что же касается академизма идеологически неориентированного, более или менее уютно расположившегося в областях, удаленных от превратностей политической "злости диеви", то такому академизму в любых условиях дозволяется, конечно, сохранять свою марку традиционной суверенности и гордый профиль внешней независимости.

Сказанное имеет если не непосредственное, то безусловно прямое отношение к той ситуации, в которой оказывается явление с приманчивым и общественно-политически острым именем "Блок" применительно к как-то определившим его предшественникам. В этой ситуации могут быть намечены и выделены те решающие водоразделы, которые предстоит подняты до почетного уровня "традиций".

Начку с упоминания имени родственного явления — "Блок" — см. стр. 101.

анализируя социологию творчества Пушкина и, в частности, стремясь постигнуть «самим поэтом скорее всего несознаваемое, творческое, тайное тайных его "Полтавы"», находил, что в этой поэме автор "силою нудит свое оторопелое вдохновение вихрем мчаться вперед, между перекладинами виселичных столбов, задевая за трупы повешенных"². Сильно иногда выражался пушкинист, сам будучи поэтом. Так вот на грани семнадцатого–восемнадцатого годов Блок яростно толкнул себя вперед, не очень – скажем осторожно – разобравшись в направлении.

Фактически и внешне очевидная картина предстает достаточно определенно. Когда у Блока прогрессирующее иссякание творческой силы еще не стало им самим осознано во всей своей необратимости, он считал себя привычно захваченным подлинной стихией вдохновения при скором сочинении "Двенадцати". Но политические перемены в России в это исключительно динамичное, хотя и короткое, время происходили еще скорее. И потому, вовсе не будучи футуристом, но переполненный футуристической радостью от крушения традиционных национально-государственных и общественно-нравственных устоев, крушения, воспринимаемого как поражение многоликой и ненавистой обывательской косности, мещанской пошлости и т.п., поэт не послевал за такой не предвиденной им скоростью. И потому он смутился, когда принятые им к сведению и едва-едва усвоенные свободы вдруг стали – не намного медленнее, чем их допущение, – свертываться и отменяться.

Резкость и неожиданность сокращения демократических – так называемых буржуазных – свобод подвигли жреца Аполлона, еще недавно демонстративно чуравшегося политики, на известное заявление два года спустя («Записка о "Двенадцати"»), заявление отнюдь не отвлеченно-поэтическое, не метафорическое, в блоковедении давно учтенное, начинавшееся словами: "С начала 1918 года, приблизительно до конца Октябрьской революции: (3–7 месяцев?) существовала в Петербурге и Москве свобода печати..." (о чем ниже. – В.С.).

Блок не то что понял, а, протрезвев после экстаза января восемнадцатого, ясным взглядом увидел реальные формы закрепления новой власти. Уже вскоре после Октября он не нашел той чаемой им, как и многими российскими интеллигентами, "терпимости правительства (пока оно относилось терпимо к революции)"³. И потому, кстати, диковато, а главное, безнадежно архаично выглядят еще недавно попадающиеся "ответственные" приговоры вроде такого: "...великий лирический поэт, безоговорочно *поддержавший* ленинское государство в самую трудную пору его становления, – таким остается Александр Блок в сознании советского народа"⁴. В этом приговоре верно только, что Блок "великий" и "лирический".

Не будучи заранее снабженным научными концепциями революционно-социалистического преобразования мира, предоставленный всецело своему политическому дилетантству и личному опыту очень впечатлительного человека, Блок быстро стал утрачивать свою уникальную выразительную и лирически переменчивую революционность. Он с тем большей готовностью заметил переход власти от только родившейся аморфной демократии к диктатуре, что в "непоэтических", и ему глубоко

ко противных, условиях старого режима был все же некий порядок, гарантирующий устойчивые условия независимого созидательного, в том числе художественного, творчества. Не думаю, что самый факт диктатуры его возмутил, потому что вряд ли натуру Блока, многообразно приверженную аккуратности, порядку, строгой дисциплине (кроме, понятно, расслабленности в ресторано-цирковых прорывах личности, что ныне принято называть "срывами"), могло огорчить, а тем более возмутить самое укрощение революционной анархии. Но так или иначе, по представлениям Блока, революционное опьянение прошло, наступило холодное похмелье. И он, как благородный художник и честный человек, не откестился от того результата, к которому вообще-то подготовило его либеральное умонастроение начала века, а непосредственным образом привело мнимо эстетическое, "дионисийское", а на самом деле жизненно очень опасное заигрывание со стихией, — будь то глубинная народная жизнь или еще более глубокий и соблазняющий тютчевский "хаос".

В реальной действительности революционной и послереволюционной России достоинств тютчевского "хаоса" Блок не обнаружил. Невыносимость жизни для более или менее нормального человека, сложившегося в среде трудовой интеллигенции до революции, представляла в особенно оскорбительно-мелких, неотвязных, вязких житейских проявлениях. И еще недавно отрешенный от них поэт с красивым бантом — эмблемой избранности и тем самым духовной и житейской независимости, некоторого даже равнодушия к преходящей злобы дневи — отчаянно молит Создателя о защите от того реально победившего человека, во имя которого так привычно отрадно было ранее выступать, но который рельефно предстал в облике ранее отвлеченного и безопасно сбоку существующего, вроде бы незамечаемого "буржуа": "Дай мне силу освободиться от ненависти к нему, которая мешает мне жить в квартире, душит злобой, перебивает мысли <.. >. Он лично мне еще не делал зла. Но я задыхаюсь от ненависти, которая доходит до какого-то патологического истерического омерзения, мешает жить.

Отойди от меня, сатана, отойди от меня, буржуа, только так, чтобы не соприкоснуться, не видеть, не слышать; лучше я или еще хуже его, не знаю, но гнусно мне, рвотно мне, отойди, сатана" ⁵.

То, что Блок разочаровался в русской революции, во всяком случае, в том ее виде, который она фактически приняла, в подтверждении теперь не нуждается. Опровергнуть этого не позволяют всем известные факты, — а мы теперь учимся уважать факты. Могут существовать и существуют лишь различные истолкования причин этого обстоятельства и оценки его следствий. Для нас же в данном случае имеет определяющее значение сам этот факт, по возможности объективно истолкованный.

Повторяю, — четкость здесь *определяюще* важна для уяснения прихотливости и некоторой причудливости блоковской ориентации среди собственно идейно-поэтических традиций не только в итоговых размышлениях, а вообще для верного понимания его предпочтений и отталкиваний; причем речь идет далеко не только о "теоретических" воззрениях, но и о практике.

Итак, утвердимся в фундаментальных представлениях, не смущаясь

их вроде бы очевидностью. Блок и революция – это прежде всего ошеломляющая поэма "Двенадцать"; так или иначе все к ней стягивается. Поэма – не только произведение самое первое для всей будущей русской советской "большой" литературы, но и самое значительное из созданного Блоком после Октября⁶; в его творчестве абсолютно уникальное. Резкая непохожесть пафоса и стиля "Двенадцати" на все, сделанное до этого, и, в другом плане, контраст между восторгом и подавленностью последующих лет могут быть не замечены только сугубо нарочно. Но если в первое время изучения творчества поэта уникальность поэмы осознавалась прежде всего злободневно-политически, т.е. односторонне, людьми противоположных позиций и – с сожалением или злорадством – подчеркивалось позднейшее "разочарование", то затем как реакция возникла иная тенденция. Схематически это выглядело так: остро выраженное отрицание "страшного мира" непосредственно приводит поэта к принятию сначала Февраля, потом Октября; из-за смертельной болезни, начавшейся всего через три года после "Двенадцати", Блок не успел развернуться как поэт революции, однако отношение его к революционной действительности после 1918 года не менялось.

Картина идиллическая, а аргументы в ее пользу предстают по большей части натянутыми.

Еще задолго до революции, а в особенности с началом мировой войны, глубоко недовольный собою и окружающей жизнью, всем устройством мира, Блок буквально сжигал себя, что достаточно известно. В этом многостороннем самоистреблении бывали просветы, связанные по преимуществу с радостными для Блока проявлениями где-нибудь стихии еще не укрощенной, не упорядоченной в традиционных рамках государства и общества ("Есть еще океан" – первое, непосредственное, бодрящее ощущение при известии о гибели "Титаника", наскочившего на айсберг). Поэтому взрыв революции он воспринял как благое потрясение – спасительное и для общества, и для себя лично.

И Февральскую, и Октябрьскую революции Блок принял, осознавая неизбежность кровавых ее издержек. Зорче всего это видели тогда, разумеется, враги поэта, и в данном случае они надежные дополнительные свидетели. Запутавшись в противоречиях собственной жизни и тем острее (несмотря на известное духовное отшельничество) ощущая агонию так называемой мирной русской жизни, Блок приветствует уничтожающий и очищающий пламень революции. Сам стоя на костре и очень отчетливо это себе представляя, он славит костер и издевается над теми малодушными из интеллигентных попутчиков, кто некогда "сладострастно" споспешествовал революционизации народа, общества, разжиганию гнева, а теперь пугливо сторонится, спасая себя⁷.

Так что в принятии революции был (вопреки иным утверждениям) момент жертвенности, искупления.

Отчаянное дореволюционное самоожжение сменилось отчаянным же принятием всеобщего пожара. Гибель Шахматова – только символ. Сгорела не только "библиотека в усадьбе" (известная формула Маяковского)⁸, но и вся старая поэтика Блока. Поэтому не убеждают попытки насильственно стягивать "Двенадцать" с предшествующими вещами

(например, с "Возмездием" или циклами лирических стихов из третьего тома).

Конечно, можно находить отдельные переклички, указывающие на единство творческого лица поэта. Но это не снимает того обстоятельства, что Блок начинает в поэме словно бы с нуля, как бы начисто забыв прошлый поэтический опыт.

Блок славит самый революционный порыв, "стихию", проявление "духа музыки". В этом смысле Христос, вызывающий много толкований⁹, — знак бесконечности революции, неисчерпаемости и потому божественной непостижимости ее смысла. Блок "несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)". Но он "отдался стихии" "в последний раз" и "слепо" (см. "Записку...").

Испытывая стойкое отвращение от "Маркизовой лужи" политики, признавая задним числом даже в "Двенадцати" лишь "каплю политики", Блок оказывается перед безысходным противоречием. Он, конечно, не хуже любого мыслящего человека понимает то, что доступно даже заурядному сознанию: что революция сильна и устойчива прежде всего не разрушением, а своей положительной, созидательной деятельностью. Недопустимо превращать политическое сознание поэта, пусть и дилетантское, в нечто инфантильное на основании буквального толкования "лирических" его рассуждений на этот счет. Однако практически он не примет *всякое оформление стихии*, видя в этом насилии над революцией. Здесь корень действительного драматизма в отношении Блока к новому, укладывающемуся строю.

"Вихрь" "прибирала партия к рукам" (Маяковский). Прямо одобряя публично провозглашаемую программу большевиков между Февралем и Октябрем, Блок не доверяет (см. "Дневники" и "Записные книжки") конкретным формам общественно-государственного строительства, не находя в них чаемой демократической новизны. Оттого Блок утверждает, что Октябрьская революция "кончилась" через 3–7 месяцев, когда "правительство" перестало "терпимо" относиться к революции, когда, например, "исчезла" "свобода печати" и проч. Таков и смысл упоминания о некоем "тогдашнем враге", с которым Блок встретился позже: "...он отвечал мне, что не мог тогда сочувствовать движению, ибо с самого начала видел, во что оно выльется". Это позиция абстрактно-революционная, не свободная от известного анархизма, восходящая к пресловутому "скифству". Хотя всякие "если бы" сомнительны, однако можно быть уверенным, что, если бы "двенадцать" были в современной униформе, с петлицами или с погонами, и вел бы их, командуя ими, сержант, — не было бы блоковских "Двенадцати".

Такая позиция, как можно видеть, не является аморфным полупризнанием (из-за растерянности и боязни), которое было столь характерно для многих в те годы. Это позиция определенная и твердая, — тем более мучительная вследствие жесткости соединения обеих сторон противоречия.

Таким образом, Блок оставался до конца настроенным революционно: он не "отходил" от революции; — но он не мог и отказывался признать

революционной самую стабилизацию революционного порядка, видя в ней "отступление". В этом прежде всего смысл шокирующего категорического: "революция кончилась". Так что, как видно, злорадствовать нечего, — хотя и для ликования реальная история в данном случае оснований не дает.

В послеоктябрьском молчании поэта Блока немало собственно личных обстоятельств; нельзя все объяснять политическими мотивами. Но главное обстоятельство здесь шире собственно личного. Блок слишком крупен, чтобы быть "примером" определенного "типа" в отношении русской литературы к Октябрю. Он сам по себе "тип". Однако судьба его, может быть, есть наиболее резкое выражение драмы абстрактной (или, если угодно, "лирической") революционности.

Рассмотренная здесь и принятая к сведению ситуация действительно имеет определяющее значение. Блок не является каким-либо исключением в том, что, подготавливаясь к смерти (отнюдь не неожиданно подкрадываясь, — не "скоропостижной"), он приводит в порядок свои счета, дела, свои творческие бумаги, уничтожает почти все нежелательное для посмертной репутации и судьбы и т.п. Все это тем более не может предстать неожиданным для того, кто помнит о блоковской аккуратности и педантизме в ведении своего писательского "хозяйства": никакого ожидаемого "поэтического беспорядка", будто бы неперменного спутника гения, обязательной черты его житейских повадок, тут и в помине не было.

Но если все отмеченное не является ни неожиданным, ни редким, ни особенным, то задерживает внимание и вызывает интерес, что именно поэт в последние дни, столь бесценные, стремится прежде всего пересмотреть и подытожить. Срок его уже измерен, но поэт продолжает жить полноценной духовной жизнью и, не подтверждая прежнего, однако и не утрачивает того умонастроения, которое выразилось, например, в признании еще 1911 года: "Наплывающие образы из невоплощающейся поэмы. Если бы уметь помолиться о форме" (7; 77). Тоска по неуловимой форме, в которой должно осуществиться дело жизни — никак "невоплощающаяся поэма" "Возмездие", — это есть и вопрос об ориентации относительно поэтических традиций, причем не только строго классических.

Революционное смятение априорно может представляться противоположенным исканиям подобного рода, а "Двенадцать" — острейшим тому подтверждением. Однако за три дня до начала создания самой новаторской своей поэмы, буквально накануне разгона Учредительного собрания (5 января 1918 г.), Блок записывает: "Весь день и вечер тоскую, злосю, таюсь. — Где-то, кажется, стреляли, а я не знаю и не интересно"¹⁰. В этом многозначном признании есть, по-моему, и намек на желание или даже готовность преодолеть "отрицательные эмоции" собственно политического плана, заглушить "тоску" и "злость" любимой филологической работой. Предсмертный пересмотр поэзии предшественников, ее переоценка оказываются итогом беспокойного интереса к ней, идущего из-за "границ прошлых дней".

Прежде всего, восприятие Пушкина и отношение к нему. Не только оно само заметно изменилось в самом конце жизни; в это время прояс-

нился смысл того "притяжения-отталкивания", которым характеризовались прежние годы.

Мне уже приходилось подробно разбирать эти восприятие и отношение в их эволюции¹¹. Начиная очень кратким образом внешней их истории, предпринятым Л. Гроссманом¹², в литературоведении отмечалась разная мера "отчужденности" Блока от Пушкина, всегда сопутствовавшая духовному самочувствию взрослого поэта и не очень замечаемая в критике первоначально, благодаря автоматизму привычки к тому, что с конца прошлого века почти всех к Пушкину потянуло: а раз всех, то и Блока не хуже других. А раз многие – каждый в разных случаях по-разному – символисты, импрессионисты, даже футуристы и прочие экстремисты – ближе к концу своего творческого пути почувствовали тоску по пушкинским "простоте", "ясности", "гармония" и т.п., то уж крупнейшему и талантливейшему из русских поэтов предреволюционных лет, как говорится, сам Бог велел.

Словом, движение к Пушкину скорее ожидается и охотнее, как-то легче замечается и отмечается, чем тенденция обратная или противоположная. Пушкин записал такую понравившуюся ему самому находку: "Гёте имел большое влияние на Байрона. Фауст тревожил воображение Чальд Гарольда. Два раза Байрон пытался бороться с Великаном романтической поэзии – и остался хром, как Иаков" (12; 163). Здесь, конечно, беззлобно обыгрывается хромота Байрона¹³, но каламбурное начало все же не главное. Мысль серьезнее: ведь библейский патриарх "боролся" с самим Богом, на него внезапно напавшим; тут в поражении, пусть и очень болезненным, ничего позорного быть не может. А Блок и не пытался в чем-либо Пушкина превзойти (в отличие от других "Великанов" – Толстого или Достоевского, или даже Некрасова, не говоря уж о поэтах-современниках Баратынском или Языкове). Он не полагал своего превосходства, например, в постижении души современного человека, в более глубоком исследовании страсти, психических и социальных аномалий, подоплеку исторического движения или чего-либо иного.

В разные минуты он обращался, а подчас и буквально припадал к различным сторонам пушкинского гения, – и как художника, и как феномена человеческой природы, – вплоть до выступления за полгода до смерти по частному поводу в защиту "загаженного" русского языка: "Спасти русский язык от газеты, улицы, специальной иностранной терминологии, политических слов и обывательщины всех видов по-настоящему может только гений, как Пушкин" (6; 430). Подобных примеров множество, при необходимости их можно развернуть, хотя дело, понятно, не в количестве, а в принципе.

Наконец, то произведение, которому было отдано поэтом больше всего времени и сил, замысел которого преследовал его неотступно много лет до самого конца, которое мыслилось, что называется, делом жизни и, как часто бывает с подобными грандиозными проектами, осуществилось только частично, – поэма широко эпического размаха "Возмездие" полна разноплановыми переключками с пушкинскими шедеврами, прежде всего, разумеется, с "Медным всадником": "Все мы находимся в вибрациях его меди" (Зап. кн., с. 169).

Подобные переключки, реминисценции, цитации, прямые или косвенные обращения поэта к поэту, да к тому же все нарастающие, увлекают, зачаровывают, заражают исследователя. "Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная" (Пушкин. — 8; 13). Так отрадно "следовать" за поступательным, т.е. успешным, процессом "очищения" былого модерниста от "тонких ядов" декадентства, его раскрепощения духовного и выхода к идеалу художнической полноты, здоровья, свободы, — словом, к Пушкину.

Автор этих заметок испытал соблазн такого рода и не раз отдал ему некоторую дань. Впрочем, в последний раз были в этом смысле предложены существенные коррективы, к сожалению, отвергнутые редколлегией издания и не вошедшие в печатный текст¹⁴. Преодоление же известной инерции, попытки заново посмотреть на привычные положения, давно знакомые строки и внимательнее отнестись к обстоятельствам и истории их возникновения могут привести к снятию некоторой идиличности представлений о прогрессивной эволюции (по схеме "отход от..." и "приход к...") и обнажению стойкого драматизма связей. Опять-таки ключ к этому в словах и поведении позднего, потухающего и словно бы "присмирившего" Блока.

Оказывается, что привычное и как будто бы неоспоримое в своей авторитетности представление обо всем пушкинском как идеале подлинной свободы поэтического выражения способно быть воспринятым как условие несвободы в творческом поведении.

Маяковский (уже и не очень ранний) со свойственной ему (а точнее, принятому им в тогдашней эстетическо-политической игре ампула тотального нигилиста¹⁵) дерзостью отождествляет пушкинский авторитет с его адаптацией официальными властями и уравнивает с неприкасаемостью самой самодержавной власти¹⁶. Блок никого с "Парохода Современности" не "сбрасывает".

Но на некоторую странность в отношении к пушкинскому, условно говоря, началу мне уже приходилось указывать. Последним блоковским стихотворением среди знатоков принято считать обращение "Пушкинскому Дому", и в этом видится нечто символическое, некое знамение, особенно в популярных заключительных строках:

С белой площади Сената

Тихо клянясь ему.

(3; 377).

Написанное по прямому¹⁷, да еще срочному, заказу стихотворение самому автору не нравилось ("... Кажется, вышло плохо"¹⁸; оно к тому же явно не отмечено присутствием былого истинного вдохновения. Благородное смирение перед Учителем всей русской литературы налицо; строгая выверенность хореов, воплощающих идеи и постулаты (что и почему), в логической последовательности устремленных к значительному выводу, тоже очевидна и говорит о совершеннейшей культуре поэтического письма. И самая его выглаженность, и холодноватая даже чопорность возбуждает и подогревает интерес: нельзя ли подсмотреть, как все же поэтом (поэтом милостью Божьей!) это делалось, что именно

потом надо было выглаживать и — предположительно, но очень вероятно — "модулировать" в иной, мажорный лад, как того, по догадке автора, требовал характер задания?

Оказывается, действительно была обработка, причем дух и направление ее действительно были такими, как предполагается. Так, в черновике среди отброшенного, осталось такое:

И душа в ... плаче
.....
Может быть, еще богаче
И зреее, чем была.
(3; 637).

Знаменательное сращение поэзии и политики — прямое следствие опыта пережитых катаклизмов в освоении и оценке классических традиций. Первый возможный смысл, ближе к поверхности лирической мысли лежащий: плачущая от ужасов исторических переворотов "душа" "зреет" и обогащается, принимая к пушкинской традиции в ее — в свою очередь — традиционном понимании. А второй смысл, тоже возможный, но лежащий глубже и потому внушающий большие сомнения: "душа" "плачет"¹⁹, расставаясь с привычными иллюзиями, в том числе и иллюзиями безусловной спасительности непогрешимого, потому идеального пушкинского универсализма, — и в процессе и результате такого болезненного расставания "обогащается" открытием творческой перспективы раскрепощения и необходимой "зрелости".

Повторяю, последнее здесь представляется только в плане *возможного* понимания. Здесь — да. Но есть аргумент в его пользу и потяжелее, и убедительнее. Это, что называется, документ программный — речь "О назначении поэта".

В предреволюционные годы Блок ненамеренно предостерегал возможного истолкователя: "...современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и слитно звучит в ушах. Значит, я еще не созрел для изображения современной жизни, а может быть, и никогда не созрею, потому что не владею еще этим (современным) языком. Мне нужен сжатый язык, почти поговорочный в прозе, или — стихотворный" (Зап. кн., с. 288). Так что, глядя с точки зрения потребности перейти на "сжатый язык", декларация "о назначении поэта" предстает как крепкое, уверенное суждение поэта, когда-то модного, а теперь завоевавшего право на авторитетность своих слов.

Блок, неприязненно отталкиваясь от общих слов, видящихся ему, как правило, пустыми, слегка отмеченными содержанием суетным, не чурается, однако, слов выпренных, сразу в таком своем качестве ощутимых, когда конечный результат этого не только непреложно требует, но хотя бы только в возможности предполагает, как нечто предпочтительное.

Намеренная выпренность "пушкинской" речи не только ощутима — она, собственно, определяет сущность глубинного содержания, в том числе жанрового содержания, выдержанность жанра торжественного обращения, высшего ранга претензии: "о назначении..." Как видно не больше, но и не меньше.

Перед нами текст. Начало неоспоримо торжественное, с учетом специфически-артистического амплуа оратора: "Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни..." (6; 160). Тут никаких комментариев не надо, — все целесообразно. Так Блок написал в белой тетради и читал "по тетради", как утверждают слушатели²⁰.

Знающих поэтику Блока, даже ее особенности после рождения "Двенадцати", а также тех воспоминателей, которых "Двенадцать" не встрянуло, не могло бы, видимо, не задеть такое утверждение "веселости" даже самого упоминания в детстве имени Пушкина. Какой-то "не такой" Блок. Мы читали Блока, — так почему "веселое" имя Пушкина? Блок рос и духовно созревал в настоящей, подлинной, истинной интеллигентской семье; ее судьба, как нарочно, на себе испытала все то, что выпало на долю подобным семьям, втянутым в России в жернова истории. Представление о "веселости" при воспоминании о Пушкине в 21-м году не может быть вполне искренним, как бы ни представлять ностальгию умирающего на изувеченной родине поэта.

Но свое сокровенное Блок записал иначе. Он смог своим личным примером публично подтвердить силу настоящей поэзии, ее долг соответствовать времени, быть в рядах прогресса. Блоковские "Двенадцать" — это гордая жертва независимой поэзии на алтарь современности: т.е. как бы поэзия к происходящему ни относилась, она рождена жизнью и ее чураться не смеет. От того, что у него "тогда" получилось, этот поэт, повторяем, не откестился. Но после "того" Пушкин, взятый в свой идейный арсенал новой властью, предстал для интеллигенции, не только очень старой, но особенно для той, характерную черту которой, применительно к духовному миру своего дедушки, Блок определял как стародворянскую, от просветительства идущую "элоквенцию", странно неожиданным. Грубо говоря, Пушкин для нее оказался не пленительным анархистом, а изначально, хотя и постепенно определившимся убежденным сторонником порядка.

Последнее, чем дальше, тем больше Блок уважал; хотя, повторяю, конкретные формы установления какого бы то ни было порядка не устраивали эту по натуре своей неустроенную душу. И вот для такой души ко времени ее жизненного исчерпания Пушкин предстал совсем иначе. Готовясь к будущей речи, сразу начинала набрасывать ее в книжке личного дневника, Блок пишет удивительные слова: "Перед нашими глазами с детства как бы стоит надпись; огромными буквами написано: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет многие дни нашей жизни" (7; 404). Потом пошли слова из тех, что составили действительно произнесенную речь и доставили радость потомкам.

"Надпись огромными буквами", осеняющая духовное становление и созревание "с детства", — это, согласитесь, совсем не то, что "веселое имя"... Это и ориентир величественно "огромный", чья величественность изначально предопределяется и задается именно "огромностью"²¹. Это как бы наперед заданные поэтическому восприятию если не шоры, если не барьеры, не иные заграждения, то — некие линейки, как в тетради, которые не обязательно режут глаз, но вольно или невольно дисциплини-

руют. Потом эта надпись "огромными буквами" может представляться и далеко не столь огромной, и даже не столь величественной; но ее значение изначальной заданности не пропадает. У кого-то это может положить начало привычке – в житейском обиходе, при надобности в безопасном (по положению) и невинном (по сути своей) кощунстве припомнить эти "огромные буквы", вроде: а платить кто будет? Пушкин? А художнику, поэту придется труднее. Впрочем, говорить о подобном можно бесконечно.

Пушкин раскрепощает всячески – так говорят все. Пушкин *сковывает* – это ощущают настоящие поэты, милостью Божьей поэты, только не все это отчетливо осознают; а из их в общем небольшого числа далеко не все в подобном смущении признавались.

В тяжкий для родины двадцать первый год Блок, неуклонно (долг!) держась за знамя гражданственности и патриотизма, всей силой своего авторитета, отпущенного ему историей культуры, завещает голодному и замордованному народу "веселость" пушкинского имени, его наследия, всего того, что, – используя модное, довольно-таки противное, но краткое современное обозначение, – образует аура притягательного и непреодолимого обаяния Пушкина. Сам же он не то что раскаивается в старых декадентских грехах, – собственно это он проделывал много раньше, причем не только декларативно, но творчески и, по-моему, очень убеждающе. В поэтическом сознании самого позднего Блока, видимо, уже неспособного к лирическому выражению в поэзии на привычной "блоковской" высоте, происходит замечательное *самоосмысление* своего идейно-лирического мира в среде национальной поэтической культуры.

Как видно, пушкинская речь, как ее в обиходе именуют блоковеды, предстает в двух редакциях – черновой в дневнике и белой. И ничего необычного здесь вроде бы нет. Но нельзя не заметить, что в данном случае перед нами все-таки не две редакции начала речи, а скорее *две тенденции*. Вторая – для поддержания бодрости в слушателе-читателе. А вот первая – запись личного ощущения, мало того – понимания вещей.

В речи Блок признался: "...мы утешаемся мыслью, что новая порода лучше старой; но ветер гасит эту маленькую свечку, которой мы стараемся осветить мировую ночь. Порядок мира тревожен, он – родное дитя беспорядка и может не совпадать с нашими мыслями о том, что хорошо и что плохо" (6; 161). Эти слова, достойные стать эпиграфом к исследованию подобного рода, вероятно, не очень глубоки и значительны с точки зрения, так сказать, профессиональной философии истории. С этой точки зрения они выглядят вполне дилетантскими, – хотя и претендуют, конечно, на философичность. Но мы будем неправы, если за эффектом "артистической" вдумчивости оформления, намеренно и успешно преследуемым оратором, т.е. определенной и не нуждающейся в объяснениях позы отягощенной мыслью "артиста", не заметим истинной глубины проникновения в суть исторической ситуации, обозначающейся не только в поэзии, но и вообще в духовной культуре.

Страха ради можно последний раз оговориться, что было бы, наверно, излишне сильным утверждать итоговое раздражение Блока пушкинским началом или его хотя бы пусть очень сдержанное неудовлетворение и

твердыни косности и партийности начинают шататься под неустанным напором сил и событий, имеющих всемирный смысл, — приходится уделить внимание явлениям, не только стоящим под знаком "правости" и "левости"; на очереди — явления более сложные, соединения, труднее разложимые, люди, личная судьба которых связана не с одними "славными постами"... Русское возрождение успело расшатать некоторые догматы интеллигентской религии, и Белинский уже не всем кажется лицом неприкосновенным. Худо ли, хорошо ли и по причинам, все равно каким, Григорьев был припечатан²³ и, следовательно, не попал в интеллигентский "лубок"; в тот лубок, где Белинский занимает место "белого генерала"» (5; 488—489).

Блоку явился идеализированный Григорьев, гений русского романтизма, огромный и, как он уверен, пока неохватный, в котором "действительно заложены искры громадной культуры" (8; 456). Правда, это сказано в письме человеку чужому, как бы мимоходом, рядом с горькой констатацией "одичания": это слово "теперь у всех на языке — факт, в большой степени совершившийся" (Там же). Григорьев как одно из "средств" против подобного одичания — это в известном смысле открытие, делающее честь этико-политической прозорливости Блока, заметившего сразу после создания "Двенадцати" (весной 1918 г.), что "пора перестать прозевывать совершенно своеобразный, открывающий новые дали русский строй души. Он спутан и темен иногда; но за этой тьмой и путаницей, если удосужитесь в них взглядеться, вам откроются новые способы смотреть на человеческую жизнь" (6; 28).

Блок ошибался, полагая, что Григорьев не только «не попал в интеллигентский "лубок"» (что уже цитировано), но и "никогда не попадет" (5; 489). Он сам, Блок, вскоре не только туда "попал", но и до сих пор там преимущественно пребывает, сидит. Причиной тому является в первую очередь, конечно, поэма "Двенадцать", а также многочисленные лирические признания (главным образом в прозе), где великий поэт стремился подтвердить себе и другим, что он уже ушел от декадентских "ядов", идет в ногу с революционным временем и чуть опережает его. А ведь суждения подобного рода словно провоцируют различные своекорыстные истолкования: так перетолковываются и суждения из "Записки" о "Двенадцати" в духе отречения от революционности. Блоку же очень хотелось, чтобы сбылось предсказание-заклинание: "... но наступает рано или поздно час, когда ничто уже не обманывает и: всякое исповедальное кокетство перестает быть нужным" (5; 508).

Блоковская идеализация — не в бытовом, а в исследовательском смысле слова — "григорьевского" начала состояла, пожалуй, прежде всего в недооценке момента заданности, рассудочности, в этом смысле, если угодно, партийности, в немалой мере свойственных мысли Григорьева — критика и поэта, а тем самым и преувеличению момента стихийности. Не наше дело здесь углубляться в изъяны методологии Блока-исследователя, — вообще в таких случаях легко попасть в ситуацию, самим Блоком обозначенную словами, ставшими крылатыми: "педант о поэте"; здесь же это и не наша задача. Главное, что долго волновавшее Блока "григорьевское" вольно или ненамеренно явилось "противовесием",

говоря тургеневским словом, всю жизнь занимавшему его "пушкинскому".

Вообще же тема: Блок и Григорьев – давно не новая, разветвленная, несводимая к роли некоего "противовесия" чему бы то ни было. Хотя, как к ней ни подходи, но, грубо говоря, не от хорошей жизни Григорьев занял так много места в его духовном самочувствии: все же это не рутинная связь "педант и поэт"! Очень хотелось стихи, – а вот когда стихия сказалась реально... Равновесия не получилось, дисгармония только обострилась. Не обольщаясь конструированием гармонии между "пушкинским" и "григорьевским" началами в революционное время, Блок усиливает давнее внимание к тем культурно-поэтическим устоям, которые образовывала поэзия "серебряного века" (в старом значении этого не научного, но привычного в литературном обиходе понятия – как поэзии последней трети XIX века). Она представлялась Блоку в целом явлением относительно спокойным, не бьющим по глазам, не резко рвущимся, не жаждущим катастроф, словом – устойчиво-поэтическим, на чем можно с надеждой задержать внимание, присмотреться, прицениться, уловить ростки перспективных всходов.

Поэтов такого рода, не великих, но достаточно видных, литературно родовитых, свободных от сомнительных связей, во второй половине XIX века было несколько. Блок избрал Якова Полонского, которого, между прочим, в пору особенного увлечения Григорьевым, обвинил в "глуповатом либерализме" за то, что тот, в свою очередь, «обозвал стихи Григорьева "смесью метафизики и мистицизма"» (5; 514).

Почему второстепенный поэт стал выдвигаться Блоком не просто как пример для кого-либо (Блок ведь не лекции читал в литературном институте), а как некая традиция для него самого, – для поэта, признанного вождем лирики своей эпохи? Могут раздаваться любые возражения против аттестации Полонского как поэта слабого и не очень оригинального, но нельзя если не удивиться, то не ощутить недоумения по поводу такого блоковского выбора – перед витриной богатых ближайших "традиций".

Среди возможных допустимо и такое объяснение, которое если не прямо, то через промежуточные ступени возводит стихи даже раннего и уже гениального Блока (даже весьма культурно "подготовленным" и эстетически чутким людям подчас казавшиеся "сверх всякой меры красивыми", "нарочито загадочными, почти сплошь совершенно никому непонятными" и т.п.²⁴) к наследию тургеневского друга и поклонника Полонского, который всю жизнь писал стихи разной меры "красивости", но всегда вполне всем понятные.

Еще молодой, но уже быстро входящий в известность Блок записал: «Я не боюсь больше слов. Даже – "польза" не страшна! Помешательство: термин и понятие. Публика любит большие масштабы: Полонский уже второстепенность» (Зап. кн., с. 54. Подчеркнуто Блоком. – В.С.).

Есть основания, конечно, предполагать, что некоторую пристрастность к Полонскому и его поэзии привил молодому Блоку кумир и демон его становящейся духовности Владимир Соловьев. Пусть так. Но еще до того Полонский был неотъемлемой составной атмосферы того "шахматов-

ского", шире — "бекетовского" гнезда ("бекетовщины", как бестрепетно выражался некогда крупнейший блоковед²⁸), роль и воздействие которого просто никак, никакими словами невозможно преувеличить (7; 432). Как бы там ни было, возмущение тем, что кому-то Полонский может представиться "второстепенным", молодому Блоку органически присуще действительно, — а ведь это время наиболее активного самоопределения среди мира искусства. Для ищущего Полонский — "яркий представитель века", "даже и темных его сторон", прибавляет ученик, над чем следует задуматься уже исследователям его лирической мысли. "Темных сторон" прошлого — для нас такого уже далекого — века не счесть, видимо, но какие именно имел в этом случае Блок, считая Полонского их "ярким представителем", можно пока только гадать.

Есть здесь момент немножко неприятный — то, что еще не пожилой Блок уже как бы стыдится детских или юношеских симпатий: среди литераторов былого, "потрясавших сердца", он (это 1908 г.) именует "Полонского с торжественно протянутой и романтической дрожащей рукой в грязной белой перчатке" (5; 307). Полонский был стар и очень болен, — но молодой Блок, уже наряду со многими предрекавший торжество грядущего хамства, не предвидел, как-то не предусматривал скорое дрожание рук, да и без перчаток, у своих ровесников. История наказывает беспощадность юной чистоты, граничащей с эстетством, а Блок к тому времени был человеком зрелым. Но в нем жил так называемый юношеский максимализм. Ему, жаждущему социального равенства, братства между людьми, судьба поднесла через десять лет реальные опыты претворения таких отношений. Его на них реакция известна.

То, что Блок чуть стыдится слабости к Полонскому, — грех небольшой, среди художников привычный и легко оправдываемый. Главное, что он (Блок) все же Полонского за собой оставляет. И нельзя списать это на инерцию некую или рутину, спутницу поэтической рассеянности. Нельзя потому, что Блок сказал ранее нечто более значительное, явно крепко над сказанным думая. Он читает эпигонские стихи Бунина, настраивая себя на сочувствие желающему быть поэтом; сразу точно, метко — сам-то подлинный поэт! — возводит читаемого к традиции, к тому же простоватому Полонскому, все это время, стало быть, держит Полонского в уме, держит его образную и внешнюю ритмику, его милостивые и часто трогательные банальности (иногда напоминающие импозантность и как бы изначально заданное благородство Алексея К. Толстого), его хоть, конечно, и не классическую, но безусловно доходчивость, слаженность стихов и влекомой ими незатейливой лирической мысли.

И тут поэт попутно (так и хочется сказать: роняет. Да — роняет!) словно полунезбрежный вывод по поводу обыкновенного, хотя и не без претензии стихотворения Бунина: "...Можно уловить душу поэзии Полонского — отнюдь не влияние даже, а только какой-то однородный строй души" (5; 143).

Еще далеко до конца пути по меркам блоковской жизни, силы как-то еще не только что распечатанными, то еще недожинными, — а его влечет все-таки не столько пушкинский прославленный протезизм, не иное многообразие форм, стилей, проб, масок, наконец, как признаи

живости отклика на все явления жизни (вспомним для сравнения пушкинское "Эхо"), как подтверждение динамизма творческого развития и тому подобное. Нет: в сокращенной дали сознания присутствует желание обрести "однородный строй души", следствием чего только может явиться углубленное, сосредоточенное лирическое самовыражение, т.е. наиболее истинная лирическая поэзия. Честно выразить смятение, крутую, пусть капризную переменчивость — благородно, но легче. А вот передать установившийся, относительно устойчивый "строй души", не погрешив против истины и не потеряв по пути поэзии, — несравненно труднее и уже потому заманчивее.

Блок не хуже нас понимает, что вообще-то "однородность" еще далеко не обязательно благо, что она может обернуться "общим однообразием", что он и находит в стихах Бунина (5; 144). Кстати, однако, тяга к известной (в предложенном понимании) однородности не чужда и позднему Пушкину. Блок не мог знать о существовании у него — у Протея! — загадочного по назначению четверостишия:

Воды глубокие
Плавно текут.
Люди премудрые
Тихо живут.
(3; 471)

Так что и при нашем предположении об отталкивании никуда от Пушкина не уйдешь. Но это, впрочем, особый вопрос.

Относительно же последнего, сказанного о Полонском, можно возразить: "однородность" в таком контексте не означает неперменной устроенности, тем более умиротворенности; пребывание в смятении, терзания и срывы могут образовать "строй", однородный именно в таком своем качестве. Пусть так, но я предлагаю лишь возможность в понимании того, почему во взаимном "противовесии" "пушкинского" и "григорьевского" начал вдруг возникает совсем неклассический образ Полонского, который нарекается "ярким представителем века" — века "золотой" и "серебряной" нашей классики. Он не образец, ему не по силам олицетворять в одиночку хотя бы одну из классических традиций. Так ведь и предлагаемая статья претендует лишь на место заметок к огромной и многослойной теме.

¹ Напомню хотя бы одно из любопытных исследований такого предмета — неоконченную статью М.О. Гершензона с острым названием "Плагаты Пушкина" (наиболее полная ее публикация в кн.: Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 114—122).

² Благой Д. Социология творчества Пушкина: Этюды. 2-е изд. М., 1931. С. 102. Последнее уподобление навеяно образами пушкинского стихотворного отрывка, получившего позднее название "Опричник".

³ Блок А. Собр. соч. Л., 1936. Т. 8. С. 238. Привожу это высказывание не с тем, прежде всего, чтобы напомнить намеренно давно не перепечатаваемое и потому давно забытое, но чтобы, наконец, предстала в своей неоднозначности и тем самым значительности идейно-политическая позиция А. Блока последних лет жизни.

⁴ Наровчатов С.С. Слово о Блоке // Лит. наследство. Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1980. Кн. 1. С. 15. Подчеркнуто мною. — В.С.

- ⁸ Блок А. Собр. соч. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 327—328. Далее, кроме оговоренных случаев, ссылки даются на это издание с указанием в тексте в скобках тома и страницы.
- ⁹ Перед ним, после Февраля, Блок написал глубокое, хотя и не лишённое пристрастности и дилетантства, исследование о последних днях императорской власти. После Октября, одновременно с "Двенадцатью" (если говорить о собственно художественных произведениях), написано только воззвание "Скифы", позднее — статьи, преимущественно на исторические темы, и несколько незначительных, главным образом мрачно-шуточных, стихов.
- ¹⁰ «Жалкое положение: со всем сладострашьем ехидства подкладывали в кучу отсыревших под снегом и дождями коряг — сухие полешки, стружки, щепочки; а когда пламя вдруг вспыхнуло и взвилось до неба (как знамя), — бежать кругом и кричать: "Ах, ах, сторим!"» (6; 18. Январь 1918 г.).
- ¹¹ В статье Блока октября 1919 г.: "Ничего сейчас от... родных мест, где я провел лучшие времена жизни, не осталось; может быть, только старые липы шумят, если и с них не содрали кожу. А что там неблагоприятно, что везде неблагоприятно, что катастрофа близка, что ужас при дверях, — это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией..." (6; 131).
- Кстати, Пушкин, говоря о якобинской диктатуре, счел нужным перевести французское слово "террор", и без того всем понятное, на русский язык: "Ужас" — именно так, с пропущенной буквы (Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 34). Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- ¹² Мною предложено еще одно истолкование в плане идейно-образном: Биографический аспект в содержании поэтического произведения // Методология анализа литературного произведения. М., 1988.
- ¹³ Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 382. Ссылки на это издание дальше в тексте даются с указанием страницы.
- ¹⁴ Сказовиков В. Д. Опыт возрождения пушкинской традиции как национального стиля (А. Блок) // Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М., 1978. С. 112—130.
- ¹⁵ Гроссман Л. От Пушкина до Блока: Этюды и портреты. М., 1926.
- ¹⁶ "Физический сей недостаток оскорблял его самолюбие" (11; 278), и проч.
- ¹⁷ Сказовиков В. Д. Особенности раскрытия характера в лирике Маяковского // Социалистический реализм и классическое наследие. М., 1960; Он же. А. Блок против декадентства // Современные проблемы реализма и модернизма. М., 1965; Он же. А. Блок и символизм // Вopr. философии. 1965. № 5; Он же. Опыт возрождения пушкинской традиции как национального стиля // Теория литературных стилей / Редкол. Н. К. Гей, А. С. Мясников, И. Ю. Подгаецкая, Я. Е. Эльсберг.
- ¹⁸ "Я над всем, что сделано, ставлю nihil ..."
- ¹⁹ По его утверждению, перед выездной "лекцией" полицейские начальники г. Николаева "предложили не касаться ни начальства, ни Пушкина" (Маяковский В. В. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 1. С. 22).
- ²⁰ Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт: (Введение в поэзию Блока). Изд. 1924. С. 51. См. также дневниковую запись Блока: 7; 403.
- ²¹ Чуковский К. Указ. соч.
- ²² В наброске — загадочное пустое место для эпитета к образу-слову "плач": равно может быть и отчаяние и отрада! Гадать нам, видимо, не пристало.
- ²³ См.: Пушкин. Достоевский: Сб. ст. Пб.: Дом литераторов, 1921.
- ²⁴ Уже подтверждено, что Блок не только слышал о Ницше, но и читал его. Поэтому можно вспомнить — не для близкой, разумеется, аналогии, но только в качестве косвенной переклички — предположение германского философа: "По-видимому, все великое, чтобы навсегда запечатлеться в сердце человечества, должно явиться перед ним в виде громадной, внушающей ужас карикатуры" (Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. [М.], 1903. С. 4).

²²Что, понятно, не мешает увеличению числа людей, якобы призванных "упорядочить" наследие поэта: ими поддерживается представление о привычном "поэтическом беспорядке".

²³В данном случае выпад против Белинского, которого Блок вообще осуждал, был вызван тем, что и в судьбе и репутации Григорьева именно вождь радикальной демократии, по мнению Блока, сыграл роковую роль.

²⁴Бунин И.А. Воспоминания. Париж, [1950], С. 216. Приведенная цитата, разумеется, не означает нашего согласия с ее содержанием. Резкость суждения объясняется его заключением: "Но вот... он написал наконец нечто уже слишком понятное" (имеется в виду поэма "Двенадцать").

²⁵Орлов Вл. Александр Блок: Очерк творчества. М., 1956. С. 21.

С.С. Аверинцев

ВЯЧ. ИВАНОВ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ

Я наполовину — сын земли русской,
с нею, однако, согнанный,
наполовину — чужеземец, из учеников
Санса, где забывают род и племя.

*Вяч. Иванов. Переписка из
двух углов, письмо XI*

Край исконный мой и кровный,
Серединный, подмосковный,
Мне причудливо ты нов,
Словно отзвук детских слов
Об Индии баснословной.

*Вяч. Иванов. Серебрянный
бор, I*

В общем сознании нашей публики Вяч. Иванов — не столько индивидуальность, сколько персонифицированная норма русского символизма; и, пожалуй, не столько поэт, сколько теоретик поэзии, т.е. кодификатор упомянутой нормы.

Я уже имел случай заявить, что усматриваю в таком представлении несправедливость к Вяч. Иванову как поэту своеобразному и достаточно резко не похожему ни на кого другого, в том числе на своих собратьев по русскому символизму. Кроме того, я склонен оценивать лучшие стихи Вяч. Иванова никак не ниже, а скорее выше его замечательно умных, но в значительной мере оспоренных временем теоретических построений¹. Мои убеждения на этот счет нимало не изменились. Однако по ходу начинаемых мной рассуждений полезно задуматься над тем, что ходячие мнения редко представляют собой чистую бессмыслицу; нормально они состоят из смеси смысла и бессмыслицы в различных пропорциях. Спрашивать о смысле предрассудков — полезнее, чем просто отвергать их.

В данном случае доля смысла образована, как кажется, следующими фактами.

Во-первых, между всеми символистами Вяч. Иванов занимал наиболее "учительную" позицию. Педагогические, дидактические наклонности были ему присущи как личности; а символизм, как он его понимал, был для него некоей творческой и жизненной верой, истово исповедуемой и проповедуемой. Подчеркнем это наречие – истово. Здесь контраст и презрение Бальмонта к мировоззренческой дисциплине, и нигилистическому артистизму Брюсова, и противочувствиям Анненского, и богоборчеству Сологуба, и мятежам лирической стихии Блока. Вяч. Иванов недаром отказывался от парижской, т.е. "декадентской", генеалогии символизма, возводя свою генеалогию, помимо русской религиозно-философской поэзии, о чем нам предстоит говорить, к немецкой романтике, к Новалису. В его намерения входило – дать читателю незыблемые ориентиры, "кормчие звезды": "Из Нет, из непокорного, // Восставь святое Да!" Ориентиры эти должны были быть приведены в связную, непротиворечивую систему, а для этого поверены умозрением: чтобы учить, необходимо иметь учение. Он энергично защищал против Анненского, во многих отношениях своего антипода, принцип иерархической организации строимого поэзией космоса². Недаром в его речи, как письменной, так и устной, разговорной, современников поражала частота слов-антонимов: "должный" – "недолжный", "правый" – "неправый"³. И очень характерен для него глагол "волить". В центре – воля, которая обязана выбирать "должное" и "правое" и отвергать "недолжное" и "неправое".

Во-вторых, именно как учитель, как сознательный воспитатель российской читающей публики, Вяч. Иванов брал на себя дело, которое позволительно назвать культурной стратегией, культурной политикой, отчасти даже культурной дипломатией⁴. В двуедином контексте педагогической и культурно-политической установки должна быть прочувствована волевая энергия, направленная на определенную цель: отбор и утверждение некоего канона авторов, как европейских, так и русских.

Нам не так легко с достаточной отчетливостью уяснить себе, насколько мы – до сих пор! – зависимы в наших собственных оценках отечественной классики от символистов вообще и от Вяч. Иванова в особенности. Для этого есть две причины. Во-первых, таково свойство канонов вообще: как правило только канон принят, он воспринимается и согласными, и несогласными так, словно не было времени, когда без него обходились. Вопрос о том, с какого момента и благодаря чьим усилиям данность стала данностью, редко приходит на ум. Канон так почтенен для одних, так прискучил другим, что кажется безвозрастно-старым. Нам легко может померещиться, будто Шекспир так и стоял веками рядом с Данте в перечне величайших поэтов Европы (Готфрид Бенн в одном стихотворении даже заставил самого "Эйвонского Лебеда" размышлять о хронологической паузе, отделяющей его от Алигьери); нужно специальное усилие, чтобы концепция такого ряда – в котором за Данте и Шекспиром следует, конечно, Гете – была осознана как историческая заслуга совершенно конкретных сил начала XIX в., прежде всего немецкой романтики и немецкого классического идеализма. Или мы говорим, что после того, как Гельдерлин долго не был оценен по достоинству, время

наконец-то все поставило на свои места, — как если бы это мифологически персонифицированное "время" справилось со своей задачей само, без помощи культурной стратегии Стефана Георге и его кружка (кстати говоря, феномен этой стратегии представляет во многих отношениях аналогию деятельности Вяч. Иванова⁵), а затем без помощи движения экспрессионистов с их манифестами. . . Во-вторых, новизну канона, состоящую не только и не столько в его именном составе, сколько в его четкости, не так легко увидеть еще и потому, что новый канон чаще приходит на смену не старому канону, достойному такого названия, но хаотическому междуцарствию, в рамках которого не вполне реализовавшиеся попытки канонотворчества сосуществуют друг с другом. Не будем забывать, что символизм как целое сменил надсоновскую эпоху русской словесности.

Исключительно трудно доказывать, что вплоть до символистов едва ли была доведена до конца канонизация центральной фигуры русской поэзии — фигуры Пушкина. Разумеется, еще похороны Пушкина "были, действительно, народные похороны", как записал в своем дневнике А.В. Никитенко; но то была реакция на насильственную смерть поэта от руки чужеземца. Разумеется, мы без большого труда подберем за все десятилетия прошлого века антологию высказываний, которые будут создавать у нас впечатление, будто статус Пушкина был уже, в общем, таким, как это привычно для нас. Но можно подобрать и антологию совсем иного рода. "Разнос" Пушкина, учиненный Писаревым, был куда менее скандальным, чем представляется нынче; в конце концов, и Катков, антипод Писарева, снисходительно рассуждал о "незрелости" пушкинского творчества, о его фрагментарности. Очень важным событием в истории канонизации Пушкина явились пушкинские торжества летом 1880 г., связанные с открытием опекушинского памятника и сопровождавшиеся знаменитыми речами Достоевского и Тургенева; но Салтыков-Щедрин и Лев Толстой демонстративно отказались приехать на торжества, между тем как символом веры "передовой" молодежи оставалось преимущество над Пушкиным — Некрасова.

В ранней поэзии Вяч. Иванова мы находим два стихотворения, специально посвященные Пушкину: в "Кормчих звездах", в разделе "Сонеты" — "На миг"; во втором разделе "Прозрачности" — "Пушкин у Онегина". Оба стихотворения отмечены некоторой незрелостью, которая потом будет уходить из творчества Вяч. Иванова; но в них проявляется одна постоянная черта — установка на *дистанционное видение*. Все споры о Пушкине, которые позволительно, изменив формулу Ницше, назвать "русскими, слишком русскими", отступили очень далеко. И позиция Вяч. Иванова, и его неоклассцистская метафорика напоминают позднего Фета (ср. сонет последнего, обращенный к Пушкину, — "Исполнилось твое пророческое слово"), и это, как нам предстоит отметить, не случайно; однако Фет спорит, негодует на подразумеваемых оппонентов из нигилистического лагеря, говорит о "нашем старом стыде" перед лицом Пушкина, — Вяч. Иванов не делает ничего подобного. Пушкин в обоих стихотворениях предстает как одно из явлений архетипической универсалии

Поэта, чей мир "вечностью мгновенной осиян". Мотив потерянного Рая в первом стихотворении дополнен во втором стихотворении эквивалентным ему мотивом Преображения Христа ("Господи! хорошо нам здесь быть", Матф. 17, 4 – слова апостола Петра, выражающие неисполнимое желание продлить райский миг на горе Фавор); эти сакрализованные образы внушают ощущение неземной непреложности канонического статуса Пушкина. Отношение к Пушкину – последовательно и открыто культовое; для нас слово "культ" в применении к ценностям культуры может быть однозным, но у Вяч. Иванова оно весьма употребительно. Новым, однако, является не эта "культовость", наличная у того же Фета, но ее выведенность из спора и соотнесение, во-первых, с тем, что называется у Бахтина "большим временем" – сказанное о Пушкине ставит его в один ряд с "первыми" поэтами всех культур, и довольно характерно, что в предисловии к сабашниковскому изданию своих переводов Алкея и Сафо Вяч. Иванов будет применять к эолийской лирике мыслительную схему, опробованную в сонете "На миг" (только заменяя метафору утраченного Рая метафорой фаустовского мгновения); во-вторых, с надвременным. Набоков родился на три десятилетия позже Вяч. Иванова и был на него исключительно непохож; но набоковское стихотворение на смерть Блока, где снова и снова перебирается список имен – Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет:

Все оны, ушедшие от нас
В рай, благоухающий широко,
Собрались, чтоб встретить в должный час
Душу Александра Блока, –

необходимо предполагает ивановский и, шире, символистский этап канонизации Пушкина, просто невозможно без этого звена.

Что Вяч. Иванов находил для себя у Пушкина, мы узнаем не из этих стихотворений, а из других источников. Весьма интересна статья 1908 г. «О "Цыганах" Пушкина», вошедшая в сборник "По звездам". Следует отметить хотя бы три момента. Во-первых; Вяч. Иванов с какой-то кровной заинтересованностью обсуждает пушкинскую фонику, звуковую стихию, которую мыслит предшествующей сюжетному замыслу, и специально роль гласных. По утверждению поэта, доминанта "Цыган" – звук "у", и доминанта эта "или выдвигается в рифме, или усиливается оттенками окружающих его гласных сочетаний и аллитерациями согласных"¹⁶. Притом она соотнесена с именем собственным "Мариула"; эта идея несколько напоминает концепцию анаграмматизма, восходящую к Фердинанду де Соссюру (у которого, между прочим, Вяч. Иванов в первые годы столетия занимался санскритом), а ныне популяризируемую структуралистами. Эти наблюдения, будучи достаточно конкретными и точными в отношении Пушкина, одновременно характеризуют поэтику самого Вяч. Иванова, сумевшего – в отличие, например, от Брюсова – сохранить и усилить органическую для русского стиха преимущественную ориентацию на ударные гласные¹⁷. Они были развиты позднее в статье "К проблеме звукообраза у Пушкина", написанной уже в Риме в 1925 г., но вышед-

шей в Москве, во втором томе "Московского пушкиниста", 1930⁹: пристальное внимание поэта к пушкинской технике, описываемой не так, как это мог бы сделать литературовед, но как бы изнутри творческого процесса, — очевидная установка на ученичество. Во-вторых, хотя непреложный статус Пушкина остается одним из краеугольных "догматов" эстетической "ортодоксальности" Вяч. Иванова, говоря собственным его языком, — это не мешает символисту откровенно и точно назвать чуждое лично ему у Пушкина. Чуждо ему наследие французского "вольтерьянского" рационализма в поэтике. ". . . Пушкин именно как сын XVIII века — великий словесник, ибо убежден, что все в поэзии разрешимо словесно. Из полного отсутствия сомнений в адекватности слова проистекает живая смелость простодушной живописи. Часто кажется, что поэт вовсе не подозревает оттенков и осложнений. Что значат эти простые и скупые слова и очень обычные, почти неестественно здоровые и румяные эпитеты? — непременно ли преодоление внутреннего избытка? И подчас как-то жутко становится от пушкинской ясности, от пушкинской быстроты"⁹. Именно поэтому, в-третьих, для Вяч. Иванова важно прочувствовать до конкретных моментов словесной ткани неоднозначность сделанного когда-то Пушкиным выбора в пользу "арзамасской" линии, наличие в сложном составе пушкинской поэтики аспектов, оспаривающих отход от "славянищины" XVIII в., той самой славянищины, к которой символист вернулся через головы поколений. Вяч. Иванов спорит, как с живым оппонентом, с Белинским, порицавшим у Пушкина то, что представлялось критике "погрешностями в слоге". «Глагол "рек", перед заключительную речь старца, очевидно, приготавливает слушателя к чему-то чрезвычайно торжественному и священному; для Белинского он просто "отзывается тяжелою книжностью". "Изданные шатры" критик свободно поправляет в "изданные"»¹⁰. На этом месте может померещиться, будто не Пушкина Вяч. Иванов защищает, а себя, и не с Белинским объясняется, а со своими современниками, попрекавшими его именно "тяжелюю книжностью". На деле он, конечно, весьма кстати напоминает, как не прост в реальности Пушкин, насколько он не сводим к плоскому, двухмерному образу псевдопушкинской нормы¹¹.

Так или иначе, очевидно, что Вяч. Иванову, как и следовало ожидать, дальше Пушкин "арзамасский", ближе — "внеарзамасский". В этой связи приходит на ум имя Тютчева, нашедшего в поэзии свой путь, альтернативный пушкинскому, за счет частичной реставрации утраченного карамзинизмом "одичности", соединяемой, как было показано Тыняновым в "Архаистах и новаторах", с элементами интеллигентской речи. К Тютчеву уместно перейти еще и потому, что роль символистов в его канонизации гораздо заметнее, осязаемее, чем в случае Пушкина¹².

Имя Тютчева в контексте традиции позднего XIX в., воспринятой Вяч. Ивановым из первых рук, связано еще с двумя именами поэтов-любомудров; связано хотя бы по контрасту с господствовавшей в общественном мнении некрасовской линией. Связь эта актуальна для поэта еще в 1944 г., когда он написал стихотворение, в котором отчетливо выступает парадигма списка, перечня, каталога-канона (вплоть до метафорической отсылки

в последней строке к церковным святцам):

Тамник Ночи, Тютчев нежный,
Дух сладострастный и мятежный,
Чей так волшебен тусклый свет;
И задыхающийся Фет
Пред вечностью безнадежной,
В глушинах ландыш белоснежный,
Над оползлем расцветший цвет;
И духовидец, по безбрежной
Любви тоскующий поэт —
Владимир Соловьев: их трое,
В земном прозревших неземное
И нам предугававших путь.
Как их созвездие родное
Мне во святых не помянуть?¹³

"И нам предугававших путь . . ." Перед нами — перечень "предтеч символизма". В качестве таковых три объединенных в нем поэта имеют между собой общее, в частности постольку, поскольку являют самую радикальную противоположность тому рационализму, который был отмечен Вяч. Ивановым как наиболее чуждая ему черта поэзии Пушкина: они чрезвычайно далеки от убеждения, что "все в поэзии разрешимо словесно". "Мысль изреченная есть ложь", — сказал Тютчев. "Что не выскажешь словами, // Звуком на душу навей", — советовал Фет. "Милый друг, иль ты не видишь, // Что все видимое нами — // Только тени, только отблеск // От незримого очами?", — вопрошал Владимир Соловьев. Это были поэты различного масштаба: сколь высоко ни оценивать последнего из них как мыслителя и "духовидца", в качестве поэта он слишком очевидно уступает первым двум. Все три поэта были несхожими — и по духовному своему облику, и по характеру литературной техники. Но перед ними стояла некая общая проблема: как поэзия, оставаясь поэзией, вести себя перед лицом неизреченного, трансцендентного слову? Для символизма это проблема проблем. Здесь важно отметить, что Вяч. Иванов не довольствуется ее общей постановкой на уровне символистских манифестов, составлением которых сам так много занимался, но вполне отчетливо видит наряду с тезисом о "неизглаголемом, неадекватном внешнему слову"¹⁴ как шиболете символизма, также и антитезис, т.е. требование особых правил такта, каковые должны уравновесить порыв к "неизглаголемому"; образец же подобного такта, значимый для себя и полемически защищаемый против Андрея Белого, поэт усматривает в Тютчеве. В поздней статье "О новейших теоретических исканиях в области художественного слова", опубликованной в 1922 г., о Тютчеве сказано: "Он с не меньшей, чем Пушкин, осторожностью о неизреченном безмолвствовал, там же, где не находил в мировой данности субстрата для мифотворческих высказываний, умел с несравненным искусством ознаменовать, в пределах возможного и изрекаемого, определительные черты своего постижения сущностей, никогда при этом не допуская в священную округу поэзии абстрактного концепта"¹⁵. Это значит, что Тютчев в должной мере и пропорции соединяет для Вяч. Иванова у равнове-

шивающие друг друга черты символиста *avant la lettre* – и классика *quand même*. Он и "свой" указатель пути, ибо "таинник Ночи", прозревший неземное в земном; он и собрат Пушкина по дисциплине духа и слова, выражающейся в правой осторожности, как и в счастливом избегании абстрактного концепта. Столп и утверждение "правого" и "должного", зеркало поэтической *ортодоксии* – очень важное для Вяч. Иванова понятие – специально для употребления символистам; вот чем предстает Тютчев.

Без Тютчева просто невозможна поэтическая дикция самого Вяч. Иванова. Это легче ощутить, конечно, в ранних стихах; но и там перед нами не подражание Тютчеву, которое лежало бы на поверхности, а нечто более глубокое и более показательное: внутреннее сродство "своего", собственно "вячеслав-ивановского", нового и оригинального – с дисциплинирующей тютчевской традицией. Вот несколько наугад взятых примеров из "Кормчих звезд":

. . . И бездне – бездной отвечал;
И твердь держал безбрежным лоном;
И разгорался, и звучал
С огнеоружным легионом.

. . . Вас Дух влечет, – громами брани
Колебля мира стойный плен,
Вещать, что нет живому грани,
Что древний бунт не одолен . . .

. . . А волны злобные, надмьсь,
Под темной бронзой звучных броней,
Мерно-ударною погоней
Летят, вспеяясь и дымясь . . .

Этого не могло бы быть без Тютчева. Сказать так – не значит утверждать, будто это похоже на Тютчева. Сходство не очень велико; но как раз черты несходства особенно углубляют проблему "Вяч. Иванов и Тютчев".

Ища в Тютчеве противоядия и противовеса, во-первых, некрасовской линии, выродившейся в надсоновскую, т.е. всему тому, что Пастернак назовет "сонным гражданским стихом"; во-вторых, ядам с фабрики парижского декаденства; в-третьих, просто опасности эстетической анархии, обесценившей природное дарование не одного Бальмонта, – вникая в феномен Тютчева глубже и глубже, интуиция Вяч. Иванова проходила сквозь этот феномен, выходя к тому, что для самого Тютчева было истоком.

Прежде всего – истоком биографическим, или, как сказал бы биолог, онтогенетическим. Ибо стихи Вяч. Иванова порой разительно напоминают по фактуре, по словарю, а заодно и по темам то, с чего Тютчев начинал. словно бы истовый выученик Райча не свернул в свое время в сторону, не подхватил от Гейне и прочих своих западных и российских современников заразу своего века, а вместо всего этого делал на наших глазах второй шаг в том направлении, в каком был сделан первый, отроческий.

Вот молодой Вяч. Иванов:

Он ударил в мощны струны —
И сердца пронзает хлад . . .
Мешет звонкие перуны,
Строит души в мерный лад.
Славит он обычай отчий,
Стыд и доблесть, ряд и строй;
Правит град, как фивский зодчий,
Властно-движущий игрой.
(“Терпандр”)¹⁶

А вот мальчик Тютчев:

Окрест благодатной в зорях златоцветных,
На тронах высоких, в сиянье богов,
Сидят велелепно спасители смертных,
Создатели блага, устройства, градов;
Се Мир вечно-юный, златыми цепями
Связавший семейства, народы, царей;
Суд правый с недвижными вечно весами;
Страх Божий, хранитель святых алтарей;
И ты, Благосердие, скорби отрада!
Ты, Верность, на якорь склоненна челом,
Любовь ко отчизне — отчизны ограда,
И хладная Доблесть с горящим мечом . . .
(“Уралия”)

Ведь все сходится: и ориентированный на Элладу Платона пафос музыкального лада и строя, одновременно мирозидительного и градозидительного, космического и сопряженного с “соборностью”; и обилие сложносоставных эпитетов; и даже фоническая окраска аллитераций — “стыд и доблесть” в пару к “хладная доблесть” . . . Самое поразительное, что Вяч. Иванов вполне мог не знать юношеского стихотворения Тютчева, некогда напечатанного в “Речах и отчетах Императорского Московского Университета”, 1820, и не включавшегося в прижизненные издания стихотворений. Если это так, близость к нему особенно значима, ибо перестает быть частным случаем влияния и приобретает принципиальный характер, соответствующий сугубо обобщенной перспективе литературных связей. Если Вяч. Иванов открыл “Уралию”, как Лавров — планету Нептун, т.е. “вычитал” более раннего Тютчева из более позднего, это очень интересно; как бы то ни было, открывая ее, он открыл себя.

Современным Вяч. Иванову пародистам, людям недалеким, приходили на ум литературные ассоциации из XVIII века. Как писал А.А. Измайлов:

Доколь в пиитах жив Иванов Вячеслав, —
Взбодрясь, волхвует Тредьяковский . . .

Он же заставил Вяч. Иванова говорить:

Сокровный мне в волшебстве из круговратных пущ,
Взревев, взревновал Державин.

На деле, однако, “одическая” дикция Вяч. Иванова не имеет, пожалуй, ровно ничего общего с Тредьяковским, фигурирующим здесь, очевидно, лишь в силу вековой привычки поминать его в пародийном контексте; и

она достаточно далека от великолепной brutality Державина, от его упоения вещественным и бытовым. Эта одухотворившаяся, истончившаяся "одичность", апеллирующая не к чувственности, а к мысли непосредственно и органично продолжила исходную точку во многом парадоксального тютчевского синтеза допушкинской словесной культуры с типом умственности, который стал возможен лишь благодаря романтизму. Вспомним, что, по блестящей формулировке Л.В. Пумпянского, явление Тютчева "должно быть определено как соединение несоединимых: романтики и барокко"¹⁷.

Но Вяч. Иванов словно бы проходит "сквозь" Тютчева к дотютчевскому и предтютчевскому еще в одном смысле: благодаря своей погруженности в немецкую культуру и специально в стихию немецкой романтики он находится в контакте с немецкими истоками тютчевской поэзии¹⁸. Его подход к Тютчеву реактуализирует связь с этими истоками; в этом смысле поистине символично, что однажды он выполнил поэтический перевод стихотворения Тютчева на смерть Гете на немецкий язык¹⁹. Специфическое отношение Вяч. Иванова к слову, отличающее его от всего русского XIX века и от Тютчева в том числе, отчасти приближает его к поэзии немецкой; это проявляется уже на уровне ритмической и фонической фактуры стиха, определяемой тремя взаимосоотнесенными моментами – необычным обилием односложных и вообще кратких слов, а потому сверхсхемных ударений, столь же необычной густотой и плотностью согласных, наконец, преобладанием симметричной ритмики стиха над асимметричной, которая вызвана сравнительно редким пропуском ударений²⁰. Интересно, что все три момента "германизации" стиха сильно стимулируются "славянщиной" (прежде всего, конечно, употреблением архаических усеченных форм.) Возвращаясь к наследию русского XIX века, отметим, что для Вяч. Иванова был возможен, более того, неизбежен такой взгляд на панораму этого наследия, который ставит в центр панорамы – именно Тютчева. Все остальные фигуры, не исключая самого Пушкина, располагаются вокруг Тютчева. Действительно, в статье 1910 г. "Заветы символизма" мы читаем:

«Тютчев был не одинок, как зачинатель течения, предназначенного – мы верим в это – выразить в будущем заветную святыню нашей народной души. Его окружали – после Жуковского, на лире которого русская Муза нашла впервые воздушные созвучия мистической душевности, – Пушкин, чей гений, подобный алмазу редчайшей чистоты и игры, не мог не преломить в своих гранях, где отсветилась вся жизнь, раздробленные, но слепительные лучи внутреннего опыта; Боратынский, чья задумчивая и глухоторжественная мелодия кажется голосом темной памяти о каком-то давнем живом знании, открывавшем перед зрячим некогда взором поэта тайную книгу мировой души; Гоголь, знавший трепет и восторг второго зрения, данного "лирическому поэту", и обреченный быть только испуганным соглядатаем жизни, которая, чтобы скрыть от его вещего духа последний смысл своей символики, вся окуталась перед ним волшебным-зыблемым покрывалом причудливого мифа; наконец, серафический (как говорили в средние века) и вместе демонический (как любил выражаться Гете) Лермонтов. . . »²¹

Просим у читателя прощения и за то, что привели цитату столь пространную, и за то, что произвольно оборвали ее на имени Лермонтова, отсекая большую часть уделенной ему характеристики. Имя Лермонтова не могло не стать важным компонентом ивановского мифа о поэте-духовидце, и миф этот (отчасти в последовании Владимиру Соловьеву) реализуется, например, в очень поздней (1947 г.) статье "Lermontov" на итальянском языке. Но любовь Вяч. Иванова к Лермонтову²² – скорее любовь к лицу, к образу, к поэтическому персонажу (собственной лирики), нежели достаточно личное и пристальное отношение к лермонтовской поэтике.

Присмотримся к другим именам в этом списке. Баратынский (или, как принципиально и настойчиво предпочитал писать Вяч. Иванов, Боратынский) – еще одно имя, в канонизации которого символизм сыграл особую роль. Путь от исторического Баратынского, забытого XIX веком, к его отражениям в русской поэзии постсимволической поры (включая Мандельштама и Заболоцкого), вел через Коневского – и Вяч. Иванова.

Обо многом заставляет задуматься имя Жуковского. У Вяч. Иванова периода "Кормчих звезд" есть строки, поразительно близко подходящие к секретам поэтической техники пятистопного ямба именно у Жуковского. В этой связи необходимо особо упомянуть программное стихотворение "Альпийский рог", – то самое, которое поэт вынес в эпиграф к своей статье "Мысли о символизме". Определяющая его тему теологизация категории символа ("Природа – символ, как сей рог. Она // Звучит для отзвука; и отзвук – Бог") сама по себе заставляет вспомнить знаменитую строку Жуковского: "Поэзия есть Бог в святых мечтах земли". Но не о теме хотели мы говорить – а об интонационной проработке стиха, осуществляемой средствами как ритмическими, так и синтаксически-пунктуационными:

... Приятно петь его дилась; но, зычный,
Был лишь орудьем рог, дабы в горах
Пленительное эхо пробуждать.
И всякий раз, когда пережидал
Его пастух, излекши мало звуков,
Оно носилось меж теснин таким
Неизреченно-сладостным созвучьем,
Что мнилось: незримый дух хер,
На неземных орудьях, переводит
Нареченъ небес язык земли. . . .²³

Доведенное до формальных элементов, живущее и осуществляющее себя в них специфическое равновесие между дидактикой и лиризмом, по специфической дозировке того и другого представляющееся уникальным, – где еще мы найдем его, кроме как у Жуковского? Где еще найдем такое наполнение музыкой старомодного, даже словно бы старинного по интонации рассудочного синтаксиса?

... Тогда другой человек, на земле
Нашедший, впервые подобно вам,
Имел два рога; говорил, как черт
Дракон, и действительно перенес
Со всею властью, как черт, и в нас
Которому он поклоняется всех
Живущих и всю землю заставляя. . . .²⁴

Тот самый "замок Ретлер", в свое время доставшийся на зубок насмешливому Пушкину. Соль насмешки упразднена самим временем: что бы ни сказать об этой нарочито неспешной дикции, — это не проза, просто потому, что ничего подобного во всех тайниках и амбарах русской прозы не сыщется; и еще потому, что все существо *tour de force*, осуществленного Жуковским, — именно в резкости контраста между "прозаическим" и "стиховым", в соединении несоединимого. Впадая в грубую модернизацию, мы могли бы метафорически назвать это эстетикой коллажа (синтаксические прозаизмы на фоне раскованного, но неуклонно выдерживаемого стихового ритма, совмещение гетерогенных лексических элементов). Так или иначе, возрождение этих ходов в поэзии раннего символизма выглядит как чудо, — или, выражаясь менее патетически, как содержательный и осмысленный историко-литературный курьез. Позднее Вяч. Иванов в своей технике белого пятистопного ямба (ср., например, "Послание на Кавказ" Юрию Верховскому в "Нежной тайне") отойдет от школы Жуковского. Важно, однако, что в начале своего пути он эту школу прошел и что специфический подход Жуковского к единству синтаксиса, ритма, дикции и смысла, непонятный уже для Пушкина, для него какое-то время был понятным и органичным.

Особое значение в перечне принадлежит имени Гоголя. От Василия Розанова через Мережковского вплоть до Блока и особенно Андрея Белого Гоголь — тема тем русского символизма, почти его навязчивая идея. Здесь не время входить в подробности. Отметим только, что в стороне от всех частных мыслей и даже идиосинкразий символистской интерпретации Гоголя лежит объективная задача, которую символизм обойти просто не мог. Это не была задача канонизации Гоголя в смысле чисто оценочном. Хотя Белинский в свое время резко протестовал против завышенной, как ему казалось, оценки "Мертвых душ" в славянофильской критике (у К.С. Аксакова), — было бы рискованно утверждать, что прошлое столетие Гоголя недооценило. Задача, сохранившая свою актуальность еще для такого русского мыслителя постсимволистской эпохи, как М.М. Бахтин, состояла в том, чтобы вывести феномен Гоголя (с присущими ему чертами связи с фольклорной традицией, вообще "мифотворчества") из системы ассоциаций, заданных, скажем, концепцией "гоголевского периода русской литературы" у Чернышевского. Важно было сломать инерцию мысли, намертво пригвождавшую Гоголя к понятию "общественной сатиры" в духе Салтыкова-Щедрина.

Специфика подхода Вяч. Иванова к решению этой задачи, как и ряда других, аналогичных, — это перевод рассматриваемого феномена из "малого времени" в "большое время". Нечто подобное было присуще символистской теории в целом; но у Вяч. Иванова подобные операции получались лучше — хотя бы в силу его профессионального знакомства с античными историками европейской литературы. Характерно само заглавие статьи, написанной в 1925 г. по дружескому заказу Всеволода Мейерхольда: «"Ревизор" Гоголя и комедия Аристофана». Гоголь победоносно выведен из сопряжения со всеми чересчур домашними ассоциациями — "гоголевский период" да "натуральная школа", или еще

некрасовский мужичок, который, раскаявшись в своей несознательности, Белинского и Гоголя с базара понесет, — через одно то, что непосредственно соотнесен с памятью аттической комедии. Сделано это очень естественно и уверенно. Даже не очень ловкие попытки моралистического перетолкования, примененные к "Ревизору" самим Гоголем, не встречая у Вяч. Иванова сочувствия, тоже включаются в перспективу большого времени, как рецидив средневековья, а значит, исторически и/или диалектически необходимый момент. «Дело в том, что тот другой Гоголь, которого мы только что назвали сторожем над художником, был, в свою очередь, художник, и вымышленное им оправдание своего творения было новым художественным преобразованием последнего. Он уже по-иному видел "Ревизора" — нравоучительную притчу в лицах, на идеальной сцене воображения, и его позднейшее суеверное видение разительно по своей средневековой наивности и силе. Нельзя отрицать своеобразную красоту примитива в этом зримом превращении города плутов в город чертей»²². Еще раз: выход за пределы русского идеологизирующего морализма народнической эпохи, апелляция ко всемирному, древнему, порой экзотическому — родовая черта символизма. Но если прочие представители символистской теории резко педалируют свою субъективность и пристрастность перед лицом феномена Гоголя — вплоть до розановской серьезной игры в "ненависть" к Гоголю, — Вяч. Иванов, напротив, использует историческую дистанцию как фактор беспристрастия, беспристрастия, присущей филологу-классику объективности. Не то что он отказывается от оценочной постановки вопроса о "правом" и "должном". Гоголь-художник прав против Гоголя-моралиста, как Атика времен Аристофана несводима к средневековому суду над ней. Но Гоголь-моралист приходит на смену Гоголю-художнику с той же непреложностью, с которой средневековье пришло на смену античности, и непреложность эта скорее удовлетворяет логическую потребность ума, чем подает повод к субъективному приятию или неприятию. Онтогенез повторяет филогенез, только и всего. А тысячелетний спор между Аристофаном и Менандром, т.е. между смехом катартическим и смехом сентиментально-бытовым, между возвышением народа над собственной обыденщиной и его же самоотождествлением с этой обыденщиной, — контекст предельно широкий и при этом, надо сознаться, исторически и философски вполне реальный; такой контекст, который без малейшей полемической жестикюляции отстраняет докучные недоразумения прошлого века. Еще Бахтину нужно было доказывать, что Гоголь — не сатирик (а официальная наука не упускала случая поставить его на место). Вяч. Иванов обошелся без единой оглядки на общие места радикально интеллигентской адаптации гоголевского наследия. Ему это было уже окончательно неинтересно.

Ни о ком из русских авторов былого Вяч. Иванов не думал, не говорил и не писал так много, как о Достоевском. Мы уклонимся от этой темы и притом по двум причинам. Во-первых, сколько-нибудь удовлетворительное ее освещение требует особой статьи, если не особой книги. Во-вторых, здесь мы старались сосредоточиться на отношении Вяч. Иванова к своим прямым предшественникам по искусству поэзии, выражавшемся

или могшем выражаться двояко — не только в теоретизировании, но и в интимных моментах собственной поэтической практики. В самых же общих чертах о подходе Вяч. Иванова к Достоевскому можно только с большей энергией повторить сказанное о его подходе к Гоголю. Как Гоголь увиден в перспективе аристофановской комедии, так Достоевский увиден в перспективе аттической трагедии. Высказанная Вяч. Ивановым концепция романа Достоевского как "романа-трагедии", как известно, вызвала некоторые частные возражения Бахтина²⁶; не торопясь занять позицию за или против Бахтина, отметим только, что собственные его мысли без того слова о диалоге, которое было высказано Вяч. Ивановым, были бы невозможны. Он это всегда рад был признать.

С вопросом о взгляде Вяч. Иванова на Достоевского тесно связан другой вопрос — о "славянофильстве" поэта. Я не вижу возможности согласиться с Н. Бердяевым, отказывавшимся принимать это "славянофильство" всерьез, вообще обвинявшим поэта в беспринципном артистическом "протеизме"²⁷. С другой стороны, нельзя отрицать, что на фоне очень подлинного европеизма Вяч. Иванова, его католических симпатий и многого другого, его "славянофильство" выглядит едва ли не как парадокс. Именно потому, что Вяч. Иванов гораздо острее чувствовал исторический Запад изнутри, чем это бывает обычно с русскими "западниками", он был всей своей волей направлен на поиски для идентичной себе России адекватного места внутри многосложной цельности европейского культурного предания. Кто хочет, пусть обвиняет поэта в том, что его советы чересчур правильны для того, чтобы кто-нибудь им последовал. В одном нет возможности его обвинить — в провинциализме. Его "славянофильство" было бесконечно далеко от узости, не говоря уже о ксенофобии. Его европеизм не сводился к западничеству, опять-таки по-своему провинциальному. Во вселенское целое Россия может войти только как Россия, сохраняя верность себе — и возвещая волю плененным империей народам²⁸.

¹ См.: Контекст-1989: Лит.-теорет. исслед. М., 1989. С. 42—44; Круг чтения, 1991. М., 1991. С. 120.

² См.: Корецкая И.В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст-1989. С. 58—68.

³ Ср. Герцык Е. Воспоминания. Париж, 1973. С. 64.

⁴ И об этом мне приходилось говорить: см. Контекст-1989. С. 53—54, примеч. 4.

⁵ Здесь не место сопоставлять поэтику Вяч. Иванова и Стефана Георге (кстати говоря, почти ровесников — немецкий поэт родился в 1868 г., на два года позже), отмечая, что Вяч. Иванов весьма "конгениально" переводил Георге. В этом контексте нас интересует присутствие как "Башни", так и кружку Стефана Георге специфическое и во многом парадоксальное соединение важнейших черт: так называемой элитарности, но наряду с этим установки на всенародное, народосозидающее воздействие поэзии, а также — в программе более близкого прицела — на сознательно планируемую и проводимую реформу национальной культурной жизни; последняя требовала переоценки ценностей литературного наследия, пересмотра старых канонов и утверждения новых. Подобная модель, восходящая к идеям немецкой романтики, но непосредственно предвосхищенная в Англии "прерафаэлитов" и Рескина, предполагает амплуа культурного "законодателя" и постольку, если угодно, "диктатора", соединяющего со своими учениками и оруженосцами, а

через них — с концентрическими кругами публики узлами "педагогического Эроса". Индивидуальный облик Учителя в каждом случае иной: Георге был гораздо более жестким и тираничным, чем Вяч. Иванов, и педагогический Эрос приобретал у него специфические черты, — но сама по себе модель имела свою объективную логику, не зависящую ни от чьего личного произвола.

⁶Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. IV. С. 302.

⁷Как известно, в русском выговоре акцент дает гласному исключительную энергию, отсутствующую в большинстве западноевропейских языков, а отсутствие фиксированных характеристик долготы/краткости позволяет при желании "выпевать" любой ударный гласный, как это желательно для фонической выразительности целого.

⁸Иванов Вяч. Собр. соч. Т. IV. С. 343—349. Идея анаграммы — в центре этой статьи. «Едва ли не женское имя "Мариула" (с его рифмами-эхо: "гула", "Кагула...") было первым звуковым стимулом к созданию поэмы "Цыганы"» (с. 346—347). «Звукообраз "Обвала" есть самое слово "обвал" с его музыкой тяжкого падения и глухого раската. Эта тема варьируется и как бы меняет тональности: ударное ал (вал) подготавливается вначале суровым ды (валы) и разрешается в конце, перейдя через вод (свод) в ол (вол/шел) с рецидивом "скакал", "влекся вол", "верблюда вал", наконец — "Эол" с обертоном "орал", откликающимся на "орлы" первой строфы» (с. 347).

⁹Там же. С. 308.

¹⁰Там же. С. 314.

¹¹Образ Пушкина в критике Белинского (и, конечно, не его одного) без остатка сводит русского национального поэта к "направлению", к "школе" — разумеется, карамзинско-арзамасской. Формалисты 20—30-х годов, прежде всего Тынянов, взяли на себя исчерпывающим образом показать сложность пути Пушкина между линиями "арханстов" и "новаторов", часто — поперека этих линий. Спор Вяч. Иванова о "Цыганах" — не только с Белинским, но и с Достоевским, так часто кумиром Вяч. Иванова. У критиков поэт находит поверхностно-моралистическую и социологизирующую интерпретацию, прежде всего, образа Алеко (представленного даже в "Пушкинской речи" Достоевского баринном, "весьма вероятно" обладающим крепостными). Защита лексической стратегии Пушкина против замечаний Белинского основана у Вяч. Иванова на апелляции именно к смысловым моментам, утрачиваемым в подходе критика.

¹²Для Достоевского, исключительно высоко оценивавшего Тютчева, было, однако, не нуждающимся в обосновании трюизмом, что "Тютчев никогда не займет такого видного и памятного места в литературе нашей, какое бесспорно останется за Некрасовым" (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. XXVI. С. 112).

¹³Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1979. Т. III. С. 633—634 ("Гимский дневник 1944 года, октябрь, 3).

¹⁴Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 39.

¹⁵Иванов Вяч. Собр. соч. Т. IV. С. 638.

¹⁶Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. I. С. 576.

¹⁷Лумпьянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева. Уралия: Тютчевский альманах. Л., 1922. С. 57.

¹⁸Последним посвящено недавно появившееся вдумчивое исследование: Топоров В.И. Заметки о поэзии Тютчева. Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 32—107. Пожалуй, единственный недостаток этой статьи как целого — недооценка "бурушкиного", предбидермайерского бытового фона самых серьезных, одухотворенных, скорбных и религиозно окрашенных мотивов у Эйхендорфа. Но нашей темы это нимало не касается: Вяч. Иванов имел все основания делать то, что он делал, — клаться Новалисом, а никак не Эйхендорфом (и вообще никак из поздних романтиков, воплотивших переход к бидермайеру).

¹⁹Стихотворение Тютчева на смерть Гете ("На древе человечества высоком...") вместе

- те со стихотворением Баратынского на ту же тему ("Предстала — старец великий смежил...") было переведено Вяч. Ивановым немецкими стихами в юбилейном 1932 г. См.: *Иванов Вяч. Собр. соч. Т. IV. С. 158—162.*
- ²⁰ Нам приходилось обстоятельно говорить об этих чертах поэтической техники Вяч. Иванова. См.: *Вопр. лит., 1975. № 8. С. 160—165.*
- ²¹ *Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. II. С. 597.*
- ²² Ср. статью Н.В. Котрелева "Иванов В.И." в Лермонтовской энциклопедии (Л., 1981).
- ²³ *Иванов Вяч. Собр. соч. Т. I. С. 606.*
- ²⁴ *Жуковский В.А. Полю. собр. соч. / Под ред. проф. А.С. Архангельского. СПб., 1902. Т. VIII. С. 118.*
- ²⁵ *Иванов Вяч. Собр. соч. Т. IV. С. 389—390.* Характерно, что весь раздел статьи, посвященный гоголевскому автокомментарю, озаглавлен «Перелицовка "Ревизора" на средневековой пошиб».
- ²⁶ *Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 14—16.*
- ²⁷ Ср.: *Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии). Париж, 1989. С. 176—177.* Некоторые утверждения бердяевской характеристики Вяч. Иванова просто фактически ложны ("Он был... националистом и коммунистом, он стал фашистом в Италии..."); но и в целом Бердяев резко недооценивает стабильные, устойчивые, даже, если угодно, "серединные" компоненты мировоззрения поэта.
- ²⁸ Ср. написанное в самый канун Февраля обращение Вяч. Иванова к России:

Князю мира не служи!
 "Мир" — земле, народам — "воля",
 Слабым — "правда", нищим — "доля",
 "Дух" — себе самой скажи!
 Царству Божью — "буди, буди".
 О Христе молитесь, люди!

(*Иванов Вяч.*
Собр. соч. Т. IV. С. 51).

И.В. Корейская

ВПЕЧАТЛЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КРИТИКЕ И ЛИРИКЕ ИН.Ф. АННЕНСКОГО

1

Присущий русскому символизму двойной генезис (западноевропейская культурная традиция от эллинской античности до французского искусства "конца века" и воздействие русской классической литературы) имело и творчество Анненского. Попытки разграничить его поэзию и прозу в зависимости от каждого из этих начал неправомерны из-за единства лирического мира создателя "Книг отражений" и "Кипарисового ларца". Что же именно из русского этико-эстетического опыта было их автору особенно близким?¹

Первый сборник своих эссе ("Книга отражений, 1906) Анненский предварил указанием на их сугубо лирический смысл: "Я... писал здесь только с том, что мной владело, за чем я следовал, чему я отдавался..." (5). Сказанное справедливо для "Второй книги отражений" (1909) и многих дру-

гих страниц критической прозы Анненского с их весьма субъективным истолкованием произведения и личности писателя ("Самое чтение поэта есть уже творчество", – говорилось в том же предисловии) (5).

Своеобразным было, например, восприятие Анненским искусства Пушкина. Среди "Отражений" статьи о нем не было; единственный посвященный ему текст – юбилейная речь 1899 г. "Пушкин и Царское Село" (изданная тогда же в виде брошюры, она не перепечатывалась). И в этой речи, и в репликах из статей на другие темы видна – при всех выражениях пиззета по отношению к национальному гению – удаленность Анненского от мира Пушкина, формировавшегося под влиянием "холодных" канонов классицизма и явившегося "завершителем старой Руси" (228, 308). Разумеется, программная ясность пушкинского слова не могла быть близка "русскому Малларме", склонному шифровать переживание и затемнять образ ради большей его суггестивности. Автору "Кипарисового ларца" с его лиризмом "малости" и "жалости", устремленностью к драмам современного сознания и антииерархической поэтикой была чужда мысль Пушкина о том, что "прекрасное должно быть величаво", вкус к истории и культ воспоминаний, "определительные для всей его литературной деятельности" (309). Признав, что "совершенство Пушкина, пушкай лучезарно далекое... улыбалось с своей высоты робкому и темному" (229), Анненский не упомянул о бедном Евгении или о Вырине. И не вспомнил, что стихия "осиянно-воздушного пушкинского слова" не исключала иной, буднично-бытовой, узаконенной Пушкиным стилистически и терминологически; ведь права "прозаизма", столь важные для автора "Кипарисового ларца", были заявлены едва ли не впервые в одной из строф "Онегина". Но дело было не в одних стилиевых устремлениях, но и в несовместимости психологической. На это указал сам Анненский по отношению к людям 80-х годов: "Дети поколения, в котором болезненная чувствительность воспитывалась на Фете, А. Толстом и Апухтине, не виноваты в том, что они не могут непосредственно чувствовать Пушкина". Светлое пушкинское мировосприятие было несродным и натуре самого "нерадостного поэта" (Волошин об Анненском) с его музой "болезненного надрыва", как ее назвал Блок. (Эта разница миров особенно примечательна в свете недавних разысканий по генеалогии рода Анненских, связанного, по сохранившимся в памяти мемуаристов семейным преданиям, с "Ганнибаловым древом" в русском дворянстве².)

Признаваясь в том, что пушкинский "гений чистой красоты" "слепил" его "своим нестерпимым блеском", что в нем было "что-то самодовлеющее и лучезарно-равнодушное к людям" (131), Анненский находил другой, близкий себе идеал прекрасного у Лермонтова, для которого красота – это "утроза", "вызов", повод для "трагедии" (132). Как видно из статьи "Символы красоты у русских писателей" и речи "Об эстетическом отношении Лермонтова к природе", дилемму "пушкинского" и "лермонтовского" Анненский решал для себя в пользу второго начала, расходясь, например, с убежденным пушкинианством Брюсова. Подобный выбор определил и другие пристрастия Анненского. Он настойчиво выдвигал Гоголя и Достоевского, художников "дисгармонии", продолжая

ших "лермонтовскую" линию в русской прозе. Именно к этим двум именам мысль поэта-критика возвращалась особенно часто.

Начиная с раннего "педагогического" опуса "О формах фантастического у Гоголя" (1890) до статьи 1909 г. «Эстетика "Мертвых душ" и ее наследье» восприятие Анненским Гоголя менялось. Интересу поэта к причудливому, гротескному ответил Гоголь-фантаст с его мистикой городской повседневности и буйной сказочностью в духе украинского фольклора. Но уже в юбилейной речи 1902 г. "Художественный идеализм Гоголя" как главное в его созданиях, где мечтательность романтика сплавилась с "хищной зоркостью" реалиста, был отмечен высокий гуманизм (в обозначении Анненского "идеализм"), поэтически светлый в "Старосветских помещиках" и "карающий" в "Ревизоре".

Социальному аспекту гоголевского гуманизма был посвящен этюд "Нос" в первой "Книге отражений". История его бегства и возвращения, в которой гоголевская обывательная фантастика достигает грани абсурда, для Анненского не что иное, как предельно заостренная метафора бунта "маленького человека". Поэт включает этот петербургский гротеск Гоголя в гуманистический контекст той великой литературы, которая "восстанавливает... законнейшую неприкосновенность обиженному, независимо от его литературного ранга, пусть это будет существо самое ничтожное, самое мизерное, даже и не существо, а только нос майора Ковалева" (13). Новаторский инструментарий Гоголя-новеллиста важен для решения этой задачи, по мнению Анненского, ничуть не меньше, чем традиционный. Словно переходя на язык гоголевских гипербол, поэт демонстративно уравнивает Нос в его литературном первородстве с... Манфредом и Дон Жуаном: придавленный и бунтующий маленький чиновник для своего времени не менее знаменателен. Анненскому, в свете его художественных и эстетических устремлений, близка поэтика "Носа". Ибо острая ирония, парадокс, резкое смещение пропорций активизируют восприятие и тем самым усиливают воздействие произведения. Вместе с тем итоговая оценка Анненским Гоголя в упомянутой статье 1909 г. оказалась не столь однозначна. Своего раннего суждения о "Мертвых душах" как о "совершеннейшем из русских творений" (224) поэт здесь не повторил. Ему представилось теперь, что "ошеломляющая телесность", достигнутая их автором, "загромоздила", "сдавила мир"; гоголевский "тип", нередко становившийся "лишь кошмарной карикатурой", оттеснил "индивидуальность" (227). Прежде близкий в истолковании реализма Гоголя к революционно-демократической критике, Анненский соприкоснулся теперь с точкой зрения Розанова, считавшего гоголевское творчество "сужением действительности, ее упрощением", и особенно Брюсова ("создания Гоголя — смелые и страшные карикатуры"). При всей влиятельности искусства "Мертвых душ", испытанной многими, от Гончарова и Салтыкова-Щедрина до Сологуба в "Мелком бесе", русская литература пошла "не к Гоголю". Уже в "Бедных людях" был сделан "шаг от него" (229): "Достоевский внес в реализм Гоголя обнаженность совести и высокий идеал человека как богоподобия" (445).

В становлении самого Анненского опыт Достоевского имел первосте-

— пенное значение, повлиял на черты его личности и искусства. Поэт ощущал великого писателя старшим современником — успел его видеть, слышать его чтение, а в 1881 г. быть на похоронах. "Двойник", "Господин Прохарчин", "Белые ночи", "Преступление и наказание" заняли существенное место в размышлениях поэта-критика. Но важно и иное. В большей мере, чем художникам его круга (за исключением, быть может, Блока), Анненскому были присущи глубинное лирическое переживание феномена Достоевского и зависимость от него некоторых свойств поэтики. Об этом хотелось бы сказать более подробно.

2

"Над Достоевским тяготела одна власть. Он был поэтом нашей совести, — писал Анненский в 1905 г. (239). Это мнение встречается у него многократно. Не случайно "совершеннейшим" из пушкинских созданий он считал "Русалку" и "одним из сильнейших по лиризму" — "Воспоминание" с его мукой совести: "змеи сердечной угрызенья" (309—310). Нравственный императив "совести" объяснял Анненскому "жестокость" дара Достоевского. Поэт по-своему толковал формулу Н. Михайловского: дело не в свойствах таланта писателя, а в неумолимости морального закона, ибо "жесток и безжалостна, прежде всего, человеческая совесть" (240). Под ее знаком формируется, по мнению поэта, и художественная характеристика Достоевского. В произведениях его рядом с носителями "активной совести", которая "действует бурно, ищет выхода, бросает вызовы" (Раскольников), находятся те, у кого она "незаметно пухнет, как злокачественный нарост", чтобы в конце концов "задушить" ее обладателя (Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков, Крафт). А всем им противопоставлены "бессовестные" Лужины, Ракитины и "самый страшный из бессовестных" — Петр Верховенский (241). Среди персонажей романов Достоевского Анненский выдвигает тех, кто стимулирует целительное пробуждение совести, готовит в окружающих процесс нравственного очищения. Таковы Соня Мармеладова, Кроткая, Лебядкина, Илюшечка Снегирев. Все они нужны в этической концепции произведения "не столько сами по себе", сколько для выявления "незримых драм", переживаемых другими. Так, например, образ "убогой" героини "Бесов" при всей его художественной самодостаточности важен прежде всего для понимания личности и судьбы Ставрогина: "...разве эта Лебядкина с ее наивным миром и хроменькой ножкой... с ее мечтами о принце и внезапно вспыхивающей ядовитой злобой на самозванца, — разве она не вся в том жирно намыленном шнуре, на котором повис гражданин кантона Ури?" (241).

Художественную специфику созданий писателя Анненский вел от той же нравственной доминанты. "Поэзия совести, — писал поэт, — сказалась и на самой структуре произведений Достоевского. (...) Как сгущено действие и нагромождены эпизоды! Точно мысли, которым тесно в голове, измученной совестью..." (241—242). Подобного происхождения также колорит и антураж романов Достоевского, где все так "страшно обыденно": ведь "совесть утрюма", и ей "мучительно нужна и грязь, и убожество, и даже бесстыдство обстановки" (240). Та же моральная коллизия опреде-

лила и слог писателя: "Эти плеоназмы, эти гиперболы, эта захлебывающаяся речь... Но (...) таков и должен быть язык взбудораженной совести, который сгущает, мозжит, твердит, захлебывается и при этом все еще боится доверять густоте своих красок, силе своего изображения" (24).

Обостренное внимание к драмам совести объяснялось свойствами натуры Анненского, в котором причудливо уживались погруженный в себя эстет – и народолюбивый интеллигент, раненный чужой болью и сознанием своей вины за нее. Этот "второй" лик Анненского, столь близкий "уязвленной страданиями человечества" душе героя русской литературы от Радищева до Гаршина и Чехова, запечатлен во многих стихотворениях поэта:

Дед идет с сумой и бос,
Ницета заводит повесть:
О, мучительный вопрос!
Наша совесть... Наша совесть...

Покаянный лиризм "гаршинского" толка достигает у Анненского особой силы в годы первой революции. Переживаниями кровавых событий правительственного террора навеяно стихотворение 1906 года "Старые эстонки", чьи строфы автор отнес к "стихам кошмарной совести". Пусть о расстреле рабочих-повстанцев в далеком Ревеле поэт узнал стороной, это не умаляет его вины за примирение с царящим злом:

Ты ж, о вежный, ты кроткий, ты тихий,
В целом мире тебя нет виновней!

Сострадание бесправным, униженным, всем, обделенным судьбой, многообразно преломилось в лирике Анненского ("Июль", "Дети", "Кулачишка", "Ель моя, елинка" и мн. др.). А в критической прозе отозвалось в статьях о "маленьком человеке" – в упоминавшемся выше этюде "Нос", в диптихе "Достоевский до катастрофы", посвященном Голядкину и Прохарчину. Маленький чиновник ранних "канцелярских" повестей Достоевского – пример погубленной жизни "человека, которого забивали" (31). В статье «Виньетка на серой бумаге к "Двойнику" Достоевского» подчеркнуты попытки самоутверждения Голядкина, которые предпринимает этот "выцветший, вытертый", этот "линялый человек".

Акцентируя в судьбе маленького чиновника социально-психологические мотивы его бунта, Анненский оказался близок воззрениям революционно-демократической критики. Белинский писал, что герой "Двойника" – один из тех обидчивых, помешанных на амбициях людей, которые так часто встречаются в низких и средних слоях нашего общества"⁶. Та же точка зрения присутствует у Анненского. Крайнюю степень деградации "человека-ветошки" поэт видит в Прохарчине. Если Голядкин "не только имел иллюзию", но "даже пал жертвой ее непомерной смелости", то Прохарчин "лишен абсолютно... мечты и иллюзий", он вовсе смят "страхом жизни". Анненский не раз говорит о детерминированности психики Прохарчина, чья душа не пустая, а "выскобленная, опустелая, выветрившаяся, не та, которая выходит из рук создателя, а та, которую составляют человеку тюрьма или застенки" (31).

Как это было у Добролюбова в статье "Забитые люди", поэт связывал проблематику "Прохарчина" с испытанным Достоевским влияниями идей утопического социализма⁷. В душах "забитых людей" Добролюбов находил затаенный "протест личности против внешнего насильственного давления". Прохарчин, писал Добролюбов, не верит "не только в прочность места, но даже в прочность собственного смирения", он "будто вызывать на бой кого-то хочет"⁸. "Вспышку настоящего бунта", которую "живая жизнь сквозь горячечный бред дала в умирающем человеке", увидел у Прохарчина и Анненский⁹. Вместе с тем в духе присущих его эссеистике парадоксов и иронических заострений поэт уравнивал ущербный протест жалкого чиновника — и мятеж его создателя, чей порыв к "фаланстере" повлек за собой тяжкую кару: "...через какие-нибудь три года после Прохарчина" Достоевскому пришлось «целовать холодный крест на Семеновскому плацу в возмездие за свой "Прохарчинский" бунт» (35).

Примечательна близость Анненского к Добролюбову в оценке "Белых ночей". Расходясь с большинством критиков повести, Добролюбов не принял ее героя в ряду других "романтических самоотверженцев" Достоевского. Анненский в статье "Мечтатели и избранник" (во "Второй книге отражений"), словно усиливая оценки Добролюбова, третировал героя "Белых ночей" как "мечтательного червяка", который "любит только себя", как "гусеницу, для которой весь мир заключался в зеленой жвачке ее мечтаний" (126). По мнению поэта, Достоевский "пережил" и осудил мечтателя, ибо тот "боится жизни". Но негативные оценки Анненского были односторонне резкими, они снимали сложную светотень, сообщенную Достоевским портрету молодого романтика, в котором реальные признаки русской социальной психологии 1840-х годов то сплетались с чертами литературной традиции (от "Невского проспекта" Гоголя до повестей Гофмана), то расходились с нею.

Односторонность эта была, вместе с тем, по-своему оправданной. В отличие от Добролюбова, чьи разоблачения "мечтателя", замкнувшегося в личном, преследовали цели общественной педагогики, осуждение Анненским героя "Белых ночей" имело прежде всего лирический смысл. К. Чуковский, рецензируя первую "Книгу отражений" в "Весах", имел основания видеть в ней "интимнейшее создание в области русской критики". Но оказался неправ, расценив ее как "залески из подполья" Анненского-эссеиста, который-де "терзает" своих любимых писателей и "элорадствует" по поводу их промахов¹⁰. Подтекст филиппик Анненского против "мечтателя" был, однако, совсем иным: в них сказалась характерная для многих русских символистов (и особенно присущая Анненскому с его склонностью к покаянному лиризму) "декадентская самокритика". Обличая ушедшего в себя романтика "Белых ночей", поэт судил свой субъективизм, индивидуализм, свою отъединенность от широкого потока жизни. Не случайно в той же статье беспощадному мечтателю, творящему в своем "подполье" суррогат действительности, противопоставлен "избранник мечты", т.е. художник, который "беззаветно влюблен в самую жизнь" (126). Стремлением "раствориться в ней до конца" более всего обладал в глазах Анненского именно Достоевский, чей этический и эстетический авторитет был для поэта непререкаем. Лирическое прочтение

Достоевского сказалось в ранних очерках поэта и как попытка вжиться в текст, имитировать его эмоциональную и речевую атмосферу, "войти в роль" исследуемого персонажа.

3

Летом 1908 г. Анненский писал одной из своих корреспонденток: «Кроме двух нужных статей (к сочинениям Еврипида. — И.К.), написал и одну ненужную — "Художественная идеология Достоевского". Она посвящена "Преступлению и наказанию" и рассчитана на любителей этого писателя. Я делаю попытку объяснить, как возникает сложность художественного создания из скрещивания мыслей и как прошлое воссоздается и видоизменяется в будущем» (480—481). Под заглавием "Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии" статья вошла во "Вторую книгу отражений".

По мнению Анненского, "Преступление и наказание" обозначило "поворот в творчестве Достоевского, когда "из толчи униженных и оскорбленных" писатель вышел в сферу "высших нравственных проблем", волнующая нас "идеями правды, ответственности и искупления" (181). К этому времени "перегорели в его душе впечатления тяжелого опыта", а "выстраданная" художественная мысль предстала "еще не закрепошенная" дидактической целью: читателя этого романа "еще не учат" (181, 185). Среди произведений Достоевского "Преступление" остается "непревзойденным" и как эстетическое целое, отмеченное внутренним единством. Динамике действия еще не мешают «скучные отступления "Подростка" и "Карамазовых"» или вставные сцены "Идиота", где драма "мешалась с водевилем". К достоинствам "Преступления" отнес поэт и отсутствие "посредника-повествователя": события "изображены, а не просто передаются летописцем" (181, 182).

Анненского-поэта, приверженного "будничному слову", прозаизму, снижающе резкой детали, пленяла в романе экспрессивность бытовых сцен, "колоритность" фигур фона и персонажей-символов идеи. Например, в "Преступлении и наказании" «совесть является в виде мешанишки в рваном халате и похожего на бабу, с его тихим словом "убивец"». В статье подчеркнута символичность интерьера ("Преступление" — "роман безобразных, давящих комнат") и петербургского пейзажа: "гипнозом преступления" дышат и "мистический бред ильских закатов", и городские задворки "в полутемных переходах черных лестниц", "заплеванных серых ступеней", "стен, испещренных непристойностями". Тоска опустевшего летнего города с его "запахом известки и олифы", где мечется герой романа в роковые для него икольские дни, была пережита Анненским и лирически. Строфы "Кипарисового ларца" запечатлели бесприютность поэта "в пыльном зное полудней" с их "краской и известкой" (стихотворение "Тоска вокзала"), тюремное одиночество среди городских стен: "И не все ли равно вам: // Камни там или люди?" ("Тоска белого камня").

Замысел "Преступления и наказания", возникший, по мнению Анненского, как результат "двоякая" единого этического вопроса об отноше-

нии человека к себе подобным, породил в произведении две полярные нравственные идеи. Первая – “мысль о том, что *смысл жизни*, ее правда только в *страдании*”. Вторая – “право требовать... чего? Да всего – счастья, наслаждения, власти, требовать хотя бы затем, чтобы на все это потом наплевать” (187). Контрапункт двух правд, сообщивший движение сюжету романа, определил и систему его символических характеров.

“Высший символ” первой правды для Анненского – маляр Миколка. Его готовность “принять на себя страдание”, как бы унаследованная от множества “страстотерпцев”, свободна от каких-либо личных мотивов и возникает лишь ради “чего-то Единственного, Светлого, Нездешнего и Безусловного” (188), т.е. на уровне религиозном. Другой лик безвинной жертвы – Лизавета; она “не ищет пострадать, она только терпит, она – кроткая”. Образ Сонечки Мармеладовой дает “самый глубокий поворот” идеи страдания. Но Соня “не только кроткая и не только жертва”: снедающая ее боль за другого заглушает собственные муки; она – олицетворенное сострадание. Это не “высокомерное” самоотречение Дуни Раскольниковой и не желание “казаться мученицей” у жены Свидригайлова, страстотерпицы едва ли не пародийной: “Для самого Достоевского Марфа Петровна была символом страдания, в котором нет Бога, и этим идея как бы переводилась в сферу высокого комизма” (189). В каждом из “эгоистов” романа поэт видит одну из проекций образа главного героя и одну из возможностей осуществления его “маниакальной” идеи. “Омерзительный вывод”, к которому она ведет, олицетворяет Лужин. “...От Лужина если не до самого Раскольникова, то, во всяком случае... до мыслишки-то его – в сущности, рукой подать”; оба “так обидно карикатурят один другого”, что оказываются едва ли не двойниками (192).

Уже в этой параллели, утрированной по обыкновению Анненского, видно, что поэт всемерно осуждает поработившую сознание Раскольникова догму. Для Анненского она “удивительно бедная”, отдает гимназическим наполеонизмом, похожа “на расчет плохого, но самонадеянного шахматиста”. В контрасте же “мыслишки” и ее носителя поэту видится “явная игра”. То, что “преступную и кощунственную” идею реализует именно Раскольников, “очаровательный мальчик, нежный, сильный и даже умный”, не есть только след “жорж-сандизма”. Достоевский нарочито, даже с вызовом стремится “сделать обаятельным, сделать Шиллером, бледным ангелом” преступившего нравственный закон героя, а с ним и разоблачить привлекательность своего былого и уже отвергнутого кредо, “то перегоревшее, осужденное, ненавистное”. Раскольников видится Анненскому “дьявольской насмешкой не только над душевной красотой, но и над правдой” (190, 191, 195)¹¹. Итак, двуединный обличительный смысл образа Раскольникова для Анненского несомненен: носитель “преступной и кощунственной” догмы – один из “идеалистов молодого поколения”, а сама она – социалистические убеждения Достоевского-петрашевца, впоследствии им отвергнутые. Акцентируя этот момент саморазоблачения, духовного “перерождения” Достоевского и скептически воспринимая его новую веру, Анненский оказался близок к точке зрения Л. Шестова в его нашумевшей работе “Достоевский и Ницше. Философия трагедии” (1902), хотя и не разделял всех ее положений и не склонен был

уравнивать автора "Записок из подполья" и их героя, как это сделал Шестов. Вместе с тем, говоря об осуждении Достоевским в фигуре Раскольникова "идеалистов молодого поколения", автор "Книг отражений" соприкасался с революционно-демократической критикой, высказывавшей подобное мнение в обзорах "Современника", в статье Писарева "Борьба за жизнь"¹²; ведь для Достоевского овладевшая Раскольниковым идея власти над "дрожашей тварью" и над "всем муравейником" — неминуемое следствие социалистических воззрений¹³.

Среди общественно-психологических мотивов романа внимание поэта привлекла проблема преступности. Анненский подчеркнул, что идею криминального начала как врожденного Достоевский отрицал, напротив, он был склонен "противопологать человека и его преступление": «Грандиозные страницы "Мертвого дома"... тому-то ведь и посвящены, чтобы разрушить *фикцию преступничества*» (194). Уже в этой повести обозначилась психологическая "канва для Раскольникова" в суждениях Достоевского о тех, кто преступал заповеди "как будто в бреду, в чадуге, часто из тщеславия, возбужденного до высочайшей степени" (194). Озабоченный приданием "осязательности" мотивам подобного "фантастического", бесстрастно-"головного" преступления, писатель приблизил героя "к подлинному ужасу жизни", окружил его людьми предельно обездоленными, чтобы их несчастья "оправдывали его страшную теорию". Не случайно именно из их среды взял Достоевский и ту, к которой прибег преступник, ища милосердия и возможности очищения (196).

Однако коллизия духовного обновления Раскольникова, столь существенная для Достоевского, осталась за гранью интересов Анненского-аналитика; история преступления заслонила от поэта перипетии наказания как нравственной кары; религиозный смысл этики Достоевского ему был чужд. Примечательна в этой связи интерпретация притчи о Лазаре, весьма важной в концепции романа о возрождении погибшей души. Среди редких у Анненского евангельских образов Лазарь возникает в стихотворении "Вербная неделя" (1907), заключавшем "Трилистник сентиментальный", проникнутый состраданием поэта к многоликой людской муке. Но мотив Лазаря присутствует здесь в "снятом" виде: вопреки Евангелию, а также Достоевскому "Преступления и наказания", Анненский скорбит о "Лазарях, забытых в черной яме", невоскрешенных, о всех, "чья жизнь невозвратима": Не верит в возможность воскресения Лазаря-Раскольникова и Анненский-критик. Он не надеется на то, что "идейного" убийцу "перемелет" правда Сони: хотя Раскольников и свернул на путь покаяния, искуситель-"черт" его догмата "остался жив" (191).

Соответственно Анненский решительно разошелся с теми символистами, кто — вслед за самим Достоевским — акцентировал в судьбе героя момент катарсиса и, как его следствие, "возрожденный душевный процесс" (Вяч. Иванов¹⁴). Расхождения эти объяснялись причинами общемировоззренческими. Религиозному пафосу Мережковского и Вяч. Иванова (при всей разнице их теистических построений) противостояло внерелигиозное мировосприятие Анненского, а доктринальным установкам обоих идеологов символизма — адогматический тип мысли поэта, назвавшего

го лучшим из своих дней тот, когда бы он "разбил последнего идола"¹³. Образу Достоевского-мистика, пророка христианской правды, возникавшему под пером Мережковского и Вяч. Иванова, отвечал у Анненского пример "поэта совести". Религиозно-философских исканий Достоевского Анненский-критик не касался. Для Иванова "основной миф" в "Бесах" — мистерия Матери-Земли; для Анненского смысл этого романа — в трагедии моральной кары.

О попытках "присвоения" Достоевского адептами различных направлений богоискательской мысли Анненский отзывался саркастически. Отказываясь в начале 1909 г. посетить чтения о писателе в петербургском Литературном обществе с участием Мережковского, Блока, Б. Столпнера, В. Мякотина и др., ибо говорит с ними "на разных языках", поэт писал, что там "Достоевский был бы лишь поводом для партийных перебранок и пикировок, да для вытья на луну всевозможных Мережковских и Меделянских пуделей". Ведь для Столпнера, Мякотина "или Блока" мир великого писателя "не то, что для нас, — не высокая проблема, не целый источник мыслей и загадок, а лишь знамя, даже менее — орифламма, — и это еще в лучшем случае, а то так и прямо-таки *деталь в собственном страдании*"¹⁴. Упомянув о "самовлюбленности" и праздномыслии Мережковских, поэт иронизировал по поводу модных среди столичной интеллигенции мистических устремлений: "Искать Бога — Фонтанка, 83. Срывать аплодисменты на Бога...на совести. Искать Бога по пятницам...Какой цинизм!" (485). Правда, Анненский был вынужден признать, что даже в этих эгоистических и неискренних претензиях есть отзыв общественно настроений. "Я сержусь на этих людей", — заключал поэт свои филиппики в адрес светских богоискателей, — но "в них, через них, через их самодовольство и кривлянье ищет истины все, что молчит, что молится и что хотело бы молиться... но в чьей покорности живет скрежет и проклятие" (486). Суждение весьма характерное для автора статей о Голядкине и Прохарчине, заступника "придавленных", но "бунтующих".

В художественном целом "Преступления и наказания" Анненского интересовала прежде всего структура как форма выявления замысла. Поэт стремился, по его словам, "угадывать ту систематизацию, которую гений вносит в болезненно-пестрый мир впечатлений" (187). Обозначить ее попытался даже графически, приложив к статье схему, в которой действующие лица романа были расположены по отношению к осевой идее и размежеваны как ее приверженцы либо антагонисты. Такого рода поляризация определила трактовку персонажей и в тексте статьи. Они для Анненского прежде всего знаки той или другой нравственной позиции. Так "маляр — это высший символ страдания", "символ Сонечки" — олицетворение альтруизма, "Порфирий — это символ того своеобразного счастья, которое требует игры с человеческой мукой". А "фантастичный" Свидригайлов, "может быть, более всех в романе есть чистая идея" (эгоистического своеволия. — И.К.) (187, 189, 191). Но подобный угол зрения, в известной мере оправданный в подходе к Раскольникову, фанатику своей "теории", оказывался узок при рассмотрении многомерных характеров романа.

Схематизация художественного мира "Преступления и наказания" у Анненского объяснялась в значительной мере типологическим аспектом его статьи. Назвав ее "Искусство мысли", поэт выдвигал творчество того рода, которое живет "исключительно идеею автора", а не "притоком непосредственных впечатлений". В свое время Баратынский (в стихотворении "Все мысль да мысль...", 1840), противопоставляя две эти эстетические возможности, осудил "нагой меч" подчинившей художника идеи, перед которой "бледнеет жизнь земная". Анненский же предпочитал именно эту вооруженность творчества мыслью. Уже в первой "Книге отражений", в той части статьи "Три социальных драмы", где речь шла о "На дне", высокая оценка этой горьковской пьесы мотивирована приверженностью Анненского произведениям, вызванным к жизни "настоятельно проблемы". Если, писал поэт, в гончаровском Захаре, в Шарле Бовари или в героине Теккеря создателю их интересен, "прежде всего, конкретный человек", то "за Верховенским, как за Левиним, Познышевым, Иваном Карамазовым" – при всей убедительности индивидуальной психологии и рельефности социальной почвы, "вырастает нечто новое, что выше и значительнее их". Так, фигура Верховенского-старшего – не что иное, как "суровый и скорбный суд над тем милым прошлым, от которого родился в настоящем такой ужас, как убийство Шатова" (73). "Преступление и наказание" в глазах Анненского – высшая точка этого культивировавшегося Достоевским типа искусства "художественной идеологии"¹⁷.

В свете сказанного проясняются, например, мотивы отрицательного отношения Анненского к Чехову. Отношения во многом парадоксальные, ибо в некоторых темах (изображение "одури" будней, драмы гаснущих порывов, загубленных жизней – в стихотворениях "Кулачишка", "Квадратные окошки", "В марте" и мн. др.), а также в чертах поэтики (прерывистость психологического рисунка, уход важного лирического содержания в подтекст) Анненский с Чеховым соприкасался. И вместе с тем не раз третируя созданное им как бескрылое бытописание. При этом Чехову, чья особая восприимчивость к внешнему во всей пестроте его проявлений мешает якобы проникнуть в глубину вещей, Анненский противопоставлял то Лермонтова, художника "зоркой и иронической мысли", понявшего, что "не надо идти в кабалу к жизни со всем своим чувствительным", то Достоевского. "...Что сказать о времени, которое готово назвать Чехова чуть-что не великим? – писал Анненский в 1905 г. И неужто же, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисадника..." (459).

Тем более интересовали автора "Книг отражений" писатели "поколения, воспитанного на Достоевском". Таков Л. Андреев. В статье о его повести "Иуда Искариот" (1907) Анненский писал о творческой приверженности автора "бездне души", комплексу "карамазовщины", об испытанном Андреевым "обаянии" того Достоевского, который "хищно следил за путями совести, уча нас распутывать самые сложные узлы страстей и ин-

тересов" (147, 149). Вспомним, что сам Андреев не раз называл Достоевского духовным "учителем", а "проблему совести" оценил как "коренную тему" русской литературы¹⁸.

Для Анненского андреевский рассказ менее всего мифологичен: Иуду надо искать "не на Мертвом море", он — эмблема раздираемой противоречиями личности современного человека. Созданиям автора "Карамазовых" Иуда подобен прежде всего психологически. "...Преступник, в котором слились мечтатель и мученик, поруганная и изуродованная жизнью любовь, с которой даже смерть не может снять личину ненависти; месть и предательство, которые неотступно молят о чуде и ненасытимо жаждут собственного посрамления, — это ли не тот я, которого когда-то учил нас видеть и прощать в других Достоевский?" (147). Герой андреевского рассказа, в ком процесс внутреннего разлада дошел "до мучительного безобразия", сродни человеку из подполья, Фоме Опискину, Смердякову. Ведь именно Достоевский "не раз объяснял нам, как в одном гнездилище могут совмещаться обе иудины натуры: и ядовито-колющая, и мучительно-раздавленная". Волновавшая Достоевского «загадка "двух личин"» сказалась в поступках Вечного мужа и штабс-капитана Снегирева, Лебядкина и Ипполита. Этих персонажей напомнил поэту андреевский Иуда, в котором "смесь шута и самодура" проявилась двояко. "в моменте активном — давая выверт, а в пассивном — надрыв" (148).

В свете искусства Достоевского уяснил Анненский и стиливую природу андреевской повести. Напор "уродливо сцепившихся впечатлений", "кошунственный" разлад голосов, громождение "выжженностей и обугленностей" в пейзаже — все это знаки расколота души героя, "неразрешимости" его муки, "безобразия" разрушенной личности, не раз изображенной Достоевским. Но это и признаки дальнейшего заострения молодым писателем контуров своего образа, в котором аналогичная коллизия выступала "в более скромном и бытовом обличье" (149). Как у Достоевского, манера Андреева "из мысли выросла" (326), проза "насыщена контрастами" и изобилует "эффектами" сцены. Однако молодой писатель еще смелее "рушит привычности" реалистического воссоздания картины мира, увлекаясь "небывалой группировкой впечатлений". Он отказывается от "анализа", давая лишь "силуэты индивидуальностей". Вместо объективированного рассказа у Андреева — "сгущения теней и беспокойные пятна", не картины, но давящие "больные сны" (149—150)¹⁹.

Сказавшиеся у автора "Иуды Искарриота" черты поэтики обостренной выразительности, возникавшей из образного отражения мира потрясенным сознанием, уже присутствовали в европейской живописи последнего пятнадцатилетия XIX в. — у Ван-Гога, Энсора, Мунка, Ходлера, осознанных впоследствии как ближайšie предтечи экспрессионизма²⁰. Зависимость этого значительного для искусства нового времени устремления от "художественной идеологии" Достоевского, прозорливо отмеченная Анненским в его суждениях о рассказе Андреева, не раз подтвердится в дальнейшей практике течения²¹. Его цели определяются в пору смены эстетических веж: кризис импрессионизма вновь обратит творческие пристания времени к выражению "самодеятельности духа"²².

В том же 1908 г., когда Анненский завершал "Вторую книгу отражений"

ний" апологией "искусства мысли", Горький в статье "Разрушение личности" противопоставил современному бытописательству "духовное богатство" большой литературы прошлого, "количество мысли в книгах Гейне, Пушкина, Мипкевича, Достоевского"²³. Тогда же Андреев, отстаивая творчество, которое "служит литературе мысли"²⁴, говорил о своей приверженности к ней: "Или стоять в самой кипени жизни, творить ее — или отойти от нее на расстояние и пытаться осмыслить ее. К последнему тяготее я всем складом души моей"²⁵.

Подобный критерий, неожиданно сблизивший эстетические представления Анненского, Горького, Андреева, находим в размышлениях о путях искусства у европейских художников с конца 80-х годов. И символисты, и предтечи экспрессионизма, провозглашая примат духовного, отрицали главенство принципа жизнеподобия, к каким бы средствам — натуралистической дотошности письма или импрессионистической мгновенности отклика — оно бы ни прибегало. Призыв Пикассо изобразить мир "мыслимым", а не "видимым" (призыв, диаметрально противоположный установке импрессионизма), еще не прозвучал. Но эта последняя все чаще опровергалась. Гоген, отдавший в начале пути немалую дань импрессионистической живописи, пришел в зрелые годы к отрицанию "натуралистического" пафоса живописцев импрессионизма. "Они ищут в пределах видимого глазом, а не в таинственных глубинах мысли", — осуждающе писал автор "Ноа Ноа" о своих недавних спутниках. Любое воспроизведение реальности ради нее самой таит для Гогена опасность духовного обмеления, ибо "мысль в нем не присутствует"²⁶. В своем отходе от самоцельного импрессионизма признавался и Ван-Гог, стремившийся, по его словам, воплотить "бесконечно большее, чем видимое", сообщить портретам своих моделей "нечто от вечности", увидеть в униженном и страдающем человеке Ессе Номо²⁷. И хотя переоценка ценностей предпринималась Гогеном ради укорененного в мифе символистского творчества "большого стиля", а Ван-Гог прокладывал пути экспрессионистской живописи, стремясь, по его словам, "выразить неистовые человеческие страсти красным и зеленым цветом"²⁸, новаторство обоих началось с ограничения прав импрессионистического зрения.

Примечательно, что подобную переориентировку в европейском эстетическом сознании уловил и отразил на рубеже веков журнал Дягилева и Бенуа "Мир искусства"; его художественная критика и репродукционная практика были обращены к постимпрессионистским течениям с преимущественным вниманием к символистскому творчеству. И даже выдвижение литераторами "Мира искусства" Достоевского-духовидца в противовес Толстому как "ясновидцу плоти"²⁹, выдвижение, ощущавшееся при всех ссылках на синтез надмирного и земного, объективно оказалось (вопреки существенным несогласиям направлявших литературный отдел журнала Мережковских и лидеров журнала, художников) своеобразным симптомом общего устремления к "искусству идеи", начинавшегося под знаком Достоевского.

Что же касается подобной ориентации автора "Книг отражений", то она в символистском кругу замечена не была. В некрологической статье Вяч. Иванова об Анненском в его лирике было подчеркнуто преоблада-

ние импрессионистической стихии³⁰. Действительно, при всех теоретических ограничениях сенсуального начала творчества ради интеллектуального. Анненский в своей поэзии (а также и в критической прозе, если иметь в виду ее стилевые особенности и подход к литературному феномену) с импрессионизмом не порывал. Более того, даже оправдывал его там, где он становился одним из средств выражения современного Я (статья "Бальмонт-лирик", 1904). Однако причины подобного противоречия лежат отнюдь не в непоследовательности мысли поэта. Дело было в двойственных возможностях импрессионистического видения. Стремление "впитать" реальное ради иллюзии его воссоздания (что было свойственно импрессионистам "первой волны") Анненскому чуждо. Ему близок "другой" импрессионизм, когда изощренная восприимчивость к внешнему служит инструментом для выражения "духа" явления, его "идеи", "загадки". Таков, например, для Анненского "Бальзак" Родена – не столько скульптурный портрет великого писателя, сколько "трепетная мысль художника о Бальзаке" (178). Поэтиса, не порывавшая с обостренной впечатлительностью в целях предельно выразительного воплощения духовно-нравственной коллизии или жизненной драмы, присутствовала в европейском искусстве на переломе от импрессионизма к экспрессионизму; его историки считают знаком этого перелома уже "Граждан Кале" Родена.

5

Среди порубежных явлений такого рода находят место и художнические искания Анненского, чье острое переживание социальной и бытийной драм рождало поэзию "излома, надорванности, острых углов" (В. Ходасевич³¹), чьей лирике была свойственна не только импрессионистическая утонченность, но и экспрессионистическая пронзительность образа³². Об этом можно было бы здесь не вспоминать, если бы данный стилевой сдвиг у поэта, "вскормленного с конца пера Достоевского" (каким считал себя Анненский), не возник на почве своеобразного культа страдания и сострадания, роднившего автора "Отражений" с его вдохновителем.

Первый сборник стихов Анненского "Тихие песни" (1904) открывало эпиграфическое четверостишие автора:

Из заветного фиала
В эти строки пролита,
Но, увы! Не красота...
Только мука идеала.

Путь ко всему идеальному – будь то гармония человеческих отношений, любовь или творчество – полон страданий. В любовной лирике Анненского нет светлых тонов, как нет и взаимного, радостного чувства; здесь все – тревога, тоска, сознание вины, "ужас краденного счастья" или "удушливый дым" перегоревшего увлечения, "радуга конченных мук" ("Призраки", "Тоска отшумевшей грозы", "Пробуждение", "В волшебную призму"). Особенно характерна для его лиризма драма любви незадавшейся, неразделенной, "недопетой" ("Traumerei", "В марте", "Два

паруса лодки одной", "Тоска миража" и др.). "Нас сближают не достижение, а его возможность, и, может быть, иногда невозможность", — писал Анненский, словно заостряя максимуму Достоевского о том, что "истинное счастье состоит в ожидании счастья". (В стихотворениях очерченного выше круга возникает и "частная" аллюзия одного из образов Достоевского: "И режут сердце мне их узкие следы" — в "Первом фортепианном сонете", "Узнал ты узкий след" — в "Квадратных окошках".)

В сознании Анненского творчество, как и любовь, тоже "страдально", если употребить эпитет М. Бахтина. Мотив этот существует в концепции "Книг отражений" ("Гейне прикованный", "Умиравший Тургенев", "Символы красоты у русских писателей") и в статье "О современном лиризме": истинно лишь то создание, в котором сказался страдный опыт художника, его мука, сомнение, поиск³³. Произведения искусства — "жемчужины, рожденные страданьем" — излюбленный Анненским и навеянный Лермонтовым образ. "И было мукою для них, // Что людям музыкой казалось", — говорит поэт о драматической встрече "смычка и скрипки" в одноименном стихотворении. Признаваясь в "Третьем мучительном сонете", что созданиям его "не суждены краса и просветленье", автор дорожит вложенной в них тревогой: "Так любит только мать, и лишь больных детей". Сущностная и творческая драмы слиты в замысле "Старой шарманки", этом иносказании судьбы художника, уязвленного "обидой старости", но не прервавшего своей песни, хотя "петь нельзя, не мучась". Творческой боли подвержен не только создатель произведения, но и его материал. В оттиске офорта "стонет раненая медь"; в ломкую линию зимней ветки на граверном листе вмерзли "все ее слезинки".

В статье о "Преступлении и наказании" Анненский отметил, как говорилась выше, зависимость пейзажа и интерьера у Достоевского от того, что картины окружающего восприняты сознанием потрясенным. Глазами страдающего Я увидены черты внешнего мира и в лирике Анненского. Здесь, "оскорбив пятном кровавым" даль, разрослись маки, здесь "черные пруды, как впадины могил", "в тумане — раны перед зарей", "отресья" осени в "линяло-ветхом небе". Характерная в этом ряду метафора — весна как "смерть" зимы — определяет в стихотворении "Черная весна" мертвенный облик пейзажа и напоминающие о морге детали ("студень глаз" покойника, его восковой нос, что "жутко задран", и т.п.).

Ланстихия страдания воздействовала и на те специфичные для эмблематики Анненского знаки, которые были взяты не из традиционного фонда природно-пейзажной среды, а из "вещного мира"; в духе "малого" урбанизма автора "Кипарисового ларца" здесь преобладала метафорика предметов будничного городского обихода³⁴. Но коррелат переживания у Анненского это уже не просто обычная, "неприметная" вещь, как бывало, например, в лирике Рильке³⁵, а вещь страдающая. При этом в атмосфере боли вовлечен предмет, эмоционально нейтральный, — кукла, воздушный шарик, камень. Стремясь сблизить знак с болевым переживанием, Анненский ищет ситуацию, в которой, так сказать, и камня плачут. В стихотворении "То было на Валлен-Коски" старая кукла становится близкой поэту тогда, когда он терпит "обиду". Брошенная ради забавы в пенный поток, "разбухшая", израненная ударами волн, кукла все-таки вы-

плывает. "Спасенье ее неизменно // Для новых и новых мук", — замечает автор, и это звучит как формула человеческого удела. Попавший в комнатный "плен" воздушный шарик-однодневка удручает видом своего "умирания": у поэта возникает параллель с собственной близкой гибелью: "Только б тот, над головой, // Темно-алый, чуть живой, // Подождал пока над ложем // Быть таким со мною схожим..."

Говоря в одной из ранних статей о неизбежном для художника разрыве между стремлением к красоте-правде и прозой реальности, Анненский обозначил его удел лермонтовской строкой: "Что́ без страданий жизнь поэта?" Романтический девиз этот вобрал у Анненского переживания драм современной ему действительности, муку совестливого сочувствия "униженным и оскорбленным". Для него нравственный и художественный авторитет их заступника остался непререкаем. "Читайте Достоевского, любите Достоевского, — если можете, а не можете, браните Достоевского, но читайте его... и по возможности только его..." — призывал поэт в одном из писем (460).

Разумеется, воздействия Достоевского, как и другие впечатления русской литературы, отнюдь не единственная составляющая в родословной сложной творческой личности Анненского; как упоминалось выше, в его формировании роль западноевропейского культурного наследия, от древнегреческой трагедии до Уайльда, Бодлера и французской поэзии "конца века", была весьма существенна. Но в многоголосом хоре влияний, испытанных автором "Кипарисового лаца" и "Отражений", камертоном оказывался русский этико-эстетический опыт, особенно уроки Достоевского. Впрочем, в данном смысле Анненский не был исключением среди русских символистов, чья рецепция "чужого" и нового чаще всего шла под знаком "своей" — национальной — традиции.

¹ Детально здесь будет рассмотрен вопрос об Анненском и Достоевском и лишь бегло, по необходимости, другие, менее существенные стороны проблемы. Об Анненском-критике см. нашу статью в кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. (М., 1975. С. 227—251) и статьи И. Подольской и А. Федорова в изд.: Анненский И. Книжки отражений (М., 1979. С. 501—576). Далее страницы этого издания указаны в тексте. См. также: Лономарева Г. Критическая проза И.Ф. Анненского: (Проблемы генезиса): Автореф. ... дис. канд. филол. наук. Тарту, 1986.

² Петров М., Самойлов Д. Загадка Гаянвибалова древа // Вопр. лит. 1988. № 2.

³ Розанов В. Как произошел тип Акакия Акакиевича // Розанов В. Легенда о Великом Инквизиторе Достоевского. С приложением двух этюдов о Гоголе. 3-е изд. СПб., 1906. С. 274.

⁴ Брюсов В. Испепеленный. К характеристике Гоголя // Весы. 1909. № 4. С. 101.

⁵ О присущей произведениям Достоевского "поэзии совести" говорил Анненский, например, в статье "Бальмонт-лирик" (1904). Ср. надпись "К портрету Достоевского": "В нем Совесть сделалась пророком и поэтом, // И Карамазовы, и бесы жили в нем, — // Но что для нас теперь сияет мягким светом, // То было для него мучительным огнем" (Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 185. Далее стихи приводятся по этому изданию).

⁶ Белинский В. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. IX. С. 563—564.

⁷ Схождения Анненского в понимании Прохарчина с Добролюбовским отмечены Г. Фридлендером в примечаниях к Полному собр. соч. Достоевского (М., 1902. Т. 1. С. 503).

- ⁸Добролюбов Н. Собр. соч.: В 9 т. М., 1963. Т. 7. С. 248, 261.
- ⁹Демократическую настроенность Анненского-критика почувствовала охранительная пресса. Обозреватель "Русского вестника" Н. Стародум считал автором первой "Книги отражений" народника Н.Ф. Анненского (брата поэта). См.: Русский вестник. 1906. № 3. С. 285.
- ¹⁰Чуковский К. Об эстетическом индивидуализме: Н.Ф. Анненский. Книга отражений // Весы. 1906. № 3/4. С. 79—80.
- ¹¹В книга есть и более резкое суждение о герое романа, чей образ, по мнению Анненского, вызывает парадоксален: "...более ясной наглости, чем Раскольников, художественная мысль себе у Достоевского никогда не дозволяла" (191).
- ¹²См.: Достоевский Ф. Полн. собр. соч. Л., 1973. Т. 7. С. 346 и след. (примеч. Г. Фриденбергера).
- ¹³Бенин Ф. Роман "Преступление и наказание" // Творчество Ф.М. Достоевского. М., 1959. С. 150—157.
- ¹⁴Иванов Вяч. Достоевский в роман-трагедия // Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916. С. 26.
- ¹⁵Анненский И. Письмо Т.А. Богданович от 6 февраля 1909 (485).
- ¹⁶Там же. Причисляя Блока к тем, чье отношение к Достоевскому определялось групповыми интересами либо служило эгоистическому самовыражению, Анненский ошибался: он не мог знать блоковских суждений об авторе "Подростка", "Бесов", "Карамазовых" в письмах, дневниковых записях, маргиналиях. Для Блока не в меньшей мере, чем для Анненского, творчество Достоевского являло "источник мыслей и загадок"; в восприятии великого писателя обоими поэтами были точки соприкосновения. Другое суждение Анненского в цитированном письме ("в Блоке ведь можно только увязнуть") относится, по-видимому, к блоковской публицистике. Ибо оценка Анненским Блока-поэта в статье того же 1909 г. "О современном лиризме" весьма высока.
- ¹⁷Подобное представление отозвалось в 1920-е годы в работах Б. Энгельгардта, считавшего, что Достоевский писал "романы: об идеях" в тип его эпоса "может быть назван идеологическим" (Энгельгардт Б. Идеологический роман Достоевского // Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. Долгина. Л., 1925. II. С. 90). Опровержение этого взгляда М. Бахтиным, указавшим на то, что Энгельгардт "недооценивает глубокий персонализм Достоевского", у которого идея — пробный камень для испытания "человека в человеке" (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 37—38), во многом справедливо и по отношению к точке зрения Анненского.
- ¹⁸Из интервью Л. Андреева (1911) // Лит. наследство. М., 1965. Т. 72. С. 536.
- ¹⁹Наряду с высокой оценкой повести об Иуде Анненский к некоторым произведениям Андреева отнесся отрицательно, находил в "Жизни Человека" "лубочный дидактизм", считал, что Андреев, автор "Черных масок", слишком следует диктату "новой театральности", выявлял издержки андреевской манеры (475, 482—483).
- ²⁰Кнауц Lexikon moderner Kunst. München; Zürich, 1955. S. 104.
- ²¹Кожошка О. "Читатель Достоевского", 1912; Геккель Э. "Двое мужчин у стола. Пс Достоевскому", 1913. См. также: Михайловский Б. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1966. С. 643.
- ²²Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890—1920). Пг., 1922. С. 9.
- ²³Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 526.
- ²⁴Л. Андреев — Горькому 13 августа 1907 // Лит. наследство. Т. 72. С. 292.
- ²⁵Л. Андреев — Горькому 11 февраля 1908 // Там же. С. 303.
- ²⁶Цит. по: Кантор-Гукоевская А. Поль Гоген. Л.; М., 1965. С. 168.
- ²⁷См.: Ревад Дж. Постимпрессионизм. М.; Л., 1962. С. 140.
- ²⁸Там же.
- ²⁹В работе Мережковского "Лев Толстой и Достоевский", впервые опубликованной в 1900—1902 гг. в журнале "Мир искусства".

³⁰ *Иванов Вяч.* О поэзии И.Ф. Анненского // *Аполлон*. 1910. № 4. С. 15.

³¹ *Хойасевич В.* Об Анненском // *Альм. "Феникс"*. М., 1922. С. 125.

³² Подробнее см. в кн.: *Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в.* С. 234—236.

³³ Так, в статье "О современном лиризме" Анненский упрекал Волошина за то, что он, живописуя цветные переливы витражей готического храма (в стихотворении "Липовые лучи" цикла "Руанский собор", 1905—1907), не увидел в них "красоту мученическую". А Кузьмину с его эстетизированными опытами религиозной поэзии противопоставил искреннейшие "стихи о Пресвятой Деве" (в поэме "Мария") Тараса Шевченко, этого "старого, допятого Орской и иными крепостями, — соловья" (364—366).

³⁴ См.: *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974. С. 334 и след.

³⁵ *Рейгауз Г.* Райнер Мария Рильке // *Рильке Р.—М.* Новые стихотворения. М., 1977. С. 380, 400.

Вяч. Вс. Иванов

РУССКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И ФУТУРИЗМ (из опыта раннего Б. Пастернака)

Вопрос о соотношении русской поэтической традиции и футуризма может быть поставлен в нескольких смыслах. Мы уже далеки от декларативных утверждений (разделявшихся, впрочем, совсем не всеми футуристами) о том, что они сбросили классиков с корабля современности. Наличие определенной связи футуризма с предшествующей литературой, заключающейся не только в отрицании, опровержении и отталкивании, постепенно все больше становится очевидным. Но саму эту связь можно понимать по-разному. Во-первых, в каждой литературе есть некоторый набор языковых (словарных, семантических, синтаксических, фразеологических), ритмических, стилистических и тематических возможностей, который остается лишь потенциально реализуемым до определенного времени, но тем не менее угадывается в отдельных отклонениях наименее обычных писателей от основных линий развития. По отношению к таким боковым путям в русской литературе футуризм явился как бы способом их легализации. Но при этом стоит различать два случая. В первом речь идет о таких возможностях, которые лишь намечались у писателей, в свое время оставшихся незамеченными и открытыми (или даже напечатанными) много позже. В качестве замечательного по разному образцу собрания примеров почти "предфутуристической" поэтики можно было бы привести многие произведения из собранных Ю.М. Лотманом малоизвестных и забытых поэтов рубежа XVIII и XIX вв.¹ То, в какой мере поэты этого рода плохо известны, может быть проиллюстрировано трудностями атрибуции: до сих пор спорят о том, принадлежал ли сборник стихов "Арфа стихогласная" А.А. Волковой или А.Г. Волкович². Некоторые из авторов, о которых идет речь, издавались в последнее время скорее благодаря радикализму своей общественной позиции (это относится к поэтам Радищевцам и к самому Радищеву), чем из-за несомненных достоинств их стиля (Радищев как поэт остается почти неизвестен широкому кругу читателей).

телю, начиная со школьных лет). Но именно по этой причине этих поэтов не знали и футуристы. Это делает совпадение футуристических открытий с тем, что делали их предшественники, особенно поучительным. Но преемственность здесь начисто отсутствует. Возможности, существовавшие в языке, ритме и стиле, фактически в очень малой степени реализовывались после упрочения пушкинской традиции (в основном здесь нужно говорить об эпигонах Пушкина, канонизировавших те приемы преимущественно определенных его сочинений, которые и оставались единственно приемлемыми); некоторые отклонения от нее же, которые есть у самого Пушкина, основных тенденций не затрагивали. В этом смысле противопоставление своей позиции пушкинской у Бурлюка и раннего Маяковского было вполне оправданным. В той мере, в какой футуристы отходили от линии Пушкина, они частично возвращались (например, в характеристиках ритма текстов, написанных четырехстопным ямбом) к тому, что начали делать поэты XVIII в. Но и совпадение с ними у большинства футуристов не основано на литературной преемственности. Хотя Тынянов бесспорно правильно сближал стиль Маяковского с одой XVIII века, это сближение остается чисто типологическим. Более сложно обстоит дело с Хлебниковым, поэтом исключительно начитанным. Он не только читал, но и изучал тексты некоторых поэтов XVIII века, в частности Ломоносова. Если не говорить о деталях, связанных с этим чтением, часть совпадений футуристов с Ломоносовым, Сумароковым и Державиным объясняется так же, как и позднейшие совпадения с Радищевым и радищевцами. Для объяснения этих и других подобных историко-литературных совпадений кажется удобным воспользоваться идеей третьего мира по К. Попперу. Напомню его иллюстрацию этой идеи на примере математики: "... объекты математики могут теперь рассматриваться как граждане объективного третьего мира: хотя содержание мышления первоначально построено нами (то есть третий мир возникает как продукт нашей деятельности), такое содержание обуславливает свои собственные непреднамеренные следствия. Натуральный ряд чисел, которые мы конструируем, создает простые числа, которые мы открываем, а они в свою очередь создают проблемы, о которых мы и не мечтали. Вот именно так становится возможным математическое открытие. Подчеркнем, что самыми важными математическими объектами, которые мы открываем, самыми благодатными гражданами третьего мира являются именно *проблемы* и новые виды *критических рассуждений*. Таким образом, возникает некоторый вид математического существования – проблемы, новый вид интуиции – интуиция, которая позволяет нам видеть проблемы и понимать проблемы до их решения"³. Свой подход, предполагающий автономность созданного людьми мира духовных объектов (таких, как натуральный ряд), Поппер противопоставляет эпистемологическому экспрессионизму, который он считает близким "к экспрессионистской теории искусства. Эта теория рассматривает продукт человеческой деятельности как выражение внутреннего состояния человека: акцент всегда делается на причинном отношении и на принятом, но переоцениваемом факте, что мир объективного знания, подобно миру рисования и музыки, создан человеком. Этот взгляд должен быть заменен совер-

"дерзкий", по мнению самого Лермонтова¹, есть в более ранней его поэме "Сашка":

Луна катится в зимних облаках,
Как шит варяжский или сыр голландский.

Следовательно, когда русские футуристы выбрали для одного из первых своих изданий, казалось бы, эпатирующее название "Дохлая луна", они не так далеко, как им самим тогда могло казаться, уходили от стилистических возможностей, заложенных в той лермонтовской традиции, которая иллюстрирована приведенными строками. В частности, строка из "Сашки" смело может быть сопоставлена, например, с пастернаковской поэмой (уже послефутуристического периода, но еще по образности близкой к его футуристическим стихам) "Спекторский", где обнаруживается сходное сочетание дерзких образов (для Пастернака систематических — в отличие от Лермонтова до выработки им стиля, который Пумпянский в своей замечательной статье², в формулировке выводов, к сожалению, испытавшей воздействие эпохи написания, назвал вторым) с пятистопным ямбом, создающим определенную инерцию классицистического стиля (В. Катаев с его отсутствием поэтической культуры поэтому предложил сравнение поэмы со стилем Полонского, что явно ошибочно: Полонский в своих максимально смелых образах был предсимволистом, а Пастернак в наименее дерзких оставался постсимволистом). Если говорить о символике луны, снижающейся, как у Лермонтова, бытовыми сравнениями кулинарного ряда, то можно напомнить из собственно футуристических образов Пастернака хотя бы:

Вряд ли, гений, ты распределяешь кету
В белом доме против кооператива.
Что хвосты луны стоят до края света
Чередой ночных садов без перерыва.

Ночные сады, залитые лунным светом, путем скрытого (поданного в вопросительной форме) отрицательного сравнения уподобляются хвостам очередей, стоящих в голодный год за кетой, распределяемой в таком случае, быть может (именно к этой, а не к другим частям пастернаковского сравнения и относится вопрос и сомнение), гением, которому поэт задает вопрос. Скорее всего, под "гением", с которым Пастернак на ты, имеется в виду Шопен. чей поток этюдов завершает вполне бытовую по описываемым обстоятельствам первую строфу этого стихотворения (восьмистишия):

Крупный разговор. Еще не запирали.
Вдруг как: моментально вон отсюда! —
Сбитая прическа, туча предпрятельств.
И сплошной поток шопеновских этюдов.

Шопен упомянут и в других футуристических стихах, входящих в тот же цикл "Сон в летнюю ночь (пять стихотворений)" из книги "Темы и

... Опять депешам Шопен
К балладе страдающей отозван.

Когда ее не вылечить,
Всё лето будет в дифтерит.
Сейчас ли, черные ключи,
Иль позже кровь нам отворить ей?

Прикосновение руки —
И полвселенной — в изоляции,
И там плантации пылают
И душно дышат табаки.

В этом стихотворении — втором в цикле, который открывается цитированным выше, — Шопен предстает как персонаж, который может быть вызван к балладе, т.е. к своему собственному сочинению. Баллада страдает, она больна, ее надо лечить на старинный лад — отворить ей кровь. "Черные ключи", к которым по этому поводу с вопросом обращается автор, предлагая действовать сообща, — это, очевидно, клавиши рояля, названные "ключами" по ассоциации с "отворить", хотя вполне возможно обращение к ключам музыкальной нотации. Рука прикоснется к балладе, к ключам, и будет спасена не только больная баллада, но полвселенной. Шопен в этом лечении принимает участие вместе с автором. Предложенное толкование текста, не относящегося к числу легких даже среди футуристически сложных стихов Пастернака, позволяет понять объединение этого стихотворения цикла с предшествующим: в обоих автор объединяется с Шопеном. Сама тема баллады в связи с личностью Шопена — ее создателя принадлежит к числу ранних автобиографических мотивов, упомянутых в "Балладе", одном из наиболее сложных по футуристическому сплетению образов стихотворений из книги "Поверх барьеров":

О нем есть баллады. Он предупрежден.
Я помню, как плакала мать, играв их,
Как вздрагивал дом, обливаясь дождем.

Позднее узнал я о мертвом Шопене.
Но и до того, уже лет в шесть,
Открылась мне сила такого сцепленья,
Что можно подняться и землю унести.

Куда б утекли фонари околотка
С пролетками и мостовыми, когда б
Их марсян не было, как на колодку,
Набито на гул колокольных октав?

Но вст их снимали, и, в хлопья облекшись,
Пускались снова без оглядки дома,
И плотно захлопнутой нотной обложкой
Валилась в разгул листопада зима.

Ей недоставало лишь нескольких звенящих,
Чтоб выполнить раму и вырасти в звук,
И музыкой — зеркалом исчезновения
Качнуться, эмкальзывая из рук.

В колодец ее обалделого взгляда
Бадьей погружалась печаль и, дойдя
До дна, подымалась оттуда балладой
И рушилась былью в обвязке дождя.

Приведенные строки второй редакции стихотворения "Баллада" дают более расчлененное описание тех детских впечатлений от природы (в том числе городской: гул колоколов дан звукописью с анаграмматическим воспроизведением самого слова "колокол"), которые, исчезая, превращаются в "зеркало исчезновенья" — музыку. В более раннем варианте стихотворения в первом издании "Поверх барьеров", относящемся к собственно футуристическому периоду, этим строкам соответствуют следующие, лаконичные, содержащие те же образы, но в сжатой форме:

Затем, что репот стволов — баллада,
Затем, что дышашья не перевода,
Мутясь, Мятется ночь изылада,
Затем, наконец, что — баллада, баллада,
Монетный двор дождя.

Оба варианта, которые взаимно могут помочь прояснить содержание основного образа баллады, воссоздают тот зримый и осязаемый мир, который Пастернаку всегда открывается в вещах Шопена, о чем говорят его стихи и эссе, посвященные композитору.

Если предложенные сопоставления верны и Шопен в самом деле может считаться тем гением, к которому обращается автор в цитированном восьмистишии, то интерпретация всего стихотворения в романтическом ключе (с характерной для ранних стихов и прозы Пастернака, как и для его устной манеры во все периоды, фиксируемой воспоминаниями, романтической иронией) кажется вероятной. Поэтому возможно и сближение его с тем лермонтовским стилем, который отличался небывалой музыкальностью. Характеризуя эту его особенность, Л. Пумпянский писал: «Поразительное сходство в методе с хорошо известными "эфирными" стихами Шелли вызывает естественное предположение о знакомстве с ним столь широко начитанного в английской романтической поэзии Лермонтова. Исследование показало нам, однако, что предположение это маловероятно»⁷. Далее Пумпянский продолжает: «Вся история этого стиля у Лермонтова и вообще в русской поэзии до него и после него должна быть изучена на широком общеевропейском фоне — преимущественно английском для "неточного" стиля (Байрон, Мур, Шелли)»⁸.

Представляется, что эти наблюдения весьма ценны и для освещения связи ранней поэзии футуристических (в широком смысле слова, не имея в виду только принадлежности к "Центрифуге" или к любой другой группе футуристов) сборников Пастернака с поэтикой Лермонтова. Речь идет прежде всего о книге "Сестра моя — жизнь", которую Пастернак посвятил Лермонтову. Это посвящение особо выделено и в известной надписи на книге, подаренной Асееву.

Разумеется, для понимания этого посвящения и других связей, обнаруживаемых между Лермонтовым и Пастернаком именно в этой книге, важны результаты сопоставления поэтик двух поэтов. Но существенно

иметь в виду и то, что в это время Пастернак переживает увлечение английской (главным образом романтической) поэзией, сопоставимое с аналогичными увлечениями Лермонтова. Стихотворение "Уроки английского в книге "Сестра моя — жизнь" относится к двум женским образам шекспировских трагедий, интерпретированных в духе стиля, который по аналогии с Шелли и Лермонтовым можно было бы назвать "эфирным"; у Пастернака в большой степени это и прямое продолжение поэтики символизма:

Когда случилось петь Дездемоне, —
А жить так мало оставалось, —
Не по любви, своей звезде, она —
По иве, иве разрыдалась.

Когда случилось петь Дездемоне
И голос завела, крепясь,
Про черный день чернейший демонов ей
Псалом плакучих русл припас.

.....

Когда случилось петь Офелии, —
А горечь слез осточертела, —
С какими канула трофеями?
С охашкой верб и чистотела.

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

Для того, чтобы пояснить принципы этого стиля, разительно сходного с ранним романтическим ("эфирным") лермонтовским, обратим внимание на первую строку последней строфы:

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу. . .

В строке использован оборот, который может относиться к одежде (рубищу), но здесь его употребление переносно. Главное слово в этой строке — центральное для всей философии автора. В цикле "Занятье философией" стихотворение "Определение творчества" кончается строфой:

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями .
Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.

Следовательно, страсть и ее разряды — единственная реальность, с которой можно иметь дело. Метонимический реализм пастернаковских образов, о котором много написано после известной работы Романа Якобсона, имевшего в виду именно прозу Пастернака², не следует понимать в этом сборнике как изображение действительности. Это — музыка исчезновенья действительности, о которой идет речь в цитированной "Балладе". Мирозданье кипит белыми воплями потому именно, что оно — не столько мирозданье, сколько разряды страсти. Но еще заме-

чательнее, что такое же превращение предстоит и вполне обычным предметам в пейзажной поэзии (в том числе и пастернаковской других сборников) – садам, прудам, оврагам.

В "Уроках английского" нет никаких реальных предметов. Стихотворение целиком строится на звуковых повторах, воспроизводящих мотивы шекспировских пьес. Они как бы положены на музыку. Степень растворения предметов материального мира в этих стихах очень велика.

Для понимания связи стихотворений книги "Сестра моя – жизнь" с лермонтовской поэтикой и с кругом мыслей Пастернака о Лермонтове ключевое значение имеет стихотворение "Памяти Демона":

Приходил по ночам
В синеве ледника от Тамары.
Парой крыл намечал,
Где гудеть, где кончаться кошмару.

Не рыдал, не сплетал
Оголенных, исхлестанных, в шрамах.
Уцелела плита
За оградой грузинского храма.

Как горбунья дурна,
Под решеткою тень не кривлялась.
У лампы зурна,
Чуть дыша, о княжне не справлялась.

Но сверканье рвалось
В волосах, и, как фосфор, трещали.
И не слышал колюч,
Как седеет Кавказ за печалью.

От окна на аршии,
Пробирая шерстинки бурнуса,
Клялся льдами вершил:
Спи подруга, – лавиной вернуся.

В самом стихотворении демон назван по имени только в заглавии. В соответствии с тем грамматическим приемом, который широко использован в книге "Сестра моя – жизнь", его имя в качестве субъекта может быть домыслено в первой строфе при обоих глаголах ("приходил", "намечал") и при отрицательных глагольных конструкциях во второй строфе. Соотношение между демоном и Тамарой в пастернаковском тексте (в отличие от лермонтовского) вполне аналогично тому, что сказано о демоне по поводу Дездемоны в приведенном выше стихотворении "Уроки английского". Заметим, что если в первом стихотворении книги демон для Тамары – источник кошмаров, то Дездемоне он обеспечивает грустную песню:

Про черный день чернейший демон ей
Псалом плакучих русл припас.

Сопоставление, как кажется, подтверждает, что "Уроки английского" входят в собственно лермонтовскую часть книги "Сестра моя – жизнь". Но стоит особо отметить и эпитет "чернейший демон". Демон имеет у Пастернака вполне определенную отрицательную окраску. Поэтому с

двумя приведенными стихотворениями из книги, датированной летом 1917 года, можно сравнить пастернаковское письмо начала этого года к К.Г. Локсу, где он говорит о той именно перемене в себе, которая, как мы теперь знаем, и сделала возможным написание стихов, вошедших в книгу. В письме упоминается его демон (названный по-гречески, что однозначно расшифровывается как ссылка на Платона). Пастернак сообщает, что время заигрываний с демоном для него кончилось. Он с ним прощается. Сравнение с письмом проясняет не только смысл стихотворения "Памяти Демона", но и его роль в композиции книги, очень тщательно продуманной.

Книга начинается с прощания с демоном. Его дальше в книге нет. Для Пастернака в отличие от Тамары и Дездемоны не демон служит источником кошмаров и песен. Он обрел новые способы вдохновения, о которых говорится в следующем за "Памяти Демона" – втором стихотворении сборника – "Про эти стихи". Оно завершается строфой, содержащей двойное обращение к лермонтовским ассоциациям:

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы в вермут, окунал.

Лермонтов присутствует в созвучии Лёрмонтов – вёрмут, которое при тогдашних футуристических принципах пастернаковской рифмовки было достаточно полным. Дарьял здесь – метонимическое обозначение лермонтовской стихии. Фраза о вхождении в Дарьял следует за:

Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

При этом фраза построена синтаксически как продолжение того же ряда описаний нахождения вместе с великими поэтами: пока с Байроном, пока с Эдгаром По, пока в Дарьял. Следовательно, Лермонтов и стоит у Пастернака в этом ряду, что подтверждает высказанную догадку о совпадении английского поэтического фона у Лермонтова и раннего Пастернака времени "Сестры моей – жизни". Более того, ввиду роли Лермонтова для этой книги можно было бы думать, что и Байрон возник в ряде лермонтовских ассоциаций. Но несомненно, что Пастернак читает Байрона, как и других романтиков, по-английски.

Синтаксис четверостишия, содержащего столько лермонтовских ассоциаций, намеренно двусмыслен. Возможно соотнесение оборотов с как – "как в ад, в цейхгауз и в арсенал" с предшествующим "как к другу". В этом случае речь идет о том, что в лермонтовской поэтической стихии Пастернак черпает источники творчества, он в ней, как в арсенале. Но возможно и даже вероятно иное осмысление синтаксиса, при котором только "как в ад" относится к "как к другу": "в Дарьял, как к другу вхож, как в ад". В этом случае лермонтовский демонический аспект Дарьяла был бы более отчетливым. Наконец, не исключено, что нужно связывать *ад*, *цейхгауз* и *арсенал* с глаголом *окунал*: "я окунал жизнь в ад, в цейхгауз и в арсенал, как в ад, как дрожь Лермонтова, как губы в вермут".

мут". В этом случае все три синтаксические конструкции связаны с лермонтовским кругом ассоциаций: две последние благодаря созвучию, первая из-за соотнесения демона и ада. Звуковая музыка связывает Дарьял-другу-дрожь, тогда как музыка семантическая выстраивает возможный ряд Дарьял-ад-Лермонтова. Не кажется нужным обязательно делать выбор из нескольких возможных ассоциаций и толкований. Они одновременно присутствуют, создавая тот особый стиль, который и отличает именно эту книгу. Согласно предложенной интерпретации, жизнь соотнесена с дрожью Лермонтова. Нет нужды доказывать, что жизнь – ключевое слово этой книги. Но и другое упомянутое выше ключевое слово – страсть-носит ярко выраженную лермонтовскую окраску.

Целый ряд стихотворений книги "Сестра моя – жизнь" несет след нового претворения лермонтовской поэтики в духе футуристического постсимволизма. Одно из наиболее примечательных стихотворений этого рода имеет эпиграф из лермонтовского "Утеса":

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана.

И этот эпиграф, отсылающий к лермонтовской теме кратковременной встречи героя с его любимой, и заглавие "Девочка" предполагают возможность символического истолкования стихотворения. Оно поддерживается двумя существенными словами, значимыми для всей книги и для этого именно ее раздела ("Не время ль птицам петь"): героиня стихотворения – девочка-ветка (судя по эпиграфу, пастернаковское соответствие лермонтовской тучке) названа "сестрой" (как "жизнь" в заглавии сборника), тогда как "сад", от имени которого и идет речь о сестринстве, предстает в этом цикле как зеркало (трюмо) самого автора. Как и у Лермонтова, в конечном счете можно думать и о лирическом раскрытии автора, но оно неоднозначно (в любом случае возраст утеса исключает его прямое отождествление с автором). Финал стихотворения по существу вводит ту тему решительного изменения девочки, которая остается для пастернаковских стихов и прозы центральной. Акцент по сравнению с Лермонтовым смещается в сторону изменения восприятия:

Из сада, с качелей, с бухты-баракты
Вбегае ветка в трюмо!
Огромная, близкая, с каплей смарагда
На кончике кисти прямой.

Сад застлан, пропал за ее беспорядком,
За бьющей в лицо кутерьмой.
Родная, громадная, с сад, а характером –
Сестра! Второе трюмо!

Но вот эту ветку вносят в рюмку
И ставят к раме трюмо.
Кто это, – гадают, – глаза мне рюмит
Тюремной людской дремой?

Девочка-ветка, воспринимавшаяся зеркалом-садом как огромная (повторяющиеся эпитеты "огромная", "громадная", по звукам связан-

ные с "смарагда") и как его сестра — пока она была вне упорядоченного дома, становится воплощением людской обычной "тюремной дремы". У Лермонтова утес помнит ночевавшую на его груди тучку, умчавшуюся от него утром. У Пастернака оба участника конфликта переменялись: девочка-ветка отделена от сада, а зеркало — двойник сада ее не узнает (тема неузнавания объединяет Лермонтова и Гейне).

Пастернаковское увлечение символикой зеркала продолжает образные пристрастия символистов, в частности Рильке. Но его занимает не запись образов, сопряженных с зеркалом, а претворение зеркалом мира, благодаря чему зеркало оказывается двойником самого поэта и его глаз, как в стихотворении "Зеркало", развивающем тему сада-зеркала:

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и — прямой
Дорожкой в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Там сосны враскачку воздух саднят
Смолой; там по маете
Очки по траве растерял палисадник,
Там книгу читает Тень.

И к заднему плану, во мрак, за калитку
В степь, в запах соевых лекарств
Струится дорожкой, в сучках и в улитках
Мерцающий жаркий кварц.

Огромный сад тормозится в зале
В трюмо — и не бьет стекла!
Казалось бы, всё коллодий залил,
С комода до шума в стволах.

Зеркальная всё б, казалось, нахлынь
Непотным льдом облила,
Чтоб сук не горчил и сирень не пахла, —
Гипноза залить не могла.

Несметный мир семенит в месмеризме.
И только ветру связать,
Что помнится в жизнь и помается в призмe,
И радо играть в слезах.

Души не взорвать, как селитрой залежь,
Не вырыть, как заступом клал.
Огромный сад тормозится в зале
В трюмо — и не бьет стекла.

И вот, в гипнотической этой отчизне
Ничем мне очей не залусть.
Так после дождя проползают слизи
Глазами статуй в саду.

Шуршит вода по ушам, и, чирикнув,
На пыпочках скачет чиж.
Ты можешь им выпачкать губы черникой,
Их шалостью не опишь.

Огромный сад тормошится в зале,
Подносит к трюмо кулак,
Бежит на качели, ловит, салит,
Трясет — и не бьет стекла!

В этом стихотворении, в книге непосредственно предпосланном "Девочке", многие основные образы те же: "огромный сад" (трижды повторено в сочетании с "тормошится в зале"), трюмо, отражающее сад. Сравнение с "Девочкой" показывает, что разница — в отдельном символе растрепанной ветки.

Можно было бы даже предположить, что заметные лермонтовские ассоциации помогают Пастернаку в преодолении того одинокого соотношения себя самого с садом, которое всего виднее из стихотворения того же цикла "Плачущий сад".

В тот же период, к которому относится бесспорное воздействие на Пастернака романтической символики Лермонтова, в его футуристических образах, причем именно из числа самых смелых, находим и воздействие Фета. На это сходство еще в 1923 г. указал Мандельштам, несколько позднее Тынянов¹⁰, недавно обнаружены и новые данные, подтверждающие воздействие Фета на молодого Пастернака¹¹. Эту близость при всей ее бесспорности не нужно преувеличивать. Она слишком лежит на поверхности, чтобы отражать глубокое сходство. Не забудем, что прежде всего Фет был одним из любимых поэтов Блока, роль которого для Пастернака раскрыта самим Пастернаком. Пастернак — поэтический внук Фета, но не ближе к нему, чем внук. Через Блока Фет оказался сродни и Маяковскому, который в ранних своих стихах описывает, кого он читает: "Анненский, Тютчев, Фет". Набор совпадает и с тем, который мог быть у молодого Пастернака.

В недавно обнаруженном варианте стихотворения Пастернака "Бабочка-бура"¹² в качестве эпиграфа поставлена заключительная часть — именно первая строка последней строфы — фетовского стихотворения "Превращения".

Давно, в поре ребяческой твоей, —
Ты червячком мне пестреньким казалась
И ласково, из-за одних сладостей,
Вокруг родной ты ветки увивалась.

И вот теперь ты, куколка моя,
Живой души движения скрываешь
И, красоту застенчиво тая,
Взглянуть на свет украдкой замышляешь.

Постой, постой, порвется пелена,
На божий свет с улыбкою проглянешь,
И, весела и днем упоена,
Ты новою нам бабочкой предстанешь.

Как футуристическое по своей образности автобиографическое стихотворение Пастернака "Бабочка-бура", так и стихи Фета описывают превращения, предшествующие появлению бабочки. У Фета этот образ использован для описания становления молодой девушки, а у Пастернака при-

наложении образов того же рода, что и в стихотворении "Девочка", одновременно речь идет о метафоре грозы и о девочке-инфанте Веласкеза, уподобляемой бабочке.

В своей публикации М.О. Чудакова заметила, что в стихотворениях совпадает глагольное обращение во втором лице (*выпорхнешь* у Пастернака, *проглянешь* и *предстанешь* у Фета), а также самый ряд превращений и ключевых слов, их обозначающих. Рассмотрим некоторые детали.

У Фета сквозь все стихотворение продолжается обращение к героине – девочке и девушке – на ты. У Пастернака это обращение есть только в финале, и только в начале стихотворения применительно к автору употреблены личное и притяжательное местоимения "мне", "моем". У Фета же подобные формы проходят через все стихотворение, сплошь диалогичное в отличие от пастернаковского, где именно обращением на ты резко выделяется финал.

Что же касается самих превращений, то у Фета они даны в обычной последовательности от червяка к куколке (хризалиде) и к бабочке. У Пастернака этот фабульный ряд превращений сюжетно смещен – и при этом дважды, так как личинок стало две. Одна из них в стихотворении ни во что не превращается, а судьба другой – Бабочки-бури дана с хронологическим сдвигом: сперва она предстает окупившейся, а потом тклет кокон.

В тексте Пастернака меняются ключевые слова, обозначающие стадии, через которые проходит куколка. Пастернак освобождает эти слова от уменьшительных суффиксов: фетовскому "пестренькому червячку" у него соответствует "червяк", куколка заменена прилагательным "окупившийся". Наоборот, фетовскому "ветка" у Пастернака соответствует "веточка", но эта уменьшительная форма характеризует пищу алчной личинки (асфальта). Сама тема питания червяка, у Фета только намеченная, у Пастернака разрастается именно потому, что личинок две. Основная образная структура двух стихотворений полностью различна.

Из поэтов классической традиции, с которыми Пастернак был знаком, но едва ли детально, наибольшие сходства с ним (до символистов, из которых и для Пастернака, и для Маяковского был значим Анненский) можно найти у Случевского. Примечательно стихотворение последнего "Коллежские ассесоры". Весь подбор слов и особенности образности в нем напоминают Пастернака.

Строки Случевского

По соседству с забытой Колхидою,
Где так долго стонал Прометей

почти совпадают по размеру и структуре с пастернаковскими

За кулисы того поднебесья,
Где томился и мерк Прометей

У Случевского есть и еще более выразительные совпадения с пастернаковской поэтикой:

Вдоль по грядкам кокобродят
Сфняксы с мертвой головой.

Ранняя лирика Пастернака, собранная в четырех первых книгах, и в особенности ее вершина — "Сестра моя — жизнь", одновременно знаменовала собой и продолжение традиций европейской и русской поэзии, и введение новых способов построения стихотворения.

Рассмотрим взаимоотношение двух этих сторон на примере стихотворения "Определение поэзии" (первого в цикле "Занятие философией"). Половина его — полтора четверостишия — как бы в соответствии с возможным построением определения (в том числе и философского) представляет собой ряд именных предложений, начинающихся с *Это*. За шестью именными предложениями следует одно глагольное, тоже начинающееся с *Это*. В русской поэзии такой тип построения впервые появляется у Фета "безглагольного" и продолжается у Блока. По отношению к "Сестре моей — жизни" кажется возможным здесь, как и в некоторых других местах (в частности, в стихотворении "Елене": "Спи, царица Спарты", // Рано еще, сыро еще"¹³ — ср. у Фета: "Спи, еще зарею // Холодно и рано"; см. также дальше об "Уроках английского"), прямое воздействие Фета. Независимо от именных конструкций (как в седьмом из предложений с *Это* в "Определении поэзии") повторение местоимения *Это* в началах строк используется в "Сестре моей жизни" еще и в стихотворении "Сложив весла", где давно уже вслед за Тыняновым видят тоже отражение фетовской традиции¹⁴ ("Это ведь может со всяким случиться", "Этим ведь в песне тешатся все", "Это ведь значит — . . .", повторяющееся в зачинах трех строк, в том числе первой и третьей в последнем четверостишии). Позднее Пастернак вернется к использованию той же фигуры повторения "Это" в стихотворении, как у Фета, соотносительном с темой весны, — "Опять весна" в сборнике "На ранних поездках".

В первой строфе стихотворения "Определение поэзии" следование классической традиции сказалось и в строгом следовании нормам рифмовки, и в ритмическом наполнении метрической схемы анапеста с вполне обычным отягчением на первом слоге. Стихотворение начинается с описания звуков, к которым мы должны прислушаться, — свиста и шелканья, которое метафорически отнесено к сдавленным льдинкам, но и в "Сестре моей — жизни" ("Ночи на шелканье славок проматывать" — "Сложив весла"), и в стихотворении "Маргарита" из парной к ней книги — "Темы и вариации" ("Бился, шелкал, царил и сиял соловей") относится к птицам, прежде всего к соловью. Соловей в последнем стихотворении второй из этих книг ("Здесь прошелся загадки таинственный ноготь")¹⁵ ассоциируется с ночным небосводом.

Ночь появляется уже в третьей строке стихотворения "Определение поэзии", за которой следует упоминание соловьев уже не метафорически. Что же касается звезд, которые, как мы постараемся показать, составляют главный предмет всего стихотворения, то они обозначены в самом его начале словами, совпадающими по звучанию со словом *звезда*, — *свист, сдавленных (сдавленных)*:

Это — круто налившийся свист,

Это — шелканье сдавленных льдинок,

Это — ночь, леденящая лист,

Это — двух соловьев поединок.

Относительно второй строки следующего четверостишия: "Это – слезы вселенной в лопатках" – сохранилось следующее разъяснение самого Пастернака: "Лопатками в дореволюционной Москве назывались стручки зеленого гороха. Горох покупали в лопатках и лушили. Под слезами вселенной в лопатках разумелся образ звезд, как бы держащихся на внутренней стороне ночного неба, как горошины на внутренней стенке лопнувшего стручка"¹⁶. Следовательно, к звездам уже относится и первая строчка того же четверостишия:

Это – сладкий заглухший горох.

Поскольку тема гороха (и листа) не только в звуках, но и по зрительному образу продолжается "грядкой" в следующих строках, их можно было считать метафорой того же соловьиного шелканья (уподобленного оркестру), обращенного к небу:

Это – с пультов и флейт – Фигаро
Низвергается градом на грядку.

В этом месте стихотворения меняется ритм. Кончается ряд ударных слогов в семи строках подряд, и появляется первая обычная строка анапеста, и начинаются необычные (*горóх – Фигарó* с полным созвучием "слева" от рифмы при неточности заударного созвучия) или неточные рифмы (*лопатках – грядку*, в обоих случаях дополнительной заударной фонемой, прибавляемой в одном только из рифмующихся слов, было *х*, и далее существенное именно для рифм, особенно в последнем четверостишии).

Следующее четверостишие начинается с местоимения *Все*, как бы предполагающего пропущенное (*Это –) все*. Главным действующим лицом всего этого (третьего) четверостишия оказывается ночь, поэтому оно прямо продолжает третью строку первого четверостишия. Но здесь ночной небосвод видится отраженным в воде: водоем, в котором можно купаться, уподобляется садку, а звезда – рыбе в этом садке (само по себе отождествление "рыбы" и "звезды" можно считать одним из характерных для поэзии Пастернака архетипических мифопоэтических образов: его можно найти, например, в древнейших надписях долины Инда¹⁷ и в дравидийских языках, продолжающих, видимо, ту же "протоиндийскую" традицию).

"Трепещущие мокрые ладони" ночи – колеблющаяся поверхность воды, где отражаются скорее деревья (ольха, которой "завалился" небосвод), чем облака. Четверостишие отличается синтаксическим сдвигом, конструкция "ночи так важно" отнесена и к следующему инфинитиву "донести":

Все, что ночи так важно гыскети
На глубоких купаленных доньях,
И звездв донести до садкы
На трепещущих мокрых ладонях.

В начале следующего четверостишия содержится снова упоминание о доньях – досках в воде. Здесь вводится и отрицательное начало – сперва духота, а потом и глухота, контрастирующая с громким и манерным

ным звучанием предшествующих строк. Глухота вселенной – одна из важных тем двух книг Пастернака:

Будто эта тишь, будто эта высь
Элегизм телеграфной волны –
Ожиданье, сменившее крик: "Отзовись!"
Или эхо другой тишины.
Будто нем он, взгляд этих игл и ветвей,
А другой – в высотах – тугоух.
И сверканье пути на раскатах – ответ
На взыванье чьего-то ау.

Звезды, в отличие от соловьев, не могут себя никак выразить в звуке (хохотать) и, видимо, воспринять птичье пение (музыку соловьев) – они в глухом месте:

Площе досок в воде – духота,
Небосвод завалился ольхою.
Этим звездам к лицу б хохотать,
Ан вселенная – место глухое.

Глухое место понимается в двух смыслах – и как не слышащее (не воспринимающее), и как заброшенное (звезды до этого определены как сладкий заглухший горох; в пользу этого разговорного значения говорит народное Ан). Финал стихотворения неожиданно мрачен. В двух последних четверостишиях мужские нечетные рифмы – неточные (сыскать – садка, духота – хохотать, в обоих случаях есть добавочные согласные заударные, но в первом случае и предупредные созвучия неполны). К концу число ударений на первом слоге опять растёт.

Обе темы – звуковая (соловьиного пения, развернутая в первых двух строках, и противостоящей ему немоты и глухоты неба) и зрительная – выражены в словесных звуковых переключках. С первой строки вводится сочетание *л ф* с (*налившийсЯ* /налифшийса/), продолжаемое далее аллитерациями на *л* в сочетании с *д* и *в* (*звезда*: щелканье сдавленных льдинок; *леденящая лист*) и подводящее к слову соловей; его щелканье передано щ–ч–щ (щелканье – ночь – леденящая). Фонемы этого ряда продолжают и словом *сладкий*, которое образует внутреннюю рифму к рифме *лопатках – грядку*, особенно если учесть старомосковское произношение /слаткай/. Метафорическое обозначение звезд как гороха связано с сочетанием, где начало как бы указывает на слово "звезда", а дальше продолжается тема глухоты. Тема *гороха* (звезд) развивается созвучиями *Фигаро – низвергается – градом – грядку* /гр'атку/, где в *низвергается* (/nizvergaetsa/ *gradom*) содержится и звуковой образ слова *звезда*, тогда как тема *соловья* ведет к созвучьям *слезы – вселенной* /фселенной/ – в *лопатках* /l'apat'ках/. Те же комбинации *ф/с/л*, *ф-влп* повторены в *с пультов* и *флейт*.

За этими двумя четверостишиями, богатыми звукописью и в большей степени передающими ночную песню соловья, следуют более сдержанные по звукописи картины ночи. Фонемы слова *ночь* вместе с *д*, воспроизводящие звезду, повторены в рифме *доньях – ладонях* (ср. *леденящая, поединок*); *дн* дополнительно введено в *дон – до – духота*. Последнее

четверостишие в рифмах повторяет х (духота / ср. двух / – хохотать. олькою – глухого). Слово подготовлено аллитерирующим глубоким в предшествующем четверостишии, где созвучие л б к, продолжающее "в лопатках", далее отражено в купаленных с повтором глубоких – купаленных. Тема соловья продолжена звукописью завалился, 6селенная; плбще возвращает к пл пультав и щол щёлканье /щёлканье/; трепещущих – лиц/у/ и лист – и налившийся. Звукопись производит впечатление нескольких голосов и тем, перекрещивающихся и расходящихся. Возможно, что здесь невольно сказалась музыкальная выучка поэта.

В цикле "Тема с вариациями" (книга "Темы и вариации") кажется возможным видеть не только претворение пушкинского воздействия (о чем уже писалось), но и его сочетание с автобиографическим подтекстом (умение его передать разными стилями напоминает об аналогичных опытах, например в разных главах "Улисса" Джойса). В двух первых стихотворениях цикла – "Теме" и "Оригинальной [вариации]" – он проступает вполне отчетливо в соотношении культурной традиции ("Что дал царскосельский лицей?") с наследием генетическим. (Позднее, весной 1945 г., Пастернак прояснит сопоставление Пушкина с собой, дав эпиграф из Аполлона Григорьева: "Но вы не зрели их, не видели меж нами // И теми сфинксами таинственную связь"*.)

Представляется, что в этом случае может проясниться и второе собственное имя, упомянутое в "Теме", кроме имени самого Пушкина. В последней строфе сочетание "странный – Псамметиха" (имя египетского фараона VII в. до н.э.) содержит почти все фонемы фамилии П-а-с-т-е-р-н-а-к (рифмы типа шаг-ушах и аллитерирование к посредством х встречается и в других ранних стихах поэта). В этом случае сопоставление двух имен поэтов напрашивается из сравнения конца и начала "Темы":

Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа.
Скала и – Пушкин...

Скала и шторм и – скрытый ото всех
Нескромных – самый странный, самый тихий,
Играющий с эпохи Псамметиха
Углами скул пустыни детский смех...

Речь идет об "улыбке пустыни", играющей на губах сфинкса – и Пушкина, как явствует из "Макрокосмической [вариации]"¹⁴. Но не видели ее и автор, глядя как в зеркало, на своего Пушкина и на сфинкса?

Есть одна подробность, одновременно раскрывающая автобиографичность "Темы" и "Подражательной [вариации]" и связывающая их с предшествующими стихами 1917 г. В "Теме" есть строки: "На сфинсовых губах – соленый вкус // Туманностей. Песок кругом заляпан // Сырыми целуями медуз".

¹⁴ В это время Пастернак читал стихи с этим эпиграфом на своих вечерах, опуская конец: "А если б видели, нечистыми руками // С подножий совлекли б, чтоб уравнили их с вами, // В домагогическую грязь".

В этих строках отозвались строки "Сестры моей жизни", предназначенные для стихотворения "Имелось" ("Засим, имелся сеновал"). После строк, описывающих впечатление (или видение), возникшее при поцелуе, в рукописи 1920 г. было опущенное четверостишие со строками:

Не поцелуй – морской прилив (вариант: отлив),
Казалось, с губ медузы
Смывает – соль...

В видении, описанном в "Сестре моей – жизни", содержится объяснение части сцены, о которой речь идет в "Теме с вариациями".

В этом случае стихотворения, включенные в книгу "Сестра моя – жизнь", позволяют увидеть размеры автобиографического опыта, легшего в основу финала "Подражательной [вариации]", которая, казалось бы, в наибольшей степени посвящена Пушкину, а не автору. В цитированной рукописи за сочетанием *Смывает соль* следовало *смывает всхлип* (при разночтениях в других вариантах сохранилось слово *всхлип* как рифмующееся). В основном печатном тексте стихотворения до этого говорится:

Казалось, не люблю, – моллюсь
И не целую, – мимо
Не век, не час плывет моллюск,
Свеченьем счастья тминый.

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

Целующие и дрожащие губы ("имелось губ дрожание") сравниваются с проплывающим моллюском, которого томит свет счастья (центральный мотив всей пастернаковской эстетики, ориентированной, начиная с "Символизма и бессмертия", на передачу испытанного поэтом "счастья существования"). Песнь должна быть Неплачущей. Идея счастья сопряжена с образом коралловой мякоти.

Все эти образы и называющие их слова (включая "всхлип") в их соединении составляют финал "Подражательной [вариации]", которая их перелагает стилем, близким к Пушкину, и относит к его восприятию

Евягеля морского дна.
Последней раковине дробог
Сердечный шелест, капля сна,
Которой мука солона,
Ее сковавшая. Из створок
Не вызвать и клинком ножа
Того, чем боль любви свежа.
Того счастливейшего всхлипа,
Что хлынул вон и создал риф,
Кораллам губы обагрив,
И замер на устах полипа.

Разумеется, подобное использование образа раковины архетипично и на материале древнегреческой и других древних традиций в самые последние годы стал предметом многих исследований.

Здесь у Пастернака "мука", лежащая в основе созидания, "боль любви" оказывается изнанкой "счастливейшего всхлипа", творящего и создающего, продолжающего род. В приведенных строках, для Пастернака программных, содержится как бы прямое противоположение формулы Анненского:

И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

У Пастернака в том стихотворении (из книги "Сестра моя — жизнь"), которое может считаться прообразом и ключом к финалу "Подражательной [вариации]"; говорится: "...века в слезах, а песнь не смеет плакать" — хотя, другими словами, история не располагает к веселью, поэзия должна настаивать на счастье. В более позднем стихотворении о своем любимом композиторе — Шопене — Пастернак вернется к этой же мысли. Музыка должна

опять
Рождать рыданье, но не плакать.

Пастернак верен себе — и поэтической традиции одновременно.

- ¹Поэты 1790—1810 годов / Вступ. ст. и сост. Ю.М. Лотмана. Л., 1971. (Б-ка поэта, большая серия).
- ²Зорин А.Л. Волков Алексей Гаврилович // Русские писатели, 1800—1971: Биограф. словарь. М., 1989. Т. 1: А—Г. С. 465.
- ³Доллер К. Логика и рост научного знания: Пер. с англ. М., 1983. С. 478.
- ⁴Там же. С. 489.
- ⁵Чистова Л.С. Посреди небесных тел // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 437.
- ⁶Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43—44: М.Ю. Лермонтов, 1.
- ⁷Там же. С. 403—404.
- ⁸Там же. С. 404.
- ⁹Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324—328.
- ¹⁰Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 188, 479.
- ¹¹Чудакова М.О. Новые автографы Б.Л. Пастернака // Зап. Отд. рукоп. Гос. Библиот. им. В.И. Ленина. М., 1971. Вып. 32. С. 208.
- ¹²Там же.
- ¹³У Пастернака *Спи* продолжено в звучании *Спарты*.
- ¹⁴Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 568; Nilsson N.A. "With Overtest" and the poetic tradition // Boris Pasternak: Essays / Ed. by N.A. Nilsson. Stockholm: Amqvist Wixsell International, 1976. P. 181—202.
- ¹⁵Стихотворение цитируется в рукописи "Сестры моей жизни" и, следовательно, изначально к ней примыкало.
- ¹⁶Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 661.
- ¹⁷Отождествление проводится во всех опытах дешифровки, предпринятых российскими учеными (Кнорозовым, Парполем) и американскими специалистами.
- ¹⁸Так в автографе названо стихотворение "Мчались звезды. В море мчались звезды" из цикла "Тема с вариациями".

СТИХ НАЧАЛА XX в.:

СТРОФИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И ЭКСПЕРИМЕНТ¹

"Формальным возрождением стиха" называл М. Горький начало XX в в статье «О "Библиотеке поэта"». В предыдущие десятилетия ведущую роль в русской литературе играла проза. На рубеже веков стих выступает вперед и заявляет свое право на такие художественные задания, которые для прозы недоступны. Это требовало широкой перестройки всех выразительных средств стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика – в каждой области было найдено нечто принципиально новое. Этим принципиально новым был историзм эстетического ощущения. Стихотворные формы воспринимались уже не как "естественные" или "единственно возможные" – каждая из них влекла за собой ассоциации с той эпохой, когда она возникла или расцвела в русской или мировой поэзии, ощущались как звено в цепи. Русская поэзия уже накопила такой опыт, что ритмическую (не словесную!) реминисценцию из Державина чуткий слух уже не мог спутать с ритмической же реминисценцией из Некрасова. А знакомство с мировой поэзией распространялось настолько, что сонет (например) перестал казаться поэтической игрушкой с нарочито выдуманными трудностями и раскрыл свои возможности для развития диалектики чувств, как у романтиков, и для продуманно-завершенных картин, как у парнасцев. Выражаясь античным термином, это была поэзия "ученых писателей" для подготовленных читателей.

Оглядка на традицию шла рука об руку с новаторскими поисками в области неиспробованного. Показав свою осознанную преемственность по отношению к прошлому, поэзия спешила показать, что она хочет и может выражать новые мысли и чувства новых людей, рожденных новой эпохой, и располагает для этого средствами, которых не знало прошлое. Достаточно было небольшой деформации старого, чтобы оно, не теряя связи со стариной, зазвучало как новое.

Любопытный пример тому является на самом начальном этапе русского символизма. В 1895 г. молодой Брюсов пытается перейти от своих ранних лирических поэм к монументальному эпосу о гибели Атлантиды. Он пробует гексаметр, но в таком виде поэма слишком подражательна; он пробует другие размеры, но с ними поэма кажется недостаточно эпична. Наконец, он ощупью натывается на нужное ему решение: рифмованный гексаметр. Античный гексаметр был нерифмованным; внося в него рифму, поэт одновременно и сохранял ассоциации с античным эпосом, и показывал, что эпос этот обновлен и способен говорить о том, о чем неспособен был в древности:

Словно поблеклые листья под дерзкой ласкою ветра,
Робко трепещут слова в дыхании древнего метра,
Словно путницы-сестры, уставши на долгой дороге,
Рифма склоняется к рифме в стыдливо смутной тревоге,
Что-то странное дышит в звуках античных гармоний –
Это месяц зажжется на бледно-ночном небосклоне...²

Двадцатидвухлетний Брюсов не знал, что такой парнорифмованный гексаметр уже был в ходу в средневековой латинской поэзии как один из видов так называемого "леонинского стиха"; если бы он это знал и эти средневековые ассоциации показались бы ему для его замысла приемлемыми, это обогатило бы содержание его текста (разумеется, только для одинаково с ним эрудированных читателей); если бы они показались ему неприемлемыми, то поиски нужного размера продолжались бы дальше и дальше. Впрочем, поэма об Атлантиде так и осталась ненаписанной.

Соотношение между опорой на традицию и поиском новизны проявлялось различно в различных областях стихосложения. Новаторство больше всего выступало в метрике и рифме, где оно было особенно заметно; обращение к традиции больше проявлялось в ритмике (скрыто и часто даже неосознанно) и строфике (откровенно и часто даже демонстративно).

В метрике главным событием новой эпохи было открытие чисто тонической системы стихосложения вдобавок к господствующей силлаботонической: как в смягченной, переходной форме логаздов и дольника, так и в предельно резкой форме акцентного и свободного стиха. В рифме главным событием было узаконение (во все более широких размерах) неточной рифмы, т.е. рифмы с неполным совпадением согласных звуков. Любопытно, что из трех обычных источников, питавших новации русского стихосложения, — стиха народного, западноевропейского и античного — менее всего использован был русский народный стих, хотя в нем легко было найти примеры и чистой тоники (в былинах и большинстве лирических песен), и неточной рифмы (в пословицах и поговорках). Исключения, вроде сочинений Александра Добролюбова, лишь подчеркивают правило. Акцентный стих, развивающийся в начале XX в., был в основном 4-ударный, тогда как народный тонический стих по преимуществу 3-ударен. Неточная рифма, прежде всего получившая развитие в начале XX в., была усеченно-пополненной типа ("ветер—на свете", "глаза—назад"), тогда как народному стиху она совершенно чужда и в нем господствуют рифмы заменного типа ("ветер—вечер", "казак—назад"). Видимо, черты народного стиха слишком легко опознавались слухом, ощущались как архаические и, следовательно, малопригодные для демонстрации новаторства. Основным источником метрических новаций был западноевропейский стих: русский дольник опирался на 3-иктный дольник немецких романтиков и особенно Гейне, русский свободный стих — на верлибр французских символистов, немецких штурм-унд-дрэнгеров и, в меньшей степени, Уолта Уитмена. Основной источник рифмических новаций до сих пор неясен: несомненно, некоторую роль в становлении русской усеченно-пополненной рифмы играла французская рифма с непронизносимыми финальными звуками (*vous-rius, Nivel-appelle*), но основная разработка совершилась, по-видимому, уже на русской почве, недаром впоследствии в польской поэзии усеченно-пополненная рифма получила прозвище "русской рифмы". Наконец, античный стих оказал влияние на эксперименты эпохи только в узкой области освоения логаздов — сперва переводных, а потом (изредка) и оригинальных: некоторые примеры тому будут приведены далее.

В ритмике главным событием новой эпохи было открытие исторической изменчивости ритма XVIII–XIX вв. (по крайней мере, ритма 4-ст. и 6-ст. ямба) и обращение к старым его формам в обход новых. В строфике главным событием была разработка сложных строф и твердых форм. Перемены в ритмике начались стихийно и лишь впоследствии были осознаны. Для русского 4-ст. ямба в XVIII в. были характерны ритмы с пропуском ударения на II стопе ("И класы на полях желтеют", "Возлюбленная тишина"), а в XIX в. – ритмы с пропуском ударения на I стопе ("На берегу пустынных волн", "Адмиралтейская игла"). Валерий Брюсов в последние годы XIX в. собирался писать "Историю русской лирики" и широко читал поэтов XVIII в.; "Историю" он так и не написал, но ритмы XVIII в. стали проникать в его собственные стихи этого времени ("От плясок сладострастных дев", "И вырвусь из стесненных рук"). Потом Брюсов вернулся к более традиционному ритму, но эти его невольные ритмические сдвиги не прошли мимо слуха его тогдашнего поклонника Андрея Белого. Сперва он подражал им, все шире и шире, на слух (1904–1905), потом занялся подсчетами ударений в стихах поэтов XVIII–XIX вв., впервые выявившими историческую эволюцию ритма русского 4-стопника (от этих исследований, собранных в книге "Символизм" (М., 1910), пошло все научное стиховедение XX в.), и стал разрабатывать архаические ритмы уже сознательно ("Над памятниками дрожат, Потрескивают огонечки..."), любопытным образом их семантизируя: эта и подобная семантизация и стала ценным источником обогащения выразительных средств традиционного стиха. Что касается строфики, то здесь были оживлены и формы, завещанные русской классикой (прежде всего, онегинская строфа), и формы, пришедшие с Запада через русскую классику (октава, терцина; из твердых форм – сонет, триолет, рондо) или помимо нее (спенсера строфа, из твердых форм – виланель, французская баллада), и даже, в наименьшей степени, формы, пришедшие с Востока через Запад и потом через русскую классику (арабо-персидская газель через немецкие имитации Рюккерта и др. и русские опыты Фета) или помимо нее (малайский пантум через французские имитации Бодлера и Валери).

Из всех областей русского стихосложения начала XX в. наименее исследованной до последнего времени остается строфика. Между тем она представляет особенный интерес для изучения, потому что легче всего принимает на себя семантическую нагрузку – перекидывает мост между формой и содержанием стиха. Это уже было блестяще продемонстрировано в классическом исследовании Б. Томашевского "Строфика Пушкина"²⁴. В самом деле, если 4-ст. ямба сам по себе из-за широчайшей своей употребительности не несет почти никаких специфических смысловых ассоциаций, то, будучи выстроен в онегинскую строфу, он сразу задает читателю установку на ту традицию, на фоне которой его предлагается воспринимать. Эта установка может быть точной и недвусмысленной (как в случае с онегинской строфой), а может быть более расплывчатой (если строфа деформирована в большей или меньшей степени – наподобие того, как Брюсов деформировал классический гексаметр в своей "Атлантиде").

Именно такие случаи мы и попробуем здесь рассмотреть: сперва в бо-

лее простом виде, когда в основу имитации кладется конкретная строфа и разработка ее отсылает читателя к конкретному произведению или ряду произведений, а затем в более сложном виде, когда в основу имитации кладется структурный принцип построения строфы и разработка его отсылает ассоциации читателя – то с большей, то с меньшей настойчивостью – лишь в некоторую смутно намеченную область истории культуры, где такой структурный принцип проявлялся в поэзии обильнее и разнообразнее. В первом случае перед нами чаще всего простое копирование исходной модели, т.е. цель поэта – только оживить в сознании читателя традицию. Во втором случае перед нами, как правило, экспериментирование на основе исходной модели, т.е. цель поэта – продемонстрировать новаторство, отчетливо опирающееся на традицию: типичный путь развития литературы вообще, только представленный в наиболее обнаженном виде.

Первый случай – точная реставрация давних традиционных строф – для удобства обозрения может быть рассмотрен на материале стихов одного лишь поэта – Сергея Соловьева (1885–1942). Творчество Сергея Соловьева вообще представляет в этом отношении благодарный материал для изучения: "первый ученик" символистской школы, он был в высшей степени сознательным во всех своих экспериментах и педантически предпосылал первым своим книжкам справки об осознанных им влияниях: "Сведущий читатель легко уловит в моих стихах подражательные элементы. Главными образцами для меня были: Гораций, Ронсар, Пушкин, Кольцов, Баратынский, Брюсов и Вяч. Иванов. Этим поэтам я обязан тем относительным искусством стихосложения, которое отличает более поздние стихотворения от ранних" ("Цветы и ладан". М., 1907. С. 10). Стихи-подражания были в эту эпоху у многих, но с таким широким и пестрым спектром образцов – мало у кого. Книжки Соловьева читаются, как антологии. Как Жуковский, только менее умело, он складывал свой художественный мир из чужих миров – у Жуковского переводных, у Соловьева подражаемых.

Не следует думать, что подобные семантически окрашенные формы строф представляют собой какую-то экзотику, теряющуюся на фоне действительно безликих четверостиший, шестистиший, восьмистиший. Если мы возьмем первый сборник стихов С.М. Соловьева "Цветы и ладан", то на 56 стихотворений, написанных нейтральными строфами, окажется 27 стихотворений, написанных семантически отмеченными строфами, – иными словами, около трети сборника.

Из указанных 27 стихотворений половина написана имитациями античных строф – 10 стихотворений алкеевыми строфами и 3 – сапфическими. Это те, образцом которых Соловьев явно считает Горация, но воспринятого через опыт "Кормчих звезд" Вяч. Иванова. Они проходят в книге двумя сериями. Одна, большая, представляет собой стихотворные обращения к друзьям и современникам (в лучшей традиции от Горация, почти всегда имеющие конкретный адресат): В. Брюсову, А. Белому, А.Г. Коваленской, Н. Киселеву и др.; самая большая из них – "Мини-Светли и Айседоре Дёнкан". Стиль выдержан с заботливой осторожностью: ни одна современная реалия не проникает в текст, все персонажи вымышлены.

перифразами, даже имена адресатов (у Горация всегда вставленные в стих) изгоняются из-за неантичного их звучания; исключения представляют лишь латинозвучащий "Валерий" и, в виде крайней уступки, Мунз-Сюлли и "нимфа Ионики, Айседора". Другая серия — "Веснянка", "Хлое", "Женщине", "Древней роще", "Небу" — прямые стилизации, свободные от конкретного времени и пространства: они могли быть сочинены когда угодно и где угодно. Здесь Вяч. Иванов присутствует больше, чем Гораций. Единственное стихотворение, вынужденно отклоняющееся от античной топики, — это "Надгробие", посвященное другу, утонувшему зимой, тело которого оставалось до весны вмержшим в лед. Вот звучание его сапфической строфы:

Тихо спал ты зиму в глухой гробнице
Синих льдин, покровом завернут снежным.
С лаской принял юношу гроб хрустальный
В мертвое лоно...

Вот звучание алкеевой строфы; здесь (вслед за Вяч. Ивановым) Соловьев строже передает ритм горацианского образца, соблюдая цензуру в начальных строках, чего в сапфической строфе он не делал:

Глухая роща! темный древесный храм,
Где финиамом зерна янтарных смол,
В твоём благоуханном мраке
Свечи зеленые грав весняных...

Особое положение в этой серии античных имитаций занимает короткое стихотворение, озаглавленное (по-гречески) "Русой девушке". Это — сапфические строфы, но прорифмованные: перед нами тот простейший прием модернизации античных форм, к которому прибегнул и Брюсов в "Атлантиде". Набросков "Атлантиды" Соловьев, конечно, не знал, но при своем интересе к русскому XVIII веку он, несомненно, знал два стихотворения Сумарокова, написанные рифмованными сапфическими строфами: "Оду сапфическую" и притчу III, 64. Рифмы в стихотворении Соловьева неброские (в других стихах они у него так изысканны, что обращали особое внимание критиков), и при беглом чтении их можно и не заметить. Стилизаторство было для Соловьева дороже, чем экспериментаторство:

На рассвете, зарослью скрыт листвяной,
Я, любовник, видел ее, счастливый.
Блещут златом волосы — плод медвяный
Желтой оливы.

Как смеялся девушки зрак зеленый!
Мне казалась нимфой она дубравной.
Белы ноги — серебра ток плавильный
В зелени травной.

Лоб — более вечных снегов Тимфреста.
Волос каждый сладким дышал елеем.
В блеске выи розы давали место
Белым ливеем.

Этот ряд стихотворений занял место в "Цветах и ладане", конечно, не случайно. Идеино-эстетическая программа Соловьева, изложенная в предисловии, настаивала на том, что деление на "язычество" и "христианство" есть только недоразумение, достаточно обличаемое историей (с. 9), и обе стихии равно способны дать стимул художественному творчеству: античные "цветы" равноправны с христианским "ладаном". В следующих сборниках Соловьева эта программа уже не требовала такой демонстративности, да и собственные интересы автора все больше смещались в сторону христианства. Поэтому, хотя античная и христианская тематики продолжают сосуществовать во всех его книгах, занимая положенные разделы в их аккуратной композиции, прямые имитации античных строф из них почти исчезают. Остается гексаметр, давно освоенный русской поэзией; им написаны стихотворные повести следующей книги Соловьева, "Крурифрагиум" (М., 1908), отчасти стилизованные под Жуковского и Дельвига и непосредственно влагающие в античный стих христианскую тематику:

Малый стоял монастырь недалеко от города Рима,
Спрятан глубоко в саду, возвышаясь стенами над морем.
Кельи везде окружала тенистая заросль,
Даже в полуденный зной разливавшая в окна прохладу...
(*"Три девы"*)

Остается элегический дистих, столь же привычный русскому читателю, — в цикле античных стилизаций, завершающих раздел "Розы Афродиты" в сборнике "Цветник царицы" (М., 1913):

Цинтия, тише целуйся, а то услышат рабыни
И донести поспешат матери строгой твоей.
Глупая, радости больше в безмолвных, долгих лобзаниях:
Звонко целует дитя няню и милую мать...

Более редкие античные размеры — единичны (и, что любопытно, все нестрофичны). Один — это сознательное упражнение по воссозданию на русском языке сложной и еще неиспробованной формы: стихотворение (в сборнике "Апрель". М., 1910) так и озаглавлено (по-латыни) "Большой асклепиадов стих" и посвящено филологу-классику (и стихотворцу) В.О. Нилендеру:

Ты — харита весны, ты — гиацинт богом любимых роц.
Сладко имя твое, нимфа дубрав! Дафны ли дикий лавр
Вешний в кудри вплету нежной тебе? Иль Амафусии
Первый пурпур сорву — влажный венок сладкоуханных роз?..

Другой — это перевод размером подлинника "Из Иоанна Секунда" (из цикла "Поцелуй", которому Соловьев подражал в вышесцитированном стихотворении "Цинтия, тише целуйся..."); он помещен в той же завершающей части раздела "Розы Афродиты", размер называется "фалекий", в русской имитации он появляется если не в первый, то во второй лишь

Слаще нектара поцелуй Невры,
Весь он дышит души росой душистой,
Мирром нардовым, тмином, киннамоном,
Медом, что собирают с гор Гимета
Или с розы Кекрола медувицы...

Третий – самый интересный, потому что это не точная имитация какого-нибудь античного лирического размера, а сознательная его деформация, эксперимент на базе традиции. Читатель уже знаком с ритмом сапфического стиха (которым пишутся первые три строки сапфической строфы): "Тихо спал ты зиму в глухой гробнице..." и т.д. Теперь Соловьев надставляет этот размер одним безударным слогом в начале (анакрусой) и получает новый размер, какого не было в античном репертуаре, но который сохраняет для читателя все признаки античной семантики, – тем более, что и тему Соловьев берет античную, и помещает стихотворение в тот же раздел "Розы Афродиты", между элегическими дísticosми "Цинтия, тише целуйся..." и фалексиями "Из Иоанна Секунда":

Увы, боюсь я праздника Сатурналий:
Верна ли другу Цинтия в этом шуме,
Когда под утро, средь молодежи Рима,
Она венчает кудри цветущей розой,
Пьяна весельем и золотым Фалерном?..

Рядом с этим можно поставить опыт деформированного гексаметра, употребленного Соловьевым в переложениях (не размером подлинника!) хоров из "Трахинянок" Софокла (в сборнике "Возвращение в дом отчий". М., 1916):

Ты, убивавший тьму! перед кем исчезают, не споря,
Звезды ночные! О Гелиос, пламенно-жгучий!
Где сын Алкмены, скажи мне? в проливах ли синего моря,
В Азии ль дальней? Ответь мне, очами могучий!..

Это ненастоящий гексаметр, во-первых, потому что он рифмованный, а во-вторых, потому что правильные 6-стопные строчки в нем чередуются с неправильными – 5-стопными. Но ощущение "гексаметричности" он, несомненно, производит и, вероятно, производил бы, даже если бы тематика этих стихов была не античная, а более нейтральная⁵.

Теперь следует рассмотреть эксперименты Соловьева на основе не античной, а романской традиции.

Самая привычная русской поэзии стихотворная форма романского происхождения – это сонет. В "Цветах и ладане" он всего один – "Максу Волошину" (в серии стихов с посвящениями Брюсову, Белому, Коваленской и т.д.). Большинство стихотворений этой серии выдержаны, как сказано, в античных строфах или в нейтральных ямбах и хорях; разрешающий эту вереницу сонет явным образом указывает на французскую, романскую поэтическую школу адресата – Волошина. Однако общей окраски раздела он не нарушает: содержание сонета – античное, пусть во

французском, "парнасском" преломлении:

Ты говорил, а я тебе внимал,
Элладу ты явил в словах немногих:
И тишину ее холмов охлогих,
И роц, где фавн под дубом задремал... и т.д.

В следующих сборниках Соловьева сонеты встречаются еще несколько раз, но в общем он к этой форме равнодушен: таких сонетных циклов, какие были у Бальмонта, Вяч. Иванова, даже Брюсова, у него нет. Видимо, для него сонет семантически нейтрализуется, привыкнув в течение веков вбирать в себя любое содержание, и поэтому стал неинтересен. Ощутимее и поэтому предпочтительнее были для него две другие формы итальянского происхождения – терцины и октавы.

Терцины – вереница трехстиший, сцепленных рифмами АБА БВВ ВГВ ГДГ ... ЮЯЮ Я, – были канонизированы в мировой поэзии "Божественной комедии" Данте. Ассоциации с этим великим религиозным эпосом остались при них навсегда. Это не значит, что иное их применение невозможно: например, в классической испанской поэзии терцины закрепились в жанре сатиры (о чем мало кто знал в остальной Европе), а Брюсов, выделивший в "Urbi et orbi" "Сонеты и терцины" в отдельный раздел, писал ими недлинные стихи любого содержания, заботясь лишь о том, чтобы терцины поддерживали в них возвышенный стиль. Но для С. Соловьева религиозная семантическая окраска этой стихотворной формы была постоянно ощутима. Поэтому естественно, что терцины возникают в его книгах всякий раз при христианской теме, которая присутствует в его сборниках, как сказано, с таким же постоянством, как античная. "В "Цветях и ладане" терцинами написаны три стихотворения ("Вечерняя молитва", "Храм" и "Раба Христова"); они следуют друг за другом и образуют заключение начального раздела сборника – "Маслина Галилен":

Три дня подряд господствовала зьяга,
И все утихло в предвечерний час.
Теплом повеяло приветно с юга,

И голубой и ласковый атлас:
Мне улыбнулся там, за леса краем,
Как взор лазурный серафимских глаз.

И я стою перед разверстым раем,
Где скорби все навек разрешены.
Стою один, оваян и лобзаем

Незримыми крылами тишины...

Точно так же и в следующем сборнике "Апрель" терцины открывают и замыкают собой раздел религиозных стихов "Дщи Сионе": в начале их написаны два стихотворения, "Вход во Иерусалим" и "Ангел и мироносицы", в конце – одно, "Апостол Иоанн" (в промежутке – два сонета и два стихотворения нейтральными четверостишиями). В самом "светском" сборнике Соловьева, в "Цветнике царевны", терцины отсутствуют; в следующем, "Возвращение в дом отчий", изданном уже после приезда

автором священства, появляются вновь, причем в той же композиционной роли: центральное произведение сборника, описательная поэма "Италия", начинается вступлением в октавах, состоит из нескольких глав, писанных онегинской строфой ("Венеций", "Бодригера", "Рим" и т.д.) и посвященных картинкам современности и воспоминаниями об античности и Ренессансе, а заканчивается главой об Ассизи, родине францисканства, и это заключение написано терцинами:

...В златистые одета облака,
Вся Умбрия, как ангел в светлой ризе,
И так же, как в далекие века,

Вечерний звон везется из Ассизи.

Вступление в октавах к "Италии" тоже не случайно. Эта строфа (восьмистишие с рифмовкой АБАБАБВВ) возникла в Италии как эпический размер и оставалась таковым в эпосе всех родов от героического до комического ("Моргант" Пульчи — "Дон Жуан" Байрона — "Домик в Коломне" Пушкина); но Гете употребил ее в посвящении к "Фаусту", Жуковский перевел его как посвящение к "Двенадцати спящим девам", и в тех пор вступление в октавах стало ощущаться как отголосок романтической традиции. Таким же вступлением в октавах начинает Соловьев и полиметрическую, трижды меняющую размер, поэму "Любовь поэта" в сборнике "Цветник царевны" (а от "студенческой" темы этого вступления как бы откалывается маленькое стихотворение в октавах "Татьянин день" в том же сборнике):

Ты помнишь, как, в последних числах мая,
Явились мы в твой радостный Эдем,
За юных дев бокалы подымая,
Смеясь всему и счастливые всем,
У светлых вод, в лугах земного рая,
Стряхая пыль задач и теорем?
Окончив алгебры экзамен тяжкий,
Гордился я студенческой фуражкой.

.....
Ах, как боялся я, что оскорблю
Тебя моей любовью. Шли недели,
А я не смел сказать тебе "люблю",
Не смел сказать, что я уж близко к цели
И что пора причалить кораблю.
Но строгие октавы надоели:
Милей твой метр, изысканный Кузмин,
Воспевший булку, Палатин и тмин, —

и далее следуют хореические шестистишия "Сердце бьется, сердце радо! Как под тенью винограда // Вкусен кофе поутру!..", с речительством напоминающие читателю кузминские строфы "Кем воспета радость лета..." или иные подобные.

Из романских стихотворных форм французского происхождения у Соловьева мелькает мимоходный триолет "Твое боа из горностая // Белее девственных снегов" с традиционным для триолета содержанием комплиментарной поэтической безделушки (в том же "Цветнике царевны"

это как бы придаток к длинному стихотворению "Письмо", в котором есть строчки "Ее боа из горностая // Я быстро узнаю вдали..."). Более существенна другая строфа, которую С. Соловьев, как кажется, первый перенес на русскую почву: шестистишие ААБВВБ с укороченными вторым и пятым стихами, – оно вошло в моду в XVI в. у поэтов "Плеяды" для легкой, особенно пасторальной тематики, было возрождено романтиками XIX в. и вместе с этой топижкой воспроизведено Соловьевым трижды: два раза в "Веснянках" ("Цветы и ладан") и один раз в "Цветнике царевны". Вот звучание этой "ронсаровской строфы":

Как весенний цвет листвы,
Так и Вы
Нежным веете апрелем
В дни, когда в тени ветвей
Соловей
Предается нежным трелям.

В дни, когда исподтишка
Пастушка
Ждет пастушка в поле значном,
И в ручье опять жива
Синева,
Тихоструйном и прозрачном...
(*Пастораль*)

Эта строфа не привилась в русской оригинальной поэзии и употреблялась впоследствии почти исключительно в переводах. Только один раз – вскоре после Соловьева – она была использована Вяч. Ивановым в самом сложном его произведении – многочастной полиметрической мелопее "Человек" (1915), причем в дерзком переосмыслении: применительно не к пасторальной любви, а к христианской божественной любви. В зеркальном построении первой части "Человека" эта строфа возникает дважды: в первый раз с мотивирующей "ссылкой" на песенный источник, во второй раз уже с высокой серьезностью и с такой насыщенностью христианской каббалистикой, что это место пришлось снабдить авторскими примечаниями:

Тенью по стопам чегы
Решь ты,
Учит правнуков канцона:
"Ночь настанет – приходи,
Приводи
Третьим в гости Купидона..."

...Видел *Алеф*, видел *Бет* –
Страшный свет! –
Я над бровью исполнил
И не смел прочесть до *Тав*
Свиток слав
Человеческого Сына.

Кроме того, три деривата этой строфы – не повторяющие, а немного изменяющие ее, – мы находим у Кузмина. Один – это перемена мужских окончаний на женские, а женских на мужские: так написано неизданное стихотворение (ШГАЛИ), которое, по-видимому, должно было служить вступлением к циклу "Занавешенные картинки":

...Словно трепетная птица,
Что стремится,
Шелковых мечта сетей,
Взвейтесь выше, пески эти!
Мы не дети,
И поем не для детей!

Другой и третий – это перемена хоря на ямб. По традиции европейского восприятия стиха, от этого лишнего слога в начале строфа звучит серьезнее, а то и тревожнее. С традиционным порядком мужских и женских

рифм (ММЖММЖ) написано одно стихотворение в "Вожатом" и заключительные куплеты во "Вторнике Мэри". С нетрадиционным порядком (ЖЖМЖЖМ, причем все Ж рифмуются между собой) — одно из стихотворений сборника "Осенние озера":

...Над сагом, там, видна всегда
Одна звезда, —
Мороженный осколок злата!
Вор, кот иль кукольный кумир,
Скрипач, банкир,
Самоубийца ль — та же плата!

...Когда душа твоя немела,
Не ты ли пела:
"С ним ночью страшно говорить"?
Звучал твой голос так несмело, —
Ты разумела.
Чем может нас судьба дарить...

Последней из строфических форм, отсылающих ассоциациями читателя к французским источникам, приходится назвать александрийский стих в традиционной русской силлабо-тонической передаче: 6-ст. ямб с парной рифмовкой. В XVIII и первой половине XIX в. это был один из самых употребительных размеров в русской поэзии, с известными жанровыми тяготениями, но в целом приемлющий любое содержание и потому семантически нейтральный. К началу XX в. он стал редок, и потому каждое его появление в поэзии стало ощущаться семантически мотивированным (или немотивированным). При этом ассоциации, восходящие к французскому стиховому первоисточнику, преломлялись через мощную русскую посредническую традицию допушкинской и пушкинской эпох. Таковы и александрийские стихи С. Соловьева. В "Апреле" это "Элегия" с прямой реминисценцией из Пушкина и "Подражание Шенье" опять-таки с мотивами, присутствующими и в пушкинских переложениях Шенье. В "Возвращении в дом отчий" это послание "Архимандриту Петру" в лучших традициях 6-ст. посланий Пушкина и (особенно) Баратынского, и "Бенюццо Гоццолли", описательное стихотворение, но тоже начинающееся "Ты..." и отдаленно напоминающее пушкинское "К вельможе". Вот, для примера, начало и конец "Элегии":

Тебе, о нежная, не до моей цевницы.
Лишь одному теперь из-под густой ресницы
Сяет ласково твой темный, тихий взор,
Когда над нивами сверкает хлебоор...
.....
И долго голос твой во мраке слышл я:
"Вот губы, плечи, грудь... целуй... твоя, твоя!"

Мы видим, как незаметно совершается переход от ориентировки на античную или романскую стиховую традицию к ориентировке на национальную русскую стиховую традицию, только не прошлой эпохи (1870–1880 годы), а позапрошлой (допушкинской, пушкинской, в крайнем случае — фетовской), которая уже ощущается как экзотика, а подражания которой — как цитаты из "золотого века". Это материал, более близкий русскому читателю, поэтому здесь возможны более тонкие оттенки подражаний и более точные адреса стиховых имитаций, чем в случаях, описанных выше.

Классический пример строфического новаторства русской поэзии, ставшего традицией, — это, конечно, онегинская строфа. Подражания ей

(«Пишу "Онегина" размером...») начались почти тотчас после появления "Евгения Онегина"; широта этих подражаний доходила до того, что в 1860-х годах Д. Минаев переводил онегинскими строфами спенсеровы строфы байроновского "Чайльд Гарольда", — явно предполагая, что это он передает "русскими национальными строфами" то, что казалось ему "английскими национальными строфами"⁶. Естественно, что мы находим онегинскую строфу и в поэзии С. Соловьева. Онегинской строфой написана основная часть его самой большой описательной поэмы "Италия" (аналогия с "Отрывками из путешествия Онегина" напрашивается сама собой); только вступление, как сказано, по немецкой традиции написано октавами (применительно к итальянскому материалу семантика этих строф приобретает дополнительную глубину), а заключение ("Ассизи") терцинами. Онегинской же строфой написаны четыре послания — "Эпифалама" в "Цветях и ладане", "Письмо" безымянному художнику в "Апреле", А.К. Виноградову и дальнему другу в "Цветнике царевны", последнее — с прямой реминисценцией из пушкинской эпохи (правда — для заострения семантической игры — не из Пушкина, а из Лермонтова):

В край, куда во время оно,
Согласно басням старины,
Стремилась на призыв Язона
Эллады лучшие сыны,
Я дни мои влачу тоскливо.
У гор, на берегу залива
Лежит селенье Геленджик.
Коль перевесть на наш язык,
То будет "Белая невеста".
Называе это хоть куда.
Оно как мед. Но вот беда:
Едва попал я в это место,
Я болен, мне не по себе,
И хочется писать тебе.

Переклечение онегинской строфы из эпоса в послание было канонизировано в описываемую эпоху М. Волошиным ("Письмо", 1904: «Я соблюдаю обещанье // И замыкаю в четкий стих // Мое далекое посланье. // Пусть будет он, как вечер, тих, // Как стих "Онегина", прозрачен, // Порою слаб, порою удачен...»); влияние этих стихов на опыты Соловьева (по крайней мере, после "Цветов и ладана") в высшей степени вероятно. Не исключено, что основой для этого переноса послужило воспоминание о письмах Татьяны и Онегина в "Евгении Онегине", хотя и с любопытной трансформацией: там эти письма были нестрофичны на фоне онегинских строф, в сборниках Волошина и Соловьева их послания, наоборот, выделяются своими строфами на фоне окружающих стихотворений в иных формах.

Особенный интерес представляет стихотворение, написанное деформированной онегинской строфой: 10-стишием, состоящим из 4-стишия, перекрестной рифмовки, 4-стишия охватной рифмовки и заключительного двустишия (это как бы онегинская строфа с вычеркнутыми 5–8 строками; именно такой вид имела строфа оды Семена Боброва на годовщину

основания Петербурга, 1803, возможно, повлиявшая на становление онегинской строфы; но знакомство С. Соловьева, при всей его эрудиции, с одой Боброва сомнительно). Для искушенного читателя это был несомненный эксперимент на пушкинской традиции; для неискушенного Соловьев надписывает над стихотворением заглавие "Пушкиниана" и вводит в начальную строфу реминисценции из зачина VII главы "Онегина":

Мне ветер волосы шевелит,
Поля серебрятся в талом льде,
И звонко жаворонок трелит
Не знаю, что, не знаю, где.
Как ярко зеленеют ели!
Прозрачны светлые леса,
И лучезарно небеса,
Вздохнув весной, заголубели.
И, как небесная свирель,
Лазурна жаворонка трель.

Кроме онегинской строфы, Соловьев находит в русской классике и другие строфы, характерные для отдельных памятных произведений, и воспроизводит их строение применительно к новому материалу, создавая семантическое оттенение, иногда более контрастно напряженное, иногда почти незаметное. Так, строфа пушкинских "Воспоминаний в Царском Селе" неожиданно становится строфой "Прощания святого Антония с Афоном" ("Возвращение в дом отчий") с осложняющим вкраплением реминисценции из "Погасло дневное светило...":

Морской прилив бурлив и шумев,
Корабль пристал к святой горе...
Благослави меня, святой отец игумен,
Отплыть на утренней заре.
Я больше не приду к кафизмам и седальнам,
Не буду с вами жечь кадильный фимиам.
Корабль мой поплывет к моей России дальным
И вождельным берегам...

Строфа пушкинского поминального "19 октября" ("Роняет лес багряный свой убор") делается строфой поминального же стихотворения "Памяти А.А. Венкстерна" ("Апрель"):

Умолкнул шум блистательных пиров,
Исчезли соловьи, увяли розы,
Пришла зима, и лютые морозы
Одели мир в безжизненный покров.
Блажен, блажен, кто умер в шуми пира,
Кто до конца был пламенен и юн,
Кого пленяла пушкинская лира,
Кто сам ее касался дивных струн...

Строфа "Золовой арфы" Жуковского (своей изысканностью вызвавшая в свое время пародию молодого А.К. Толстого в письмах к Адлербергу) возрождается для баллады "Пирам и Фисба" ("Цветы и ладан") и для от-

рывков в полиметрическом "Червонном потире" ("Крурифрагум"):

У стен Вавилона
Раскинулись гущи веселых садов.
Лазурное дожо
Белеет от парусных быстрых судов.
На пристань товары
Слагают купцы,
И высится старый
Вонистый город, и блещут дворцы...
("Пирам и Фисба")

Строфа Кольцова – четыре строки 5-сложника с ударением на среднем слоге – появляется в двух циклах стилизаций из крестьянской жизни (в "Цветях и ладане" и в "Апреле"):

Расскажу-ка я	Он в сторожке жил
Вам теперича	Перед церковью,
Про Василия	Сторожил леса,
Про Матвеича.	Леса барские...

("Двоеженец")

Строфа лермонтовского "Моя душа, я помню, с детских лет..." воспроизводится дважды, оба раза с характерным анжамбманным синтаксисом образца (в "Апреле" ("У окна") и затем в "Цветнике царевны"):

Да, ты права, я сильно постарел
За этот год, он десяти годам
Равняется: сначала тучей страд
Любовь пронзила сердце мне, а там
За гробом гроб и язы тайных мук.
Измученный, не покладая рук,
Я все иду к намеченной мете,
Но даль темна, и силы уж не те...

Любопытно, что оба раза эти стихотворения окружены стихотворениями, написанными 4-ст. ямбом со сплошными мужскими окончаниями; это не столь ярко семантизированная строфа, но благодаря соседству с этими восьмистишиями лермонтовского образца они тоже воспринимаются как отголоски Лермонтова:

...Прости! Прости! Проклятый бред
Душа не в силах превозмочь,
И я гляжу на твой портрет,
А на дворе давно уж лочь...
("Портрет")

...Прости! какое море мук,
Какое пламя, яд и кровь
Таит единый этот звук,
Звук, отпевающий любовь...
("Прости")

Даже астрофизм в исторической перспективе может оказаться не менее семантически окрашенным, чем строфа. Поэма Соловьева "Рашков князей" (об ослеплении Святополком князя Василько) написана 4-ст. ям-

бом с вольным чередованием рифм; в пушкинское время (начиная с "Руслана и Людмилы") это была обычная форма поэм и "повестей" с романтической окраской, но потом эта традиция оскудела, и новое обращение к ней ощущается как апелляция к пушкинской эпохе:

Не в день осенний журавли
С призывным криком мчатся к югу:
С окраин Киевской земли,
Вражду забывшие друг к другу,
Князья стекаются на съезд
В старинный Любеч. Ярче звезд
Их шлемы блещут...

Наконец – один из наиболее интересных случаев. Строфа из трех 6-ст. и одного 4-ст. ямба не имеет яркой семантической окраски, но в русской поэзии есть классическое стихотворение, которое связывается с ним в первую очередь, – это "Я памятник себе воздвиг..." Пушкина. Сравним теперь строфы трех стихотворений из одного и того же цикла "Возвращение в дом отчий":

В огромном городе, холодном и враждебном,
Кровь сердца моего сосвшем, как упырь,
Твой только воздух был мне сладким и целебным,
Богоявленский монастырь...
(*Братья Богоявленского монастыря*)

«Не внемлешь ты грохочущим потокам,
Не видишь горы в снежном серебре:
Ты сердцем здесь, на севере далеком,
В донском монастыре...
(*Епископу Трифону...*)

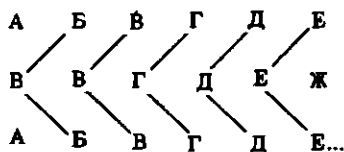
Молитвой и постом противясь змью,
Свершаем мы, паломники святых,
Наш путь из киевни в киевнию
В песках пустынь...
(*Памяти Ю.А. Сидорова*).

Первая из этих строф повторяет стопность строфы "Памятника": 6–6–6–4. Вторая укорачивает каждую строку на стопу: 5–5–5–3. Третья дополнительно укорачивает последнюю строку: 5–5–5–2. Насколько ощутима ассоциация с "Памятником" в каждом случае? Ответить трудно: необходим целый ряд опытов по восприятию текстов такого рода с небольшими отклонениями друг от друга, как стиховыми, так и содержательными. Первое ощущение – что во втором примере ассоциация ощутима, несмотря на укороченные строки, а в третьем разрушается оттого, что увеличивается степень укороченности последней, контрастной строки: пропорции оказываются существеннее, чем абсолютные величины, структура – чем элементы.

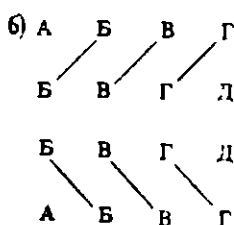
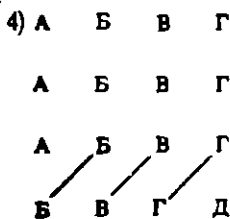
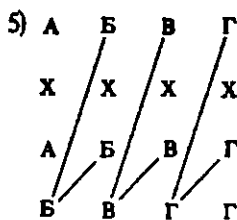
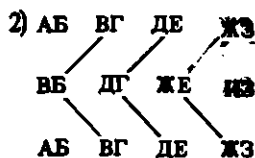
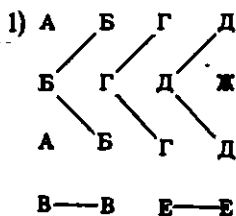
Отсюда естественно перейти к второй рассматриваемой нами группе экспериментов на почве традиции – к той, где традицию представляет не конкретная строфа, а структурный принцип построения строфы. Самые

наглядным материалом здесь будут так называемые "цепные строфы" ("цепные" – условный перевод итальянского термина *concatenate*).

Обычные строфы – замкнутые: каждая рифма находит себе отклик внутри той же строфы, все рифмические ожидания удовлетворены. Цепные строфы – это такие, в которых одна или более строк находят отклик только в следующей строфе, и каждая строфа заканчивается неудовлетворенным рифмическим ожиданием, ощущением "повисшей строки". Самый простой и самый распространенный тип таких строф – уже известные нам терцины. Для наглядности А. Морье⁷ изображает их рифмовку в виде "елочки":



Исходя из этой схемы, легко убедиться, что могут существовать и другие бесконечные цепные строфы, построенные по тому же принципу, но более длинные, чем трехстрочная. Структурный принцип – тот же, сцепление строф рифмическим ожиданием; но строение сцепляемых строф может быть очень различно. Вот шесть образцов таких цепных строф, которые можно назвать дериватами терцин:



Первую из этих строф мы находим в отрывке из "Нового Ролла"
М. Кузмина:

В ранний утра час покидал я землю,
Где любовь моя не нашла награды,
Шуму воля морских равнодушно внемлю,
Парус исправлен!

Твой последний взгляд, он сильнее ограды,
Твой последний взгляд, он прочней кольчуги,
Пусть встанут теперь на пути преграды,
Пусть я отравлен!

Вот иду от вас, дорогие други,
Ваших игр, забав соучастник давний;
Вдаль влекут меня неудержно дуги
Радуг обетных.

Знаю, видел я, что за плотной ставней
Взор ее следил, затуманен дремой,
Но тоска моя, ах, не обрела в ней
Взоров ответных!

Здесь в конце каждой терцины появляется "довесок" — короткая строка, дополнительно соединяющая звенья бесконечной терцинной цепи попарно. Эти четверостишия написаны уже знакомым нам ритмом сапфической строфы. Мы видели у С. Соловьева опыт рифмовки в сапфической строфе, но там рифмовка была самая нейтральная — перекрестная. Здесь же сочетание очень ощутимого античного метра с очень ощутимой итальянской терцинной рифмовкой — эксперимент большой смелости. Быть может, его подсказал Кузмину сюжет поэмы, где итальянская и греческая (новогреческая) темы соседствуют и переплетаются.

Вторая из этих строф сходствует с первой тем, что в основе ее лежит та же терцинная рифмовка, но "довесок" с дополнительной рифмой присоединяется не к концу каждой строфы, а к концу каждого стиха; таким образом, терцинные рифмы уходят в середину стиха, в конец полуступицы и даже не сразу заметны. Таково другое стихотворение Кузмина — из цикла "Струи" (1908):

Сердце, как чаша наполненная, точит кровь;
Алой струей неиссякающая течет любовь;
Прежде исполненное приходит вновь.

Розы любви расцветающие видит глаз.
Пламень сомненья губительного исчез, погас.
Сердца взывающего горит алмаз.

Звуки призыва томительного ловит слух...

Здесь опознание терцинных рифм дополнительно затруднено, во-первых, тем, что рифмы эти — гипердактилические, очень редкие в русской поэзии; во-вторых, не совсем точно выдержанные ("расцветающие-взывающего"); в-третьих, не совсем симметрично расположенные: в каждом трехстишии первые две строки 5-ударны (2+1+2 слова, рифмующее —

третье), а третья 4-ударна (1+1+2 слова, рифмующее – второе), так что место внутренней рифмы, едва наметившись, тотчас сбивается.

Третья строфа образована сложнее, чем первая: здесь "добавочных" строк к трехстишию – не одна, а две, и они не "приставлены" к концу трехстишия, а вставлены внутрь него. Так написаны "Усадьбы" Брюсова (1911), причем последняя строфа, как и в терцинном ряду, удлинена на один стих и имеет схему ЭЮЯЭЮЯ:

В полях забытые усадьбы
Свой давний дозируют сон,
И церкви сельские простые
Забыли про былые свадьбы,
Про роскошь барских похорон.

Дряхлеют парки вековые
С аллеями душистых лип.
Над прудом, где гниют беседки,
В тиши, в часы вечеровые
Лишь выги слышен зыбкий всхлиб.

Выходит месяц, нежат ветки...

По той же схеме построены и другие стихотворения Брюсова: "Венок на могилу" (1914), "Да, я безумец! Я не спорю..." (1915) и "На вечернем асфальте" (1910) – причем в последнем стихотворении игра рифм подчеркнута повторами целых строк:

Мысли священные, жальте
Жалами медленных ос!
В этой толпе неучетной
Здесь, на вечернем асфальте,
Дух мой упорный возрос.

В этой толпе неучетной
Что я? Лишь отзвук других!
Чуткое сердце трепещет:
Стол вековой, безотчетный
В нем превращается в стих.

Чуткое сердце трепещет
Трепетом тонкой струны...

Четвертая строфа, наоборот, представляет собой не усложнение, а упрощение терцинной схемы: вместо перекрестной рифмовки перед нами сплошная. Так написан другой отрывок "Нового Ролла":

Любовь, какой жалкой в ничтожной
Девчонкой вижу я себя! Возможной
Казалась мне дорога и неложной,
Но я слаба.

Страшна ли я, горбата и раба,
Иль речь моя несвязна и груба, –
Что глупая привозная раба
Меня мямлет?

Склонится ли негнувшаяся шея?
И плаксою ли расплачусь я слабей?
Нет, сердце, нет, не бойся: не вотще я
Отчизны дочь.

Вещица, ты мне должна помочь...

Здесь только синтаксическая замкнутость да укороченность заключительных строк указывает на строфическое членение АААБ ББВВ...; если бы не это, вероятно, всякий воспринял бы этот текст скорее как монорифмические строфы АААА ББББ ВВВВ... Такое строфическое строение заимствовано Кузминым из итальянской народной поэзии, где эта форма называется *serpentese caudata*; некоторые исследователи считают, что именно из нее развилась терцинная рифмовка. Почти так же (только большинство строк — не 4-строчные, а 3-строчные: ААБ ББВ ВВГ...) построена основная часть "Действа о Теофиле" Блока, точно воспроизводящего строфику старофранцузского оригинала:

Увы, что станется со мной!
Я плоть предаю болезни злой,
Прибегну к крайности такой...
Несчастный: знай,

Тебя не примет светлый рай,
Иван, Фома и Николай,
И Дева Дев.

И ад откроет страшный зав,
Обнимет душу адский гнев,
Сгорят она

В горнице черного огня...

Пятая строфа отличается от предыдущей, казалось бы, только тем, что вторая из трех начальных строк теряет рифму и остается холостой. Но это отличие разом меняет восприятие строфы: разрушается связность трехстишия, вторая строка начинает перекликаться не со смежными, а со следующей четной строкой, четвертой, порождая рифмическое ожидание, которое обманывается. Сила этих перекличек определяется окончаниями строк, которые выбирает поэт. Кузмин написал по этой схеме два стихотворения, из них одно вошло в цикл "Новый Гуль" (1924), другое осталось за его пределами (ИГАЛИ). Вот текст второго:

Как рыбу на берег зову,
А в воздух птицу кличу,
Госу ва пыльную траву
И ветер парусам.

Лишь первый миг, узнаешь сам,
Какой родимый воздух,
Как сладостие сухим устам
Прозрачная вода.

Гудем ведется борода,
Куда направит воля,
Но недвижима навсегда
Полярная звезда.

Если бы во вторых строках окончания были мужские, они заставляли бы ждать рифмы в четвертых строках, и отсутствие этой рифмы каждый раз

было бы сильной встряской. Но Кузмин ставит в них женские окончания и этим выключает из рифмических ожиданий; вместо этого, скорее, концовка первой строфы "парусам" заставляет ожидать рифму к ней в концовке второй строфы. Ожидание это обманывается, но ненадолго: концовка второй строфы "вода" все-таки находит рифму в концовке третьей строфы, "звезда". Это внимание к перекличке концовочных строк отвлекает читателя от того, что в предыдущем примере было главным, — от перехода рифмы из конца предыдущей строфы в начало следующей, "парусам — сам — устам". При поверхностном чтении это созвучие рискует остаться вовсе незамеченным; чтобы читатель оценил эти строфы, как ценные, от него требуется повышенная тонкость слуха.

Шестая строфа — это как бы расширение терцины путем удвоения ее средней, "ожидающей рифмы" строки. Цепное сцепление строф остается таким же, но ощущается гораздо слабее, чем в терцинах: так как средняя строка находит себе пару внутри четверостишия, то рифмическое ожидание этим утолено, и подхват той же рифмы в следующей строфе кажется уже необязательным. Таково стихотворение Бальмонта "Мои проклятия" (из сборника "Только любовь"):

Мои проклятия — обратный лик любви,
В них тайно слышится восторг благословенья,
И ненависть моя спешит, чрез утоленья,
Опять, приняв любовь, зажег пожар в крови.

Я прокляну тебя за низость обмеленья,
Но радостно мне знать, что мелкая река,
Приняв мой снег и лед, вновь будет глубока,
Когда огонь весны создаст лучи и пенье.

Когда душа в цепях, в душе кричит тоска,
И сердцу хочется к безбрачному приволью;
Чтоб разбудить раба, его я раню болью,
Хоть я душой нежней речного тростника...

Еще слабее становится ощущение целной связи строф, когда строфа разрастается до 6-стишия: таково стихотворение Г. Иванова (из сборника "Сады"), написанное строфами АББАВВ ГВВГДД ЕДЦЕЖЖ... Здесь между-строфическую рифмовку можно просто не заметить:

Глядит печаль огромными глазами
На золото осенних тополей,
На первый треугольник журавлей
И взмахивает слабыми крылами.
Малиновка моя, не улетай,
Зачем тебе Алжир, зачем Китай?

Трубит рожок, и почтальон румяный
Вскочив в повозку, говорит: "прощай",
А на террасе разливают чай
В большие неуклюжие стаканы,
И вот струя крутого кипятка
Последний луч позолотил слегка,

Я разленился. Я могу часами
Следить за перелетом ветерка,
И проплывающие облака
Воображать большими парусами...

Как и в примерах из Брюсова, повторение рифм может быть усилено повторением целых строк. Пример такого сцепления – ария из неопубликованной оперетты Вяч. Иванова "Любовь-мираж" (1924, ЦГАЛИ). Сцепление осложнено тем, что повторяющиеся пары строк повторяются в обратном порядке, а конец стихотворения возвращается полуповторами к его началу. Это напоминает (сильно осложненный) повтор строк в 4-стишиях пантума:

Мерцает огонек на мачте корабля,
Что в море темное мою любовь уносит!
Лететь бы вслед за ним, и крыльев сердце просит,
Но держит узника унылая земля.

Лететь бы вслед за ним, и крыльев сердце просит.
Еще его во мгле могу я распознать...
Вчера я счастлив был: былого не догнать,
Что в море темное мою любовь уносит.

Вчера я счастлив был: былого не догнать.
Пуста моя душа, и склепа нет мрачнее.
Заветный огонек чем дале, тем бледнее:
Еще его во мгле могу я распознать.

Заветный огонек чем дале, тем бледнее,
Окрест – могилами разрытые поля...
Скелеты движутся, костями шевеля...
Пуста моя душа, и склепа нет мрачнее.

Скелеты движутся, костями шевеля
В разгулье праздничном и свадебном веселье...
О безотзывная унылая земля!
Нег упонительных угрюмое похмелье!..
Чуть брезжит огонек на мачте корабля.

Эта последовательность четверостиший охватной рифмовки с 4-кратно повторяющимися рифмами АББА БВВВ ... напоминает строение сонетных катренов. Думается, что для Бальмонта это не случайно: Бальмонт писал сонеты во множестве, и любимым расположением охватных рифм в катренах у него было как раз не АББА АББА, как в господствующей сонетной традиции, а АББА БААБ. Развить из этого строфическую цепь, растянутую на весь сонет (что, конечно, возбранялось традицией, требовавшей различных рифм для катренов и терцетов), Бальмонт, как кажется, не пытался. Но это сделал его вульгаризатор Игорь Северянин в двух сонетах 1909 г. Первый просто называется "Сонет"; его рифмовка – АБАВ АВАВ ВГВ ГДД:

Мы познакомились с ней в опере – в то время,
Когда Филина пела полонез.
И я с тех пор – в очарованья дреме,
С тех пор она – в рядах моих принцесс.

Став одалжской в грезовом гареме,
Она едва ли знает мой пароль...
А я седлаю Память: когу в стремя, —
И еду к ней, непознанный король.

Влюблен ли я, дрожит в руке перо ль,
Мне все равно; но вспоминать мне сладко
Ту девушку и данную ей роль.

Ее руки душистая перчатка
И до сих пор устам моим верна...
Но встречу вновь посеять — нет зерна!

Второй называется «Из цикла "Сириус": сонетный вариант»; его рифмовка — АББА БВБВ ВГТВ АА, — т.е. если в первом сонете от начала до конца выдерживалась перекрестная рифмовка, то здесь она чередуется с охватной:

О ты, звезда лазоревого льда,
Ты, Сириус, сверкательно-кристальный,
Есть на тебе дворец — он весь хрустальный:
Вокруг него серебрится вода;

Повсюду снег; но снег тот не печальный:
Лазурно-бел и бархатно-пушист;
Он вид всегда хранит первоначальный
И до сих пор, как в день созданья, чист.

Я покажу тому, чей взор лучист,
Все чудеса открытой мной планеты.
Вы слышите? — поют мои сонеты,
Ледяный стих серебрян и душист.

Лети, корабль, на Сириус — туда,
В кольцо волшебы лазоревого льда!

Любопытно, что оба сонета — первый расположением, второй последовательностью рифм — воспроизводят другой, на 350 лет более давний сонетный эксперимент: так называемый "спенсеровский сонет" с почти такой же рифмовкой: АБАБ БВБВ ВГВГ ДД. Последователей этот эксперимент не нашел, в России этот поэт был почти неизвестен, в русских и французских учебниках стихосложения (в иные вряд ли мог читать Северянин) этот тип сонета не описывался, так что о сознательном подражании Спенсеру здесь не может быть и речи.

Образцом рифмовки "спенсеровского сонета" (так же, как и гораздо более знаменитой "спенсеровской строфы" АБАББВБВВ) служила рифмовка не итальянской терцины, а французского восьмистишия (huitain) АБАББВБВ; но и та и другая исходная формы брали начало в одной и той же кипучей среде метрического экспериментаторства романской поэзии высокого средневековья. Восьмистишие обычно употреблялось как строфа более крупных произведений (в том числе французских баллад, русские имитации которых писались в эту пору в довольно большом количестве, — например, целый цикл в "Семи цветах радуги" Брюсова), но иногда и отдельно. На русском языке единственный образец изолированного восьмистишия АБАББВБВ дал, как кажется, Вяч. Иванов в разделе

"В старофранцузском строе" своих стихов о Розе:

Где Роза дышит, место свято.
Я странствую не одинок.
У трех путей ждала Геката:
Я свил ей розовый венок.
И Розой мечен — мой клинок
Лучом пронзает мрака детки,
И парус мечт в морях челнок,
И панцирь блещет из-под вретки.

Как такое восьмистишие может стать звеном цепных строф, легко представить себе по аналогии со спенсеровым опытом: АБАБВВВВ ВГВГГЛГЛ ДЕДЕЕЖЖ... Это нелегкая форма, каждая рифма повторяется здесь по 4 раза; и тем не менее она была использована в русской поэзии, причем не в лирике, а в поэме длиной около 40 строф. Это поэма Ю. Верховского "Созвездие" (альманах "Литературная мысль". Пг., 1923. Т. 2. С. 8—16). Вот ее начало и конец: рифмы конца возвращают читателя к рифмам начала, замыкая круг (ср. выше арию из Вяч. Иванова):

Есть у меня в стране Воспоминанья
Видения, знакомые давно.
Раскрыть ли им простор повествованья?
Иль, скажешь, им забвенье суждено?
И то, что мне душой узнать дано, —
В ночной тиши безмолвия хранимо,
Останется со мной — всегда одно, —

Чтоб люди шли, не спрашивая, мимо?
Но тянется душа неудержимо
Гармонией любовною облечь
Все, что от детства было мной любимо.
Утешна мне размеренная речь,
Сулящая так ласково сберечь
Прошедшие утехи и уроки,
И негу дум, и память милых встреч:
Стройнее струн трепещущие строки.

В плескании рагульши и широки,
Пускай они душе опять дарят
Весну, где дни — грядущего пророки,
Где сны ночей — лишь звездами горят,
Где полог туч — жемчужин светлый ряд...

.....
...И смерть — звезда. Какие высоты
Озарены твоим лучом нетленным!
Не волею ль великой веешь ты?
Не духом ли — живым, родным, не пленным?

Ночь, Страсть и Смерть. Созвездьем незатменным
Блеснули мне в далекие года —
И с той поры вантием неизменным
К вам устремлен мой дух всегда, всегда.
Для странника настала черед
Излить души заветные признанья, —
Чтоб только лишь не затерять следа
В моем лесу великого молчанья.

Каждая строфа и здесь сохраняет законченность больше, чем в любых производных от первых пяти строфических моделей, — все потому, что “висячих строк” здесь нет, рифменное ожидание удовлетворено внутри строфы, и только искусственному уху предоставляется заметить, что каждая следующая строфа начинается той же рифмой, какой кончалась предыдущая. Если разбить восьмистишия на четверостишия, то, кажется, связь между строфами будет ощущаться больше, потому что сами четверостишия слишком коротки если не для рифмической, то для смысловой замкнутости. У Верховского есть стихотворение (“Судьба с судьбой”, II), напечатанное и таким образом; каждый читатель может проверить наше предположение на свой слух:

Я грешил о любви твоей,
 Твои напевы мне звездели,
 А за стеною все слышней
 Вызывали жалобы мятели.

Мгновенья зыбкие летали
 И, распавшаяся надо мной,
 Вокруг полуночной постели
 Звучали песнею двойной:

И согревавшей весной,
 И безнадежностью холодной...

 ...И дух гармонией томить
 Так странно нежною? Ужели?

Напевы не твои ль? не те ли?
 Все неразрывней, все полней...
 Я грешил. Возгласы мятели
 Вызывали о любви твоей.

В стихах Бальмонта, Северянина, Верховского мы видели, как замкнутая строфа превращалась в звено цепной строфики. Аналогичным образом и открытая цепная строфа может быть превращена в замкнутую. Терцинами обычно лишутся большие произведения; но если взять две-три терцины и дополнительную строку, завершающую рифмический ряд, то получится 7-стишие или 10-стишие, которое может функционировать как замкнутая строфа. (От обычных замкнутых строф она будет отличаться только тем, что окажется неразложима на полустрофия). В итальянской поэзии начала XX в. Дж. Пасколи употреблял производное от терцин 10-стишие АБАБВВГВГ в стихотворениях “Потерпевший кораблекрушение” и др., а стихотворение “Два орла” составил из аналогично построенных строф 4-, 10-, 16-, 10- и 4-стишных в этом симметричном порядке (т.е. по 1,3 и 5 терцин и одному дополнительному стиху в каждой строфе). Во французской поэзии, по свидетельству Морье⁷, таких строф не бывало. В русской поэзии 10-стишия такого строения встречаются, кажется, только в стихотворении футуриста С. Боброва “Земли бытие” (сборник “Вертеградари над лозами”):

Богиня! ты ли петь вручила
 Моим владеющим перстам;
 Улыбкою путеводила
 К земли взрывателям, ключам.
 И посох твой взнесен над тучей,
 Он дольний указывает храм,
 Над яростью борьбы кипучей,
 Опровергая молний лёт,
 Высокий он возносит случай
 В неистощимый огнемёт!

Путей водитель увенчанный
 В туман лиановых лесов,
 Почто же вновь игрою странной
 Ты опечалиться готов!
 Как жизни брешной катакреза
 Ударит кольцами оков, —
 Но мир ландшафтами Фриеза
 Вознесет пылающий возглас,
 Как оный рыцарь Веласкеза
 Язвительной тоскою глаз.

В заключение — еще два любопытных примера цепного сплетения строф, не укладывающихся в схемы, расчерченные нами выше.

Один — опять из Кузмина: первое стихотворение из цикла "Трое" (1909):

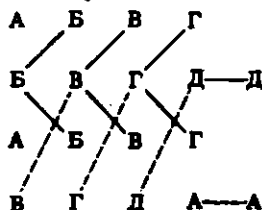
Нас было трое: я и они,
 Утром цветы в поле собирали,
 Чужды печали, шлы наши дни,
 Горькой беды мы не гадали.

Летние дали тучей грозят,
 Пестрый наряд ветер развеет,
 Цветик слабеет, бурей измят,
 Тщетно твой взгляд пламенем рдеет.

Кто же посмеет нас разлучить,
 Разом разбить счастье тройное!
 Все же нас трое: крепкая нить
 Нас единить будет для боя!

Здесь на каждую строку приходится две рифмы — в середине и в конце; и общая последовательность рифм выглядит таким образом (запятые — границы стихов, точки с запятой — границы четверостиший): АБ, ВГ, ГБ, ВГ; ГД, ДЕ, ЕД, ДЕ; ЕЖ, ЖА, АЖ, ЖА. "Цепной принцип", таким образом, доведен до предела: уже не только строфы, но и строки цепляются друг за друга рифмами. Четверостишия и здесь перекидывают рифмы друг в друга, но не рифмы строк, а рифмы полустихий; последний стих каждой строфы или полустрофы рифмует с первым полустихием следующей, последний стих последней строфы — с первым полустихием начальной. Заглавие "Трое" — не без намека на терцинное происхождение рифмовки.

Второй пример — наиболее сложно построенная цепная строфа во всем обследованном нами материале начала века: у Валериана Бородаевского в стихотворении "Колеса" ("Стихи", 1909), где каждый рифмический ряд связывает не две, а три смежные строфы. Схема:



Сон мольнийний духовидця
 Жажде виявитись миру.
 О, бессмысленные лица!
 О, разумные колеса!

Ткут червонову порфиру
 Серо-бледны, смотрят косо.
 И под гул я строю лиру...
 За ударом мчатся кити.

И на лицах нет вопроса,
 И не скажут об обиде.
 И зубчатые колеса
 Поцелуев вязких ищут.

На железный бег смотрите!
 Челноки как бесы рыщут.
 Напевая дикой прыти,
 Свиристят стальная глиця.

Рычаги, качаясь, свищут.
 Реют крылья духовидца.

Основной художественный эффект при восприятии этого стихотворения — обман рифмического ожидания на последней строке каждого четверостишия. Оно вскоре компенсируется в следующей строфе, но ощущение тревожного перебоя — вполне гармонирующее с тематикой стихотворения — остается и повторяется вновь и вновь. Бородаевский по профессии был инженером (хотя и не текстильщиком), так что субъективная содержательность стихотворения от этого еще глубже.

И все-таки это не предел. Еще более сложную вереницу сцепленных строк — с двумя рифмами, перекидывающимися от строфы к строфе, — мы находим, как ни странно, не в экспериментальной поэзии начала века, а в следующей, советскую эпоху, когда опыты со строфой почти начисто исчезли из литературы. Правда, это стихотворение — не русское, а украинское, и принадлежит оно Леониду Первомайскому (за указание на него мы глубоко признательны Н.В. Костенко). Схема его:

А Г—Г Э—Э М
 Б—Б Е—Е К—К
 А Д—Д И—И М
 В—В Ж—Ж Л—Л

Нема ні кінця, ні краю
 Молодости мої.
 Повірте, я дещо знаю,
 Чого раніше не знав.

Я бачив, як на світанні
 В полі гуркоче бій,
 Я чув за гарматним гуком
 Шелест, пробудження трав.

В хвилини мої останні
 Прийду я в зелений дім,
 Вклонюся водам і лукам,
 Птаству, дощам і садкам.

Вклонюся вечірнім зорям,
 Раннім пісням моїм,
 І молоду мою душу
 Свіжому вітру віддам.

Нехай під небом прозорим
 Він понесе її...
 Коли вже я кончу мушу
 Покінуги землю навик, —

Хай пісню я пролиню,
 Подібний до течії,
 Дошем упаду в долину
 І втілюся в птаства крик.

Если для первой группы наших примеров цепной строфики мы видели типологический образец в терцинной рифмовке, а для второй группы — в перекидывающихся рифмах "французского восьмистишия", то у Перва

майского образец иной. Если рассматривать каждую пару четверостиший порознь, то она воспримется как одно четверостишие из длинных 6-иктных дольниковых стихов с перекрестной мужской рифмовкой "мой — знав — бий — трав" и т.п., только напечатанное не по стиху, а по полустихию в строку, и соответственно с холостыми окончаниями в нечетных строчках. Но Первомайский дополнительно связывает эти пары четверостиший рифмами именно этих мнимо холостых полустихий: "світанні — останні", "туком — лукам" (рифмы эти менее заметны, чем концевые мужские, и звучат лишь для более опытного слуха), и от этого полустихия превращаются в полноценные стихи, а все стихотворение оказывается пронизано цепной рифмовкой.

Каково общее впечатление от всей этой серии примеров цепных строф разного вида (более поздние стихи Первомайского оставим в стороне)? Традиция или эксперимент выступает здесь на первый план? Бесспорно, эксперимент. Требуется усилие, чтоб даже в таких несложных примерах, как "В ранний утра час покидал я землю..." ощутить терцинную рифмовку, а в поэме Верховского — традицию французского восьмистишия. В таких стихах, как "Колеса" Бородаевского или "Как рыбу на берег зову..." Кузмина, аналоги с терцинами настолько заглушены, что вряд ли могут быть восприняты без специального анализа. Самое большое — слушатель ощущает смутный фон какой-то старинной экспериментаторской эпохи (образованный слушатель уточнит: "средневековой"), но каждый отдельный случай воспринимается как индивидуальное творчество экспериментатора.

Мы рассмотрели две области русской строфики начала XX в.: одну — опирающуюся на конкретные образцы конкретных стихотворений или ощутимых стихотворных традиций, другую — опирающуюся на общий структурный принцип цепной связи строф. И в том и в другом случае элементы традиции и элементы новаторства присутствуют в стихах одновременно, но в разной степени. В стихах Сергея Соловьева преобладает ощущение традиции, и каждая малая деталь, отступающая от традиции, приобретает особенную выпуклость и значимость. В стихах, разрабатывающих цепные строфы, преобладает ощущение новаторства, но на дальнем фоне присутствует сознание того, что это экспериментаторство опирается на принцип, давно известный поэзии, а не возникает на пустом месте. Соединение того и другого придает стихам дополнительную семантическую глубину. Если стихотворения С. Соловьева попадут к читателю, не знакомому с "Воспоминаниями в Царском Селе" Пушкина или "Эоловой арфой" Жуковского, они не будут по-настоящему поняты и сложное их построение может показаться ненужным формальным выкрутасом. Если цепные строфы Кузмина или Верховского будет читать человек, не представляющий хотя бы смутно средневековой европейской поэзии с ее богатством стиховых форм, лирики, он может даже попросту не заметить, что перед ним цепные строфы, и по привычке читать их как замкнутые. Но если эти стихи найдут себе подготовленного читателя, на которого и рассчитывали авторы, то неоправданные с первого взгляда сложности получают оправдание в ассоциациях с классической поэзией; эти эмоциональные и смысловые ассоциации дополняют то, что

не дано непосредственно в тексте, а нарушения их будут сигналом новизны, которая могла бы ускользнуть от внимания.

Поэзия такого рода могла развиваться, пока существовал узкий, но достаточно сплоченный круг "подготовленных читателей". Когда революция размыла этот круг и развитие культуры чтения пошло не вглубь, авширь, завоевывая себе массового читателя, тогда сложные формы стиха, построенные на историко-культурных ассоциациях, оказались невосприимчивы, а стало быть, не нужны. Строфики это коснулось в первую очередь. Богатый фонд художественных форм, разработанных в начале века, переместился, по выражению поэта-стиховеда А.П. Квятковского, в "запасники русской поэзии", дожидаясь нового углубления культуры чтения. Перелом в сторону такого углубления происходит в наши дни; отсюда повышенный интерес современных читателей к поэзии начала века. В этой связи и заслуживают напоминания те особенности русского стиха того времени, о которых здесь говорилось на двух небольших примерах — традиционных строфах и цепных строфах.

¹Всесторонний, во сжатый очерк стиха этого времени дан в книге: *Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха* // М., 1984. Гл. 5. Здесь выбран для рассмотрения, более углубленного, лишь один аспект — тот, в котором нагляднее всего выступает взаимодействие традиции и новаторства этой эпохи.

²В издании: *Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1974. Т. 3. С. 247* — с датой 1897, но историю своих поисков поэт описывал еще в письме к Фриче от июня—июля 1895.

³*Тарановский К. 4-стопный ямб Андрея Белого* // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1966. Vol. 10. P. 127—147.

⁴*Томашевский Б.В. Строфика Пушкина* // *Пушкин: исследования и материалы*. Л., 1958. Т. 2. С. 49—213 (частично перепечатано в кн.: *Томашевский Б.В. Стих и язык*. Л., 1958).

⁵Такого рода "дериваты гексаметра", все больше и больше отступающие от исходного образца, — интереснейший материал для изучения восприятия семантики стихотворных размеров; этому вопросу посвящена наша более подробная статья, печатающаяся в сборнике памяти акад. Г.В. Степанова "Res philologica".

⁶За пределы русской поэзии онегинская строфа до последнего времени не выходила, кроме как в переводах; но любопытно, что после забот В. Набокова о популяризации "Онегина" на Западе появилась имитация "Онегина" на английском языке — роман в стихах из современной американской молодежной жизни, воспроизводящий и жанр, и стиль, и строфику "Онегина" вплоть до чередования мужских и женских окончаний: *Vikram Seth. The Golden Gate*. New York, 1986. (знакомством с этим любопытным опытом пишущий эти строки обязан М.Г. Тарлинской).

⁷*Morier H. Dictionnaire de poetique et de rhetorique*. 3me ed. Paris, 1981. P. 1151.

СОДЕРЖАНИЕ

В.А. Келдыш. Вступительные замечания 3

I

В.Л. Скуратовский. Пушкин в русской литературе конца XIX — начала XX в.	6
В.М. Паперный. В поисках нового Гоголя	21
Э.Г. Бабеев. Лев Толстой: итог или проблема?	47
В.А. Келдыш. Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи	76

II

Э.А. Полоцкая. "Первые достоинства прозы..." (от Пушкина к Чехову)	116
Э.С. Паперный. Ирония и лирика. Лермонтовская традиция у Чехова	139
М.Г. Петрова. Добрый человек из XIX столетия: Короленко	153
Н.К. Гей. Обновление устойчивого (Очерк-портрет в творчестве М. Горького и В.В. Розанова)	175
А.В. Богданов. "Безумное одиночество" героев Леонида Андреева с точки зрения литературной преемственности	188
М.А. Никитина. "Заветы" реализма в романах старших символистов ("Христос и Антихрист" Дм. Мережковского. "Мелкий бес" Ф. Сологуба)	205
И.В. Корецкая. Андрей Белый: "корни" и "крылья"	225

III

М.Л. Гаспаров. Антиномичность поэтики русского модернизма	244
О.А. Клинг. Брюсов: через эксперимент к "неоклассике"	264
В.Д. Сквозников. А. Блок и русское поэтическое наследие (заметки к теме)	280
С.С. Аверинцев. Вяч. Иванов и русская литературная традиция	298
И.В. Корецкая. Впечатления русской литературы в критике и лирике Ин.Ф. Анненского	312
Вяч. Вс. Иванов. Русская поэтическая традиция и футуризм (из опыта раннего Б. Пастернака)	329
М.Л. Гаспаров. Стих начала XX в.: строфическая традиция и эксперимент ..	348

Научное издание

СВЯЗЬ ВРЕМЕН


Проблемы преемственности в русской литературе
конца XIX — начала XX в.

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

Художник А.А. Куценко. Художественный редактор М.А. Хромцов
Технический редактор Г.И. Астахова. Корректор Н.А. Голубцова

Набор выполнен в издательстве "Наука"
ИБ. № 49917

Издательство "Наследие"
121069 Г-69, Москва, ул. Воровского, д. 25А

Зак. 213  Тир. 3000 Тип. Мин-ва культуры

